

ÉCOLE DOCTORALE 520 – HUMANITÉS

EA 1337 Configurations Littéraires

THÈSE

présentée par :

Laurent MOUREY

soutenue le 29 mars 2019

pour obtenir le grade de : **Docteur ès Lettres de l'Université de Strasbourg**

Discipline/Spécialité : **Littérature française**

**TEL QU'EN LUI-MÊME ENFIN L'ÉTERNITÉ LE CHANGE
PRÉSENCE ET RÉCEPTION DE MALLARMÉ DANS LA POÉSIE
FRANÇAISE APRÈS 1945**

-

AUTOUR DE BONNEFOY, DEGUY, MAULPOIX ET MESCHONNIC

THÈSE dirigée par :

Mme FINCK Michèle Professeur, université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. MARCHAL Bertrand Professeur, université Sorbonne – Paris IV

M. MARTIN Serge Professeur émérite, université Sorbonne Nouvelle – Paris III

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. RABATÉ Dominique Professeur, université Paris Diderot – Paris VII

M. WERLY Patrick Maître de Conférences HDR, université de Strasbourg

TEL QU'EN LUI-MÊME ENFIN L'ÉTERNITÉ LE CHANGE

**PRÉSENCE ET RÉCEPTION DE MALLARMÉ DANS LA POÉSIE
FRANÇAISE APRÈS 1945**

-

AUTOUR DE BONNEFOY, DEGUY, MAULPOIX ET MESCHONNIC

Thèse présentée par Laurent MOUREY, sous la direction de Mme Michèle FINCK,
Professeur à l'université de Strasbourg.

Mars 2019.

ABRÉVIATIONS UTILISÉES ET RÉFÉRENCES DES CITATIONS :

Pour alléger l'appareil de notes, nous signalerons, sauf indication contraire, entre parenthèses les références aux textes de Mallarmé, en notant le titre, puis *OCI* ou *OCII*, pour les références qui iront aux deux volumes des *Œuvres* éditées par Bertrand Marchal dans la Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1998, vol. II, 2003.

Dans certains cas, quand il s'agira d'une étude portant sur un texte d'un auteur faisant partie du corpus des œuvres intéressant la réception de Mallarmé, et qu'il sera nécessaire de recourir à un nombre important de citations, nous indiquerons les pages entre parenthèses dans le corps du texte, après avoir donné au préalable la référence en note.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

Nous ne mentionnerons pas le lieu d'édition quand celui-ci est Paris. Nous le ferons pour les autres villes et les autres pays que la France.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent d'abord à Mme Michèle Finck, ma directrice de thèse, pour sa disponibilité et la qualité de son encadrement, pour ses conseils et sa bienveillance. Ses remarques ont permis de poursuivre et de développer certaines intuitions, autant que de remettre sur une voie plus juste une recherche de longue haleine, qui, bien souvent, pouvait être difficile à circonscrire.

Merci aux membres du jury d'avoir accepté de présider ma soutenance. Merci pour leurs écrits, qui ont nourri ma réflexion pendant ces cinq années (et bien avant aussi). Merci à Guy Ducrey, Serge Martin et à Patrick Werly, qui ont été les membres de mon comité de suivi pour les deux dernières années de recherche et dont les observations et les conseils ont été précieux.

Une recherche se renforce évidemment de tous les apports et de toutes les occasions offertes pour être approfondie dans certaines directions souvent imprévues. Merci à Michèle Finck et à Patrick Werly d'avoir accueilli mon article sur Jaccottet et Mallarmé dans *Philippe Jaccottet, poésie et altérité* aux Presses universitaires de Strasbourg (2018). À Serge Martin, à qui je dois beaucoup : merci, dans le cadre de ce travail de thèse, pour ses conseils de lecture, son accueil à son séminaire à l'Université de Paris 3 et la publication d'un article sur Gërashim Luca et Mallarmé dans la revue *Europe* (mai 2016, n°1045). Merci à Philippe Richard pour la publication d'un article consacré à Vargaftig et Mallarmé, dans la revue *Œuvres et critique* (2017) et à Florence Trocmé, qui m'a ouvert des pages de son site *Poezibao*, pour une contribution sur Meschonnic et la musique et des notes de lecture. Merci à Guy Ducrey pour son accueil à *l'Europe des Lettres*, une communication qui a donné lieu à des échanges enrichissants.

J'exprime ma reconnaissance à Michel Deguy et Jean-Michel Maulpoix, pour l'attention portée à mon travail et les échanges que nous avons pu avoir.

Mes pensées vont à Henri Meschonnic, que j'ai connu des années avant d'entreprendre un travail qui lui doit beaucoup, poétiquement et intellectuellement ; à Yves Bonnefoy que, malheureusement, je n'ai pas pu rencontrer, mais dont la poésie et la pensée accompagnent chaque jour aussi l'écriture et la lecture.

Merci à Estelle Piolet-Ferrux et à Philippe Païni pour m'avoir aidé dans les relectures. Enfin, merci à Charlotte, ma compagne, première lectrice et auditrice de mes travaux, merci à Suzie et Arthur, nos enfants ; merci à vous trois, pour votre présence et votre patience, votre attention et votre soutien au quotidien.

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur

Stéphane Mallarmé, « Le Tombeau d'Edgar Poe »,
Poésies (1899)

Une œuvre d'art, si ancienne et classique soit-elle, n'est réellement, et non pas seulement de façon potentielle, une œuvre d'art que lorsqu'elle vit dans une expérience individualisée. En tant que parchemin, bloc de marbre ou toile, elle demeure (bien que sujette aux ravages du temps) identique à elle-même à travers les âges. Mais comme œuvre d'art, elle est recréée chaque fois qu'elle se prête à une nouvelle expérience esthétique.

John Dewey, *L'Art comme expérience* (1934), traduit par Jean-Pierre Cometti *et alii.*, Gallimard folio-essais, p. 192.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	9
PREMIERE PARTIE « ... le poème, énonciateur... » Premiers jalons pour l'étude de la présence et de la réception de Mallarmé	41
Préambule : _ Mallarmé, le double jeu du poème et de la lecture	42
CHAPITRE I _ L'intelligence du poème, ou le poème adressé « à l'intelligence du lecteur »	53
CHAPITRE II _ Ouvrir le « Livre » Mallarmé : l'ode et les transformations de l'écriture	69
CHAPITRE III _ La modernité Mallarmé	104
CHAPITRE IV _ L'écrire Mallarmé	131
Conclusion-ouverture : d'une réception en acte, tel qu'en Lui-même Mallarmé change	179
DEUXIEME PARTIE « Oyant jadis l'ange... » Dialogues, confrontations : études comparées des réceptions de Mallarmé, des années avant 1945 aux années après 1945	185
Préambule : _ réception et formations discursives - Mallarmé dans l'histoire de ses lectures, un « conflit des interprétations » ?	186
CHAPITRE I _ Les premiers paradigmes d'une réception	196
CHAPITRE II _ L'obscur et le pur : la question de la poésie	224
CHAPITRE III _ Mallarmé et les poètes au XX ^e siècle : héritages, continuations, refus. Perspective comparée : avant-après 1945	271
Conclusion : présence de Mallarmé	344
TROISIÈME PARTIE « L'Homme, puis son authentique séjour terrestre » : Mallarmé dans l'expérience poétique du monde après 1945 - à partir des décennies cinquante et soixante	351
Préambule : réception dans l'histoire, réception dans la modernité	352
CHAPITRE I 365 _ Question de l'être, question du monde : la réception de Mallarmé et le tournant ontologique, avec Bonnefoy et Deguy	365
CHAPITRE II _ Disparaître, advenir : enjeux de « la disparition élocutoire », lectures et continuations de l' « idée même » ou « notion pure »	451
CHAPITRE III _ Prénances de Mallarmé : lectures de Bonnefoy, Deguy, Maulpoix, Meschonnic, de l'expérience poétique du monde à l'expérience du poème	542

Conclusion : Mallarmé en temps de détresse _____	593
QUATRIÈME PARTIE « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? » Une épistémologie de l'écriture avec Mallarmé, dans les conceptions de la poésie et du poème après 1945 - à partir des décennies soixante-dix et quatre-vingts - _____	
Préambule : « comment savoir quels termes conviennent à l'inconnu ? » _____	604
CHAPITRE I Situation de l'épistémologie de l'écriture, dans les décennies après 1970 _____	619
CHAPITRE II Lieu du poème, lieu de la poésie : questionnement, théorisation du sujet et réception de Mallarmé _____	690
CHAPITRE III Mallarmé ou « l'art littéraire » : vers une poétique de la langue _____	758
CHAPITRE IV La poésie ou le langage en tant qu'art avec Mallarmé : de la spécificité du poème au dialogue avec les arts _____	819
CONCLUSION GÉNÉRALE : PRÉSENCE, RÉCEPTION, EXPÉRIENCE, OU MALLARMÉ AU XX^e SIÈCLE _____	
Bibliographie _____	934
Index nominum _____	962
Table des matières _____	972

INTRODUCTION

Un Mallarmé *en situation* et non « tel qu'en lui-même » demande à être pensé – changeant, variable, faisant constamment l'essai de sa parole et de ses formules en vue de ce qu'il savait être l'illusion de l'impersonnel et cette *situation* est moins celle qui consisterait à toujours souhaiter réactualiser sa démarche, à le questionner depuis nos intentions présentes qu'à le replacer dans le mouvement qui lui est propre, son propre flux d'incertitudes, sa mobilité, sa labilité permanentes.¹

Ce que Jean-Luc Steinmetz désigne, à la fin du chapitre consacré à Mallarmé de son livre *Les Réseaux poétiques*, par « sa mobilité, sa labilité permanente », pourrait bien s'appliquer aux lectures, usages et appropriations, qui ont fait la postérité de l'auteur du « Tombeau d'Edgar Poe ». Notre étude de la présence et de la réception de l'œuvre permettra peut-être de faire la part entre une situation de Mallarmé - non au sens sartrien, mais bien au regard de ce « mouvement qui lui est propre » -, et les différentes lectures auxquelles elle a donné lieu. Lectures qui, à plus fortes raisons quand elles sont celles de poètes, cheminent elles aussi dans leur « propre flux d'incertitude » et « le mouvement qui [leur] est propre ».

Il est certain que les réceptions de Mallarmé, chez Bonnefoy, Deguy, Maulpoix et Meschonnic, et autour d'eux, dans la poésie française après 1945, impliquent d'envisager une présence et une réception comme un problème unifié et ramifié. Les lectures qui ont été faites de l'œuvre laissent découvrir une pluralité d'enjeux, ainsi qu'une ouverture de son sens et de sa portée. Il s'agira de partir à la recherche d'une œuvre qui, « telle qu'en elle-même », nous fait aller dans tous les sens de son sens, et avec laquelle il en va un peu comme à la fin de « La Déclaration foraine » des *Poèmes ou anecdotes de Divagations*, quand on lit ceci :

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 tympans, pour charmer un esprit ouvert à la compréhension multiple. (*OCII*, 98)

La lecture fait sienne les rumeurs d'une foule. Elle est travaillée par le dialogue, l'échange, le déplacement. Comme on pourra s'en apercevoir, les points de vue sur Mallarmé qui intéresseront notre travail, relèveront d'un équilibre parfois de funambule, donc vertigineux et maîtrisé, entre une « situation » de Mallarmé, dans l'œuvre et l'écriture de son lecteur, et un « mouvement propre », qui n'est redevable à rien d'autre qu'à l'œuvre lue. Ils nous plongent également dans la profondeur singulière d'une mémoire des lectures antérieures, tout en écrivant une histoire nouvelle, qui vaut pour une mémoire du présent de la lecture et de l'écriture.

¹ Jean-Luc Steinmetz, « Mallarmé forgeant », *Les Réseaux poétiques essais critiques*, José Corti, 2001, p. 114.

À considérer la somme des lectures de l'œuvre, on peut être pris de vertige, tant les points de vue se heurtent et, contradictoires, peuvent rendre encore plus insaisissable la figure d'un poète qui a orienté l'écriture poétique vers l'hypothèse de « quelque chose d'occulte au fond de tous », dans la croyance « à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun » (OCII, 230). L'intuition de ce « quelque chose », affirmée dans *Le Mystère et les lettres*, est parente de « la possibilité d'autre chose » (OCII, 67), signalée dans *La Musique et les lettres*. Et, sans doute, on peut considérer que l'œuvre de Mallarmé a précisément ouvert le champ des possibles poétiques en s'orientant vers une pensée de la poésie exigeante et confrontée à son propre inconnu, au mystère du langage. En se dirigeant aussi vers une pratique du poème qui prenne en charge l'« abscons » et écrive l'homme par « ce qui habite le commun ». Tel est peut-être ce qui attire dans son œuvre : avoir si intimement noué l'exercice du langage à ce qui touche au plus près la condition humaine, à ce qu'est une vie humaine, quand elle est une *vie en langage*. L'exercice s'efface alors de plus en plus derrière une pratique et une forme d'existence.

Cette prise en charge du plus secret, du plus mystérieux a donc pu être diversement reçue. Ainsi l'œuvre de Mallarmé a-t-elle donné lieu, au XIX^e siècle, à différentes tentatives pour appréhender ce qui était ressenti comme un phénomène difficilement identifiable. Comme l'a souligné Bertrand Marchal, la traversée du mouvement parnassien a pu conditionner une approche selon un culte de la forme, allant jusqu'à la folie et l'incompréhensible. Ensuite, la période symboliste a connu la promotion d'un poète qui s'est vu attribuer le rang de Maître¹. Mais la notoriété s'est accompagnée d'une hostilité, à la mesure de l'admiration suscitée. Quoiqu'il en soit des positions, qui pouvaient convoquer les superlatifs les plus outranciers ou les plus laudateurs, la réception de Mallarmé s'est concentrée sur des références à l'étrangeté de l'œuvre, pour tenter d'en comprendre la portée, mais aussi parfois de la réduire. En citant Bertrand Marchal, nous résumerons ces références ainsi :

Si on laisse de côté l'explication psychiatrique de Lombroso ou de Nordau, on peut distinguer ainsi trois façons, dans le discours critique de la fin des années quatre-vingt et des années quatre-vingt-dix, de rendre compte de l'étrangeté du poète, ou de le neutraliser : la comparaison historique [la recherche de précédents pour identifier un phénomène littéraire qui semble justement sans précédent], la référence à un modèle linguistique étranger, la référence à l'ésotérisme.²

Les jalons posés par Bertrand Marchal le montrent : ce qui peut ou faire résistance, ou ouvrir de nouvelles voies, constitue des angles stratégiques pour la poésie. Nous les désignons ainsi :

¹ Bertrand Marchal, *Mallarmé*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, (« Mémoire de la critique »), choix de textes sur Mallarmé du vivant de l'auteur et préface de Bertrand Marchal. Cf. préface, p. 7-11.

² *Ibid.*, p. 12.

rapport à la tradition littéraire, langue, sens. Or, ces points feront, avec d'autres, l'objet de positions à l'égard de Mallarmé dans la première moitié du XX^e siècle. Parmi les disciples des mardis de la rue de Rome, certaines figures se sont détachées, Gide, Valéry, Claudel, pour citer les plus ancrées dans la postérité. Figures qui joueront un rôle de premier plan dans ce que Thierry Roger appelle, dans *L'Archive du Coup de dés*¹, une « institutionnalisation » de Mallarmé, en particulier autour de la *N.R.F.* Mais cette institutionnalisation sera contrebalancée par d'autres courants, mouvements, dans le contexte de ce que Décaudin a appelé « la crise des valeurs symbolistes² », puis dans celui de l'émergence d'avant-gardes poétiques à l'échelle européenne, de *L'Esprit nouveau* au futurisme, de Dada au surréalisme. Il devient alors patent que la réception de Mallarmé épouse les lignes de force et les débats qui nourrissent la poésie, la littérature et l'art en général, ce dont l'ouvrage de Thierry Roger sur la réception d'*Un Coup de dés* permet de se rendre compte. Ce même livre mesure aussi l'importance de l'intervention des différents discours critiques, littéraires et philosophiques notamment, et fait comprendre en quoi ils ont irrigué la réception d'une œuvre au cours de tout le XX^e siècle.

1. La réception de Mallarmé dans la poésie après 1945, aperçu de la critique

Ce trop rapide aperçu liminaire invite à envisager une réception et une présence accrues de Mallarmé, du XIX^e siècle à aujourd'hui. Avant d'en venir aux quatre poètes qui, à ce sujet, nous intéresseront au premier plan, une présentation de l'état de la recherche sur la question nous semble nécessaire.

Qu'en est-il du côté de la critique ? Si de nombreuses études, - au premier rang desquelles se placent celles de Bertrand Marchal, fidèles à une tradition de l'exégèse ; citons : *Lecture de Mallarmé* (sur les *Poésies*, *Un Coup de dés* et *Igitur*), l'étude ample *La Religion de Mallarmé*³, centrée sur les œuvres en prose, et l'abondant appareil critique des deux volumes des *Œuvres complètes* de La Bibliothèque de la Pléiade -, font largement état d'une présence de Mallarmé dans la poésie et la vie intellectuelle de son temps, plus rares sont celles qui se sont concentrées sur la réception de Mallarmé. Le livre de Thierry Roger est consacré à la réception d'un poème, *Un Coup de dés*, de sa première parution à 2007. En cela, il intéresse particulièrement notre recherche, au titre du rapport entre différentes doxas littéraires et critiques et l'œuvre de

¹ Thierry Roger, *L'archive du Coup de dés : étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Éd. Classiques Garnier, 2010.

² Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française*, Genève, Slatkine, 1981 (rééd.).

³ Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé: Poésies, Igitur, Le coup de dés*, José Corti, 1985, *La religion de Mallarmé, poésie, mythologie et religion*, José Corti, 1988.

Mallarmé, mais aussi à celui de ce que Foucault a appelé, dans *L'Archéologie du savoir*, les « formations discursives¹ » qui innervent la réception d'une œuvre. Une attention particulière doit être portée aux discours sur les œuvres, en posant la question « qui parle ? », mais aussi en s'interrogeant sur la position du sujet, la situation dans laquelle il prend la parole : à la suite de quoi et dans quelle histoire, dans quelles ruptures et continuités ? Mentionnons aussi l'ensemble d'articles édité par Michael Temple, *Meetings with Mallarmé in contemporary French culture*, d'abord parce qu'il aborde des lectures contemporaines, celle de Bonnefoy en particulier, ensuite parce qu'il ouvre sur des rapprochements, des confrontations entre une réception avant 1945 et une réception après 1945. S'y côtoient, entre autres des contributions sur les réceptions de Mallarmé par Valéry, Blanchot, Paul de Man, Derrida². Citons encore deux articles de Bertrand Marchal, « Mallarmé selon Bonnefoy³ » et « Hantise de Mallarmé⁴ », consacrés pour l'essentiel à ce qu'une « critique partielle et passionnée », héritée de Baudelaire⁵, et menée par un poète sur un autre poète, produit d'« effets d'appropriation, ou de réappropriation, d'une aventure poétique sur une autre.⁶ » Cette dernière observation nous est précieuse, dans la mesure où elle donne une caractéristique fondamentale et la clef de voûte de ce qui se joue dans les réceptions de Mallarmé qui nous intéressent.

Que les travaux soient centrés principalement sur Bonnefoy n'est pas dû seulement à la notoriété du poète et essayiste, mais aussi à la place majeure occupée par Mallarmé dans son œuvre critique et au nombre important de textes qu'il lui a consacrés dès les années soixante, sur lesquels nous reviendrons plus loin. Deguy, Maulpoix et Meschonnic lui consacrent, eux aussi, une grande part de leur réflexion, mais peu a été écrit sur le sujet en tant que tel⁷.

¹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Tel Gallimard, 1969. cf. en particulier les chapitres « La Formation des modalités énonciatives », p. 72-78. L'attention à la discontinuité et à la dispersion, dans une recherche « d'inspiration archéologique », préside à la démarche du livre de Thierry Roger, *L'archive du Coup de dés*, op. cit. Cf. les parties « L'archéologie selon Foucault » et « La Critique mallarméenne comme formation discursive », dans l'introduction p. 26-31.

² Michael Temple (éd.), *Meetings with Mallarmé in contemporary french culture*, University of Exeter Press, 1998.

³ Bertrand Marchal, « Mallarmé selon Bonnefoy, dans *Cahiers de l'Herne Yves Bonnefoy*, éd. Odile Bombarde et Jean-Paul Avic, l'Herne, 2010, p. 127-132.

⁴ Bertrand Marchal, « Hantise de Mallarmé », dans *Yves Bonnefoy: écrits récents, 2000-2009*, éd. Patrick Labarthe et Odile Bombarde, Genève, Suisse, Slatkine Érudition, 2011, p. 335-344.

⁵ « 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. » Charles Baudelaire, « À quoi bon la critique ? », *Salon de 1846, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois et Yves-Gérard Le Dantec, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 877.

⁶ Bertrand Marchal, « Hantise de Mallarmé », art. cit., p. 335.

⁷ On consultera le livre de Martin Rueff, *Différence et identité: Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Hermann, 2009, notamment les pages où est abordé le Mallarmé de Deguy principalement caractérisé par « le principe de négation moderne » (p. 277) et par cette question: « Comment entendre la leçon de Mallarmé? » (p. 276). On ne trouve rien, à notre connaissance, sur Maulpoix et Mallarmé et

Néanmoins, un livre paru assez récemment (en 2014), *Camarade Mallarmé* de Jean-François Hamel, sous-titré *une politique de la lecture*, est important. D'abord, parce qu'il revient sur des moments forts qui ont marqué une lecture politique de l'œuvre, notamment dans la période de l'occupation et ses suites, avec Blanchot, Leiris et Sartre en particulier. Ensuite, parce qu'il s'est penché sur les années soixante et suivantes, particulièrement marquées par une présence mallarméenne accrue dans les théories du texte et du signifiant, dans un échange aussi, voire un transfert, de la poésie à la philosophie. Cette contextualité, qui, nous le verrons, engage une conflictualité, est cruciale pour notre étude, de la « poésophie » de Deguy à la poétique de Meschonnic, puis au retour du lyrisme, sous l'espèce d'un « lyrisme critique », avec Maulpoix. La perspective de Hamel enrichit aussi l'étude des réceptions de Mallarmé d'un point de vue sur la lecture comme la mise en œuvre d'un « contretemps », pour « agir contre les stases du présent », comme y insiste sa conclusion, intitulée « Lire pour son époque¹ ».

Rarement abordée, la réception de Mallarmé dans la poésie après 1945 mérite donc que l'on se penche sur son histoire et qu'on lui accorde une grande attention, d'une part pour se rendre compte à quel point elle est féconde de découvertes sur un Mallarmé « tel qu'en Lui-même » elle le « change », à quel point aussi elle l'*explique* au sens fort du terme : en développant son sens infini, en élargissant les questions qui sont les siennes. D'autre part, pour découvrir en elle les « positions et propositions », pour citer Paul Claudel², qui construisent, font et défont la poésie, du questionnement du legs surréaliste des années cinquante à « l'extrême contemporain » (la formule est de Michel Deguy³). La période qui nous intéresse est une période où se rencontrent, se disputent formalisme, poétique, lyrisme critique, poésie ontologique et phénoménologie poétique, dans le contexte d'une ouverture radicale de la poésie vers les champs interactifs de la théorie et de la pratique. C'est aussi une époque où la poésie est toujours à penser comme un acte éthique et critique, qui poursuit, par ruptures et continuités, héritages et refus, la voie frayée au cours de la première moitié du XX^e siècle. Dans tous les cas, la réception de Mallarmé ouvre à chaque fois sur ce que nous pourrions appeler l'atelier du

peu sur Meschonnic. Un article d'Arnaud Bernadet, « L'Épopée de la ligne : *Légendaire chaque jour* » opère un rapprochement entre la poésie de Meschonnic et « l'attention contemporaine à la typographie et à l'espace depuis Mallarmé », pour signaler ensuite que l'aventure poétique de Meschonnic doit plus à ce titre à Claudel qu'à Mallarmé, dans *Henri Meschonnic, la pensée et le poème: Cerisy-la-Salle, 12-19 juillet 2003*, éd. Gérard Dessons, Serge Martin et Pascal Michon, Paris, France, In Press, 2005, p. 140 et 146. Nous nous permettons de citer notre article « Ce que toujours je chercherai – le poème, la théorie, le poème critique, de Mallarmé à Meschonnic », dans *Europe*, « Henri Meschonnic », n° 995, mars 2012, p. 134-144.

¹ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé, une politique de la lecture*, Minuit, 2014, p. 203.

² Cf. *Positions et propositions*, rassemblant des textes sur la poésie. Paul Claudel, *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 3 et suiv.

³ En référence à la collection qu'il dirige aux éditions Belin, fortement liée à la revue *Po&sie*, dont il est également le directeur, chez le même éditeur.

poète, tant la réception est relation, ce qui revient à dire qu'elle engage, pour chaque poète que nous envisagerons, la lecture d'une œuvre autre que la sienne et sa propre expérience d'écrivain.

2. Réception et présence, de l'influence à la maturation

Les références données sur les études de la réception de Mallarmé, pour lesquelles nous ne prétendons pas à l'exhaustivité, doivent être complétées par la mention des articles de Robert Greer Cohn, dont la lecture d'*Un Coup de dés* a fait date¹. Le livre, rassemblant un grand nombre de textes et intitulé *Vues sur Mallarmé*², préfacé par Michel Deguy, doit être placé parmi les plus importants au sujet de la réception de l'œuvre. Aussi sa mention est-elle l'occasion pour nous d'une mise au point sur la notion d'influence qui ne tarde pas à apparaître dès lors que l'on réfléchit sur la présence et la réception d'un poète. « Le Siècle de Mallarmé » qui y figure présente un panorama et une relecture du XX^e siècle à l'aune d'un « impact [...] simplement énorme » se ramifiant de la poésie au roman, des arts à la philosophie et aux sciences humaines :

De Marinetti au nouveau roman, en passant par les *Calligrammes* d'Apollinaire, le cubisme, la poésie concrète, le structuralisme – où faut-il commencer, où s'arrêter ? La plongée mallarméenne dans ce drame intime au cœur de la réalité a été, d'une certaine façon, comparable à l'éclatement de l'atome.³

Sans aller jusqu'à faire de Mallarmé un interprétant du siècle, on peut avancer, avec Michel Deguy, que « ce n'est que depuis la mi-XX^e que cette place "éminente", en surplomb des XIX^e et XX^e siècles, lui est reconnue.⁴ » C'est que l'impact peut se mesurer à l'ampleur d'une influence, à un rayonnement croissant qui s'enracine dans le XIX^e, en particulier à partir de la décennie 1880, avec l'émergence du symbolisme en tant que mouvement, et se poursuit au cours du XX^e. Cohn est toutefois sans nuance quand il évoque « l'influence de Mallarmé, pionnier de la poétique, sur des figures telles que Stefan George, Rilke, Apollinaire, Blok, Ungaretti, Guillen, Ponge, Emmanuel, Bonnefoy et Michel Deguy⁵ ». Certes, pour des poètes comme Bonnefoy, Deguy, Maulpoix et Meschonnic, dont l'œuvre critique est également considérable, la présence de Mallarmé est évidente, non qu'il soit « pionnier » en la matière⁶, mais parce que les propositions de son œuvre construisent une théorie de la poésie. Cohn

¹ Robert Greer Cohn, *L'œuvre de Mallarmé « Un coup de dés »*, trad. René Arnaud, Paris, France, Librairie « Les Lettres », 1951.

² Robert Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, trad. Lesley Holt et Rodney Coward, Nizet, 1991.

³ « Le Siècle de Mallarmé », *Ibid.*, p. 140.

⁴ Michel Deguy, « On ne peut se passer d'Eden » (préf.), *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁶ C'est oublier Baudelaire, dont Jean-Michel Maulpoix rappelle en exergue de son livre *Pour un lyrisme critique*, José Corti, 2009, que, selon lui, « tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement critiques. »

exprime peut-être une trop grande confiance dans le terme d'influence, terme qui doit être pondéré, dans la recherche qui est la nôtre, par celui de distance. L'exemple du rapport de Bonnefoy à Mallarmé peut permettre de démontrer que se combinent deux mouvements que Bertrand Marchal a caractérisés d'« appropriation » et de « distanciation », mouvements qui ressortissent certainement à une « angoisse de l'influence¹ ». Et c'est bien parce qu'il « a fait de celui qu'on réputait le poète de l'absence par excellence un poète de la présence », que Bonnefoy a pu s'approprier une œuvre marquée par le « déni de la chair, de la finitude et du hasard au profit d'un rêve d'excarnation et d'idolâtrie de la forme² », pour laquelle il ne pouvait qu'éprouver un sentiment mêlé. Nous verrons que, si la réception de Mallarmé se construit autant dans l'appropriation que dans la mise à distance, elle n'en est pas moins marquée par certains refus, ce qui problématise encore la notion d'influence. Prenons un autre exemple : l'entrée en poésie de Meschonnic, en 1972, par *Dédicaces proverbes*. La préface du livre conjure « la disparition élocutoire du poète » par « la disparition livresque du je³ », qu'il juge davantage feinte par ses contemporains que sincère. S'y décèle le refus d'une influence qui relèverait, selon lui, davantage d'un air du temps. On est frappé ensuite de lire, au début du livre de poèmes, ces lignes : « Maintenant une parole me détruit pour naître », puis « je passerai ma vie à ressembler à ma voix. » (p. 15) Il y va, dans l'écho qui associe « ma vie » à « ma voix », d'une naissance à soi, qui passe par le refus et l'angoisse perceptibles dans la préface : « Et quand je n'ai plus su, jusqu'à l'angoisse, ce qu'est un poème, j'ai pu m'écrire. » (p. 8) Les premières lignes du poème déjà cité, « J'étais la voix des autres / j'admirais l'aridité / qui montrait ses fleurs rouges » (p. 15), entrent dès lors en résonance avec ce que nous sommes tenté d'appeler une angoisse de la répétition qui a muté en une rencontre avec sa propre voix : « Là se travaillent les possibles, et non en regardant Mallarmé, Lautréamont ou Bataille. » (p. 10)

Mais, au-delà de la question de l'influence, on peut s'interroger sur ce qui peut faire écran à la réception d'un poète. S'impose parfois la nécessité d'une critique des réceptions antérieures ou contemporaines d'une œuvre, pour enfin pouvoir l'accueillir et la rencontrer. L'exemple de Meschonnic le montre clairement : il y va peut-être davantage d'une distinction à faire de Mallarmé et de ses effets, du champ des possibles ouverts par son œuvre et des mimétismes, des idéologies ou des positions et options d'autres écrivains qui, *in fine*, font obstacle à sa

¹ Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence*, trad. Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi, Les éditions Aux forges de Vulcain, 2013.

² Bertrand Marchal, « Hantise de Mallarmé », *art. cit.*, p. 315-316.

³ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, Gallimard, 1972, p. 10. Nous notons entre parenthèses les pages des citations de ce même livre.

réception. Après des positions souvent critiques à l'égard de Mallarmé, mais surtout de sa postérité, ce ne sera que plus tard, en 1985, que Meschonnic y reviendra en écrivant une introduction à un choix de textes dont le titre est dès lors significatif, *Mallarmé au-delà du silence*¹. Pour prendre un autre exemple, qui montrerait plus explicitement comment une réception peut jouer contre une autre, la « lutte privée » qu'analyse Michel Jarrety, à propos du rapport d'Yves Bonnefoy à Valéry², a certainement pour point névralgique (ce n'est certes pas le seul) la réception de Mallarmé : en plus de reprocher à l'auteur de *Variété* les pages « les plus butées » sur Baudelaire, l'étude intitulée simplement « Paul Valéry », écrite en 1963 et reprise dans *L'Improbable*, l'accuse d'avoir « méconnu le mystère de la présence » pour lui préférer une essentialisation qui, aggravant le « scandale » de « la distance du mot et de cette chose réelle », parvient à « une paix sans acte ni âme, tout le contraire, par exemple, de ce qu'a voulu Mallarmé.³ » Contester Valéry est ainsi une manière d'aller vers Mallarmé, ce qui fait de celui-ci l'un des auteurs centraux fondateurs de la modernité, et autour duquel s'organise le débat sur la question de la poésie. Débat pour lequel on retrouve « la plongée mallarméenne dans ce drame intime au cœur de la réalité », chère à Cohn, car il s'agit en somme, dans la question de la poésie, de la question du rapport au réel et au monde, autant que de la question du rapport à soi. Ce faisceau de questions et de rapports a pour lieu le langage.

Un obstacle majeur à la réception d'une œuvre est aussi la réputation qui en est faite : face à une œuvre qui oppose un « intellectualisme obscur » et « l'intimidante figure du Maître » la lecture se décourage. Dans la présentation d'un choix de poèmes effectué pour l'anthologie *Passeurs de mémoire*, Maulpoix explique en quoi « l'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé [lui] est restée lointaine. Son intellectualisme obscur la rendait étrangère aux élans et aux turbulences du lyrisme.⁴ » Ce témoignage rejoint celui de Jacques Ancet, qui, dans sa contribution au dossier Mallarmé d'*Europe* de janvier-février 1998, déclare que « l'hermétisme hautain, la volonté délibérée d'obscurité ou les préciosités rococo de Mallarmé [l']ont longtemps tenu à distance de son œuvre.⁵ » Dans les deux cas, une sorte de redécouverte et de rencontre a eu lieu, une fois passées certaines captations de l'œuvre : Maulpoix fait allusion aux

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, introduction à *Écrits sur le livre*, choix de textes par Christophe Romana et Michel Valensi, Éd. de l'Éclat, 1985.

² Michel Jarrety, « Lire Valéry », *Magazine littéraire*, "Yves Bonnefoy, poète, critique et traducteur", juin 2003, p. 56-59.

³ Yves Bonnefoy, « Paul Valéry », *L'Improbable et autres essais*, Folio essais, 1980, p. 100.

⁴ Présentation de Stéphane Mallarmé par Jean-Michel Maulpoix, dans l'anthologie de Jean-Baptiste Para, *Passeurs de mémoire: de Théocrite à Alfred Jarry, la poésie de toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, Gallimard, 2005, p. 286-287.

⁵ Jacques Ancet, « Le Chant sous les mots », dans « Stéphane Mallarmé », *Europe*, n° 825-826, janv.-févr. 1998, p. 33.

avant-gardes théoriques dans la mouvance de *Tel Quel*, quand il écrit que « son abord inhospitalier [lui] paraissait en réserver l'entente à une brigade de critiques ayant fait de l'auteur d'*Igitur* le fossoyeur raffiné de l'Espérance et le parangon de tous les formalismes. » Et Jacques Ancet fait le procès d'une certaine modernité, quand il écrit que « ce n'était pas sa postérité mimétique, les petits mort-nés d'une modernité prétentieuse et épigonale, qui aurait pu [le] faire changer d'avis. » C'est bien la nécessité d'une réévaluation de la modernité et d'une lecture à neuf, à rebours des idéologies littéraires, qui s'impose comme le trait commun de deux témoignages montrant à quel point la réception de Mallarmé doit être aussi abordée dans le champ de l'expérientiel. S'écrit toujours quelque chose d'autobiographique, au sens où Valéry l'applique à la théorie : « En vérité, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie.¹ » C'est ainsi que Maulpoix livre ce qui peut être compris comme une vérité générale, et sur l'œuvre et sur le lecteur :

Mais les grandes œuvres ont ceci de singulier qu'elles semblent nous attendre. Elles disposent d'une réserve infinie de patience. Et pour peu que de loin en loin nous continuions de lorgner de leur côté, on peut dire qu'elles espèrent notre heure ; celle où nous saurons enfin leur faire une place dans notre biographie même.

Ces observations déclinent différents stades de la relation à l'œuvre de Mallarmé : si celle-ci s'est versée au goutte à goutte, s'est insinuée lentement mais sûrement, pour faire s'effondrer les assises des formalismes qui avaient fait main basse sur elle, c'est parce que son lecteur a favorisé une telle instillation, dont les caractéristiques sont proches de l'intromission. L'« œuvre de ma patience » (« Prose », *Poésies*, *OCI*, 28) dont il s'agit attend et cherche son lecteur. Elle « dispose », autant qu'elle met savamment à disposition, ce qui peut conduire vers elle. C'est par la réitération de regards en coin et insistants que le lecteur finit par se prendre à quelques formules conductrices d'un « poète en araignée », à la fois poète d'une « extrême courtoisie » et « joueur ironique et lapidaire », « [tressant] étrangement les raretés lexicales et les bizarreries syntaxiques parmi tentures, crédences et miroirs », ainsi que l'écrit Maulpoix dans sa présentation pour *Passeurs de mémoire*. Voici comment est maintenant transformée la relation à Mallarmé : l'inhospitalité initiale s'est muée en une hospitalité qui n'efface pas l'énigme de tout rapport, ni « l'inquiétante étrangeté », encore moins « le familier étrange » de la présence de Mallarmé. On ne saurait négliger ce que l'attrait d'une œuvre contient de séduction et de lenteur dans l'attirance exercée. C'est que cette présence aura les traits du *daïmon*, de cette présence parfois entêtante et souvent insistante, insinuante, et nous rappelant à elle à tous les coins de page, aux angles et détours d'une phrase, ou encore dans les allusions

¹ Paul Valéry, "Poésie et pensée abstraite", *Œuvres I*, éd. Jean Hytier et Agathe Rouart-Valéry, Gallimard, 1957, (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 1320.

et sinuosités de la pensée. Le poème « M'introduire dans ton histoire » (*OCI*, 43) est à cet égard emblématique.

3. *Les lignes de force d'une présence*

Notons que Maulpoix situe sa véritable découverte de Mallarmé dans les années quatre-vingt, à la faveur de la lecture des travaux de Bertrand Marchal. Cette circonstance laisse entrevoir le rôle de la critique dans la réception de l'œuvre. Elle permet de préciser un point important : les poètes qui nous intéressent au premier plan sont eux-mêmes des universitaires ; pour chacun d'entre eux, la réception s'inscrit dès lors de manière encore plus décisive dans le champ de la critique. Rappelons simplement les années d'enseignement au Collège de France de Bonnefoy¹, l'entrée à l'université de Vincennes, de Deguy et Meschonnic en 1969, la carrière universitaire de Maulpoix à l'Ecole normale supérieure, à Paris 3-Sorbonne nouvelle entre autres. C'est ainsi que Mallarmé occupe une place, souvent croissante au fur et à mesure des travaux, au double titre d'un sujet de recherche et d'un moyen ou d'un interlocuteur pour penser la littérature, la poésie, la poétique. C'est ainsi que l'œuvre théorique est elle-même productrice d'une connaissance, scientifique et universitaire, sur Mallarmé. Mais si la présence de Mallarmé se constate grandement dans les ouvrages critiques des quatre poètes et théoriciens centraux de notre corpus, elle ne se limite pas, loin s'en faut, aux écrits qui lui sont directement consacrés, ce qui augmente la voilure des textes que l'on pourra aborder à l'ensemble des écrits théoriques. En outre, l'enquête à mener se consacrera largement à la lecture des poèmes qui, non seulement renvoient à une présence explicite et en creux, mais à un rapport à Mallarmé, rapport secret peut-être, mais surtout intime, parce que touchant au cœur même de l'écriture poétique et au rapport qu'elle entretient avec la pensée de la poésie. Tous les auteurs qui nous intéressent pourraient être convoqués ; un exemple cependant suffira.

Mallarmé est donc présent et absent, présent quand on ne parle pas de lui mais avec lui. Telle est sa situation chez Deguy, par exemple dans *Tombeau de Du Bellay*, où point une inquiétude quant au rapport du poème à la poésie et ainsi au rapport à soi de la poésie. « Tout s'est aggravé. La poésie est devenue problématique à elle-même plus qu'elle ne l'a peut-être jamais été.² » C'est dans cette inquiétude même que la poésie continue et, avec elle, la poétique « continuée

¹ Cf. Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image: un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Seuil, 1999, contenant un essai sur Mallarmé, "La Poétique de Mallarmé: quelques remarques", p. 239-271.

² Michel Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, Gallimard, 1973, p. 117. Au sujet de cette inquiétude, cf. l'article d'Yves Charnet, « Malaise dans la poésie : un état des lieux », *Littérature*, n°110, 1998, p. 13-21. Son auteur cite ces phrases de Deguy au seuil de l'article.

par tous les moyens », précisément, avec Mallarmé synonyme d'un échange permanent et d'un retour incessant : « peut-être ce que Mallarmé, toujours lui, appelait la rémunération d'un défaut, qui fait que tout donné est un rendre.¹ » Ce « donné » et ce « rendre », qui renvoient au « donnant donnant » propre à la relation en poésie, s'inscrivent plus largement dans un rapport à la philosophie, rapport auquel il pense quand il poursuit en parlant d' « un contre-don au "donné" des philosophes. » Or, l'écriture de l'essai, au carrefour de la philosophie et de la poétique, entre en coïncidence avec la présence de Mallarmé. *Actes*, premier livre sous-titré « essai » et publié en 1966, l'atteste en donnant une grande place à Mallarmé dans une réflexion qui se situe sur le terrain du rapport entre science et art, savoir et poésie et, plus généralement, savoir et langage, réflexion débouchant sur l'interaction entre poétique et rhétorique².

Mais on peut aller plus loin dans la recherche d'une présence de Mallarmé chez Deguy. Cette présence est emblématique pour les trois autres poètes, sans toutefois que l'on puisse dire que la réception de Mallarmé y est du même ordre. On peut cependant généraliser en affirmant que Mallarmé est présent dans la construction d'une pensée de la poésie et qu'il l'est encore dans celle de sa poésie, entre pensée et lyrisme. Nous citerons alors Martin Rueff : « c'est à Mallarmé qu'on doit la pratique pensante du poème conçu comme une série d'opérations de soustraction. » C'est, si l'on veut « la leçon de Mallarmé », ou « le principe de négation moderne », qui fournit à Deguy les moyens d'appréhender sa propre expérience : « le poème offre la représentation d'une expérience qui se soustrait à la représentation de l'expérience.³ » Ces remarques renvoient alors au lien entre une énonciation lyrique et la question du sujet telle qu'elle s'est posée dans la modernité avec Mallarmé : de quel sujet parle-t-on, avec cette soustraction, et à partir d'elle ? De quel sujet faisons-nous l'expérience ? Sans pour l'instant creuser la question de « la disparition élocutoire du poète », nous dirons que le poète de *Crise de vers* fait figure de contemporain, pour un questionnement qui a placé au-devant de la scène « la mort de l'homme » de Foucault et « la mort de l'auteur » de Barthes.

Une citation d'*Adieux au poème* de Maulpoix sera ainsi un aiguillon :

Si je cite ainsi, obstinément Mallarmé, c'est que tout en ayant conscience de l'écart qui nous sépare de lui, j'ai la conviction que la poésie se trouve là, définie dans sa raison d'être, son maintien et peut-être son devoir. Et que du même coup se formule aussi la réponse à la question : « De qui, de quoi êtes-vous les contemporains ? » Nous sommes les contemporains de Pierre de Ronsard et de Victor Hugo, de Charles

¹ Michel Deguy, *L'Énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Collège international de poésie, PUF, 1998, p. 49.

² Michel Deguy, *Actes*, Gallimard, 1966. Il cite en particulier Mallarmé : « La science n'est donc pas autre chose que la grammaire historique et comparée, afin de devenir générale et la Rhétorique. [...] La science ayant dans le langage trouvé une confirmation d'elle-même, doit maintenant devenir une confirmation du langage. » (p. 63)

³ Martin Rueff, *Différence et identité*, op. cit., p. 276-277.

Baudelaire et d'Arthur Rimbaud, d'Henri Michaux et de Philippe Jaccottet, dès lors qu'à un présent qui se consume et nous emporte nous opposons une écriture et une lecture où notre aujourd'hui retrouve sa mémoire.¹

La tâche est alors de rechercher les éléments constitutifs d'une modernité qui construit une contemporanéité. Deux poètes tissent, pour Deguy, la trame du « désenchantement poétique moderne » : Du Bellay et Mallarmé, comme l'a souligné Rueff en se fondant sur *Tombeau de Du Bellay*. Chez Meschonnic, une continuité s'invente entre la Bible et Mallarmé, entre « *vehachir mechorer* » du *Livre des Chroniques* qu'il traduit par « et le chant est qui chante » et « le poème, énonciateur » de *Crise de vers*². Les poètes, les écrits que l'on dit trop vite « du passé », sont bien des événements qui continuent, dans une définition du moderne et de la modernité que l'on reprendra à *Modernité modernité* de Meschonnic : celle d'une « présence au présent ». « Si le moderne a pu signifier le nouveau au point d'y être identifié, c'est qu'il désigne le présent indéfini de l'apparition : ce qui transforme le temps pour que ce temps demeure le temps du sujet.³ »

Pour achever ces quelques remarques sur la singularité d'une présence de Mallarmé, qui conduit de l'aventure théorique à l'aventure poétique, nous avancerons, avec Meschonnic, l'idée d'un portrait du poète et théoricien en lecteur de Mallarmé. D'un côté, « nous sommes inséparables de Mallarmé⁴ », et Mallarmé a marqué la poésie, la littérature de manière irréversible : écrire à son sujet revient à penser sa propre histoire. D'où un effet miroir, que Meschonnic fait aussitôt remarquer : « C'est à qui récrit son Mallarmé. » De l'autre, nous avons affaire à une œuvre créant son public⁵ et dans un même temps échappant à ce public : « Le public créé il y a à montrer que Mallarmé lui échappe⁶ »

4. *Présence et réception : problématique de la thèse*

Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Jean-Michel Maulpoix et Henri Meschonnic trouvent en Mallarmé un questionnement et une théorie du poème et de la poésie. Précisons que Mallarmé sera, tour à tour, un allié et un interlocuteur, mais aussi un poète contesté dans une nécessaire mise à distance. Bonnefoy a ainsi montré ce qui, pour lui, figure sa nécessité et constitue en même temps son erreur :

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, José Corti, 2005, p. 61.

² Henri Meschonnic, *Infiniment à venir*, suivi de *Pour le poème et par le poème*, Orbey, Arfuyen, 2017, p. 73-74.

³ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, folio-Gallimard, 1993, p. 34.

⁴ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 13.

⁵ Meschonnic cite Valéry, en écrivant : « C'est que la révolution littéraire, chez Mallarmé, tenait de ces œuvres "qui créent leur public". » *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

Le poète de l'immanence totale, disons, le témoin du monde réduit à son immanence, seul lieu où il faille donc désormais chercher à fonder sur des bases non illusoire l'expérience de l'absolu. Oui, c'est là que je placerais son apport à notre siècle, quelle que soit la conséquence à mes yeux erronée qu'il en a tiré sur le peu de prix de la réalité personnelle comme voie vers cet absolu.¹

L'étude de la présence et de la réception de ce poète de l'absolu devra alors se pencher sur ce qu'il y a de plus personnel dans les approches, sans perdre de vue les questions et les orientations de la poésie de « notre siècle ». C'est un Mallarmé du XX^e et, par extension, du XXI^e siècle qui se profilera. Il va sans dire que ces lectures le réorientent, voire le réinventent. Si l'œuvre poursuit son activité sur notre présent, ce même présent n'en agit pas moins sur elle. C'est aussi, pour l'essentiel, une œuvre avec laquelle se construira un « dialogue intérieur », comme Meschonnic le dit de son rapport à la peinture de Soulages, en présentation du livre qu'il lui a consacré². Qui est donc Mallarmé ? Non la somme de ses lectures, mais la pluralité de ses lectures. Non un interlocuteur absent, mais une voix avec laquelle cheminent des voix et des écritures singulières autant que plurielles. Nous reprendrons à Mandelstam l'image de la bouteille à la mer, significative pour la réception de l'auteur d'*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* : adressée à *personne*, cette voix aura trouvé dans ces auteurs des « interlocuteurs providentiels³ » qui, pour avoir lu continuellement Mallarmé, auront élargi et réinventé sa réception.

Il importe dès lors de considérer l'articulation d'une présence et d'une réception de Mallarmé pour découvrir que les enjeux sont circulaires. Maintenant que nous avons tracé quelques perspectives pour aborder les réceptions et la présence de Mallarmé chez les poètes de notre corpus, nous pouvons restituer à grands traits ce que désignent alors les deux notions, pour préciser ensuite les orientations qui seront les nôtres. Si l'on s'intéresse aux différentes lectures qui ont été faites de Mallarmé, une constatation s'impose. Pour avoir d'abord marqué en profondeur une première génération, que l'on a appelée hâtivement celle des disciples, Mallarmé a fait figure de point de rencontre de questions qui ont façonné les différents visages de la poésie et de la littérature au cours du XX^e siècle. Mais l'exigence et les questions que son œuvre a portées ont peut-être plus fortement encore irrigué la théorie et la pratique de la littérature après 1945. Aussi la réception de Mallarmé s'est-elle toujours accompagnée de

¹ Yves Bonnefoy, « A propos de Stéphane Mallarmé (entretien avec Adolfo Echeverria, 1998) », *L'Inachevable*, Le Livre de Poche, 2012, p. 96.

² Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière: avec Pierre Soulages*, Odile Jacob, 2000, quatrième de couverture.

³ Ossip Emilievitch Mandelstam: « pas plus la lettre que les vers ne s'adressent à quelqu'un en particulier. Néanmoins l'un comme l'autre ont un destinataire : pour la lettre, celui qui aura remarqué par hasard la bouteille dans le sable, pour les vers "le lecteur de la postérité". » « De L'interlocuteur », dans *De la poésie*, trad. Mayelaveta, Gallimard, 1990, p. 61.

lectures souvent situées par les idéologies linguistiques, littéraires et philosophiques dominantes qui, à travers l'œuvre, et dans le contexte notamment de ce qu'on a identifié comme le tournant linguistique, ont trouvé à se réfléchir elles-mêmes. La sémiotique, le structuralisme, la déconstruction, la psychanalyse ont eu leur Mallarmé, mais un Mallarmé qui a souvent alimenté des débats et a pu montrer qu'en retour il leur était irréductible. Ayant parlé d'un visage de la poésie et de la littérature, nous pourrions dire que l'auteur des « Quelques Médaillons et portraits en pied » a insufflé un regard critique, sur soi et sur autrui, qui permet justement d'envisager et dévisager tour à tour la poésie et la littérature, et, en elles, ce qui fait et défait notre présent.

S'interroger sur la présence et la réception d'une œuvre, qui a notamment porté cette question « sait-on ce que c'est qu'écrire ? » (OCII, 23), implique de questionner l'acte d'écrire et, ce faisant, celui de lire. « Lire - / Cette pratique - » (*Le Mystère dans les lettres, Divagations*, OCII, p. 234) amène à se poser en retour la question des pratiques de lecture que l'œuvre aura, par elle-même, suscitées. « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change » : ce que Mallarmé aide peut-être à concevoir, par cette attaque du « Tombeau d'Edgar Poe », est l'historicité des lectures, du sens qui se sera fait et défait en fonction de stratégies, de certains moments d'œuvres différentes, ces œuvres n'étant pas à considérer comme des totalités achevées, mais plutôt comme des expériences. Il est ainsi crucial d'historiciser les lectures et les rapports à Mallarmé. Écrire à son sujet n'est pas la même chose dans les différentes décennies qui nous intéresseront, et nous parlerons alors d'un déplacement du regard, déplacement qui inclut des permanences : le Mallarmé des années cinquante-soixante, quand Bonnefoy publie *L'Improbable*, n'est pas le même que quand il écrit les préfaces pour les éditions en collection *Poésie*/Gallimard établies par Bertrand Marchal ; cependant perdure l'idée d'un poète de l'absolu et d'une discussion avec lui autour de la présence et de la finitude. La réception par Meschonnic a connu des inflexions fortes de *Dédicaces proverbes* à l'essai *Mallarmé au-delà du silence* ; mais demeure la recherche à l'endroit d'un sujet du poème et d'un *je* anonyme et impersonnel, peut-être parce que ce *je* est passé par le plus personnel et en continue la traversée.

S'attacher aux réceptions de Mallarmé après 1945 suppose une attention aux transformations et inflexions des lectures et des discours sur l'œuvre. Se centrer sur les réceptions dans la poésie implique une recherche constante de ces inflexions dans les discours et les pensées poétiques, dans ce qui se construit apparemment le plus consciemment. On s'apercevra que la réception d'une œuvre de l'envergure de celle de Mallarmé ne se limite pas à accompagner une pratique poétique. Elle en procède au contraire, et cela d'autant plus fortement qu'elle s'inscrit dans des œuvres qui font un même mouvement de la théorie et de la pratique de l'écriture. Elle est, en

outre, partie prenante d'une réévaluation permanente de sa propre valeur, de l'acte d'écrire, de la question toujours réversible du poème et de la poésie. Mais, de manière tout aussi profonde, la réception de Mallarmé permet de s'orienter vers le cœur du poétique, à savoir que lire Mallarmé est peu ou prou une lecture de soi. Elle est une mise à l'épreuve intégrale : on s'éprouve soi à travers l'autre, mais plus encore, on s'éprouve autre à travers ce que l'on découvre dans la relation, et à la faveur d'un accueil au plus profond certes, mais surtout en avant de soi.

Mais quel sens y a-t-il à parler de « présence » ? Ce mot n'entre-t-il pas en conflit, en contradiction avec la réception ? On sait, avec Hans Robert Jauss, que, sans doute, les lecteurs en savent davantage sur les œuvres que leurs auteurs eux-mêmes. Ce savoir-là, confiant dans la glose et l'herméneutique, fait de la réception une toujours plus grande connaissance de l'esprit et du sens, par une attention répétée et renouvelée à la lettre. Il fait sienne une modernité à l'œuvre au cœur même de la tradition, en reprenant à son compte la voix de Marie de France, dans le prologue de ses *Lais* : « Les Anciens savaient bien que ceux qui viendraient après plus tard en sauraient plus qu'eux, puisqu'ils seraient capables de gloser sur la lettre de leurs textes et d'en enrichir le sens.¹ » On pense alors à cette formule de Mallarmé : « tant de minutie [...] témoignant de quelque déférence aux scholiastes futurs » (Bibliographie des *Poésies*, OC I, 48) qui clôt les *Poésies* et vise une postérité.

Mallarmé confie ses *Poésies* à la postérité avec une certaine ironie. Cette ironie-là réclame, selon nous, une prudence à l'égard de la postérité elle-même, à l'égard de ce qu'elle contiendrait de célébration, de glorification et, en définitive, d'effacement de la pensée critique, d'une pensée critique toujours à la recherche d'elle-même, parce que, d'une certaine façon, elle s'est déjà trouvée dans une rencontre avec l'inconnu. On conviendra avec Jauss, et même on affirmera, qu'une œuvre moderne « ne cesse de basculer ainsi de l'actualité dans le classicisme et de devenir sa propre "antiquité".² » Cette mémoire, qui est toujours en formation, suppose aussi un « toujours inachevé » du beau, un interminable du sens. Néanmoins, cet inachevé excède largement l'herméneutique et l'esthétique, pour avoir affaire à des pratiques que l'on qualifiera d'éthiques - et créatrices de subjectivité -, ce qui peut sembler paradoxal, quand il s'agit de la postérité d'un poète de l'impersonnel. Mais, précisément, il conviendra d'interroger la subjectivité pour chercher à quel sujet l'on a affaire, à partir d'une lecture de Mallarmé, à partir de ses réceptions. Le geste de Mallarmé, qui conclut la bibliographie des *Poésies*, « ces

¹ Cf. Hans-Robert Jauss, « La « modernité » dans la tradition littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Tel-Gallimard, 1978, p. 168.

² *Ibid.*, p. 197.

poèmes, ou études en vue de mieux » (*OCI*, 47), pose que l'œuvre est davantage un avenir – et plus encore un « à venir » –, qui situera ses lectures comme autant d'écritures et de réinventions aussi imprévisibles que les œuvres de ceux qui s'en saisiront et se la réapproprièrent. L'œuvre aura pour vertu, au sens de force, d'être une énonciation irréductible, « le poème, énonciateur » affirmé par Mallarmé dans *Crise de vers*. Et, pour avoir transformé le poète (qui, dans et par cette « disparition élocutoire », « cède l'initiative au mot »), le poème transformera le lecteur, l'obligeant, en un retour sur soi, à interroger l'acte de lire, c'est-à-dire à toujours prolonger, poursuivre la question qui revient dès l'abord d'une œuvre véritablement poétique, la question qui transforme et déplace ce qu'on croyait savoir de la poésie: la question *comment lire* ? qui nous place d'emblée face à l'inconnu.

La présence et la réception en leur dialectique, et non en leur contradiction, renouvellent ainsi les questions du sens et du beau, pour les critiquer par le biais des pratiques, de lecture et d'écriture. Les deux notions rassemblent aussi ce qui, par Mallarmé, et avec lui, se poursuit de théorisation du poème et de la poésie, et en même temps, d'approfondissement de la lecture de l'œuvre. Au seuil de l'anthologie de ses propres poèmes, *Donnant Donnant Poèmes 1960-1980*, Michel Deguy distingue « le côté Villon et le côté Mallarmé » :

[...] chez chaque poète, cette double inclination, double virtualité même : vers la chanson du chant, quand le poème consulte la prose de la langue, la fait passer au ralenti, « défiler », dans l'appareil prosodique rythmique ; et vers l'autre côté, l'autre incantation, celle du « sens plus pur aux mots de la tribu », le *carmen* du secret, de la complexité, de la densité, qui fut jadis aussi « orphique », celui de la divination, du « magique », et qui devint en Europe celui de la « préciosité », oxymorique, paradoxale, paroxistique. « Le premier ton passe pour « facile », le second pour ésotérique.¹

Les deux côtés sont sans doute en Mallarmé. Deguy fait pourtant de Mallarmé un point de vue sur la poésie, un lieu depuis lequel penser la poésie, avant et après lui (« jadis aussi "orphique" [...], et qui devint en Europe celui de la "préciosité" »). Autant une approche de l'œuvre qu'un effet Mallarmé et, pour ainsi dire, une approche « mallarméenne » de la poésie : un universel de la poésie que l'œuvre de Mallarmé aura permis de mettre à jour. Par ailleurs, ce que Deguy affirme est bien une présence au-delà de laquelle on n'écrit plus sans en tenir compte. Peut-être cette présence va-t-elle jusqu'à la hantise ; en tout cas, elle rend Mallarmé inévitable autant qu'imprévisible. Ce constat rend manifeste ce qui est toujours à l'œuvre avec un poète, un artiste, un penseur : il n'était pas prévu et il est devenu nécessaire.

Nous ramènerons alors la problématique de notre étude à une question, non pour la réduire, mais pour faire de cette question un point de départ, un centre irradiant, dont la vocation est

¹ Michel Deguy, « Relation d'incertitude », *Donnant Donnant Poèmes 1960-1980*, *Poésie*/Gallimard, 2006, p. 14.

d'aiguiller vers d'autres questions qui relanceront, chemin faisant, notre recherche. L'interrogation centrale sera donc la suivante : quelles sont les conditions de la réception de Mallarmé, dès lors que cette réception est avant tout plurielle, qu'elle procède d'une présence fondatrice de l'œuvre dans la poésie de tout le XX^e – et, en particulier, des décennies après 1945 –, et qu'elle dépend des lectures souvent contradictoires de poètes qui font de Mallarmé un interlocuteur de premier plan, pour poser et explorer la question de la poésie ? La question l'énonce : il ne s'agira pas, en dépit du singulier utilisé permettant d'envisager la notion comme problème, d'une réception univoque. Il s'agira plutôt d'interroger ce qu'on peut entendre de pluriel derrière ce singulier, quand on se penche sur les lectures d'une œuvre.

5. Question de méthode

Reste à préciser la méthode, en explicitant au préalable ce que nous entendons par « autour de Bonnefoy, Deguy, Maulpoix, Meschonnic ». L'approche est historique en ceci qu'elle se tourne d'abord vers la réception à partir des années cinquante, avec Bonnefoy, et ce que nous pourrions appeler un tournant ontologique dans lequel la poésie prend en charge la question de la présence face à la négativité supposée du langage. Dans cette perspective, un axe crucial de notre recherche sera la question de la poésie. Cette même mise en perspective historique se combine avec la prise en compte des débats qui innervent la poésie dans les décennies après 1945. L'œuvre et l'approche de Deguy laissent découvrir ensuite une inflexion majeure dans la découverte, avec la philosophie de Heidegger, d'un chemin vers la langue et d'une configuration du monde dans la langue. Là où Bonnefoy conçoit la langue dans le piège que tend le concept au rapport du sujet au monde, le positionnement de Deguy est davantage tourné vers la philosophie et nous oriente vers une phénoménologie poétique qui fait sienne le tournant linguistique des années soixante. Cette phénoménologie retourne la négativité en une positivité du langage, pour laquelle la rhétorique et la poétique constituent des angles stratégiques¹. Au regard de ces deux approches, celle de Meschonnic pose une différence de taille : si la remise en question du structuralisme, commencée dès 1970 avec le premier volume de *Pour La Poétique*², peut constituer un lien avec Bonnefoy, ce même lien se défait par une contestation et une mise à l'écart des pôles du négatif et du positif, et par l'affirmation d'une subjectivité de la « forme-sens » qui va à l'encontre de l'ontologie. C'est aussi sur le plan d'une essence de la poésie, que Meschonnic refuse, que se consumera une rupture avec Deguy.

¹ Pour ces enjeux un livre de Michel Deguy nous semble particulièrement éclairant, *La poésie n'est pas seule*, Seuil, 1987.

² Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, 1970.

Nous pourrions recueillir les ramifications de la question de la poésie dans trois termes qui semblent en constituer les points névralgiques : la présence, l'être, le sujet. Dans le dernier paragraphe de « La Poétique de Mallarmé », publié d'abord en 1976, en préface à l'édition en *Poésie*/Gallimard d'*Igitur*, *Divagations* et *Un Coup de dés*¹, puis en 1977 dans *Le Nuage rouge*, Bonnefoy formule deux questions et exprime une inquiétude :

Mallarmé, aux temps finissants de l'ontologie, pour annoncer un nouvel âge du signe ? Ou simplement un témoin de la Présence mais dans son altération habituelle – par l'Essence, par l'Idéal – et qui fut grand mais par sa rigueur à porter ses deux intuitions jusqu'au bout ou presque : jusqu'au point en tout cas où il faut choisir ? Ce sont là les plus vraies questions qu'il convient de poser à son œuvre, aujourd'hui où l'idée de l'Être se désagrège ; et où risque donc de se perdre, dans une vigilance inutile, la raison de la poésie.²

Entre présence et signe : tel est l'écartèlement de la parole selon Bonnefoy. Mais le signe peut précisément étouffer la parole, la réduire au silence et il semble bien alors que sauver l'être soit sauver la poésie en recherchant la présence dans la parole. Chez Bonnefoy, l'écriture est marquée d'une négativité que le mot et le son, l'exploitation d'une matière sonore du mot, viennent contrebalancer, pour faire reculer le signe, advenir la présence. La poétique de Meschonnic ne contient pas cette accusation de l'écriture. Au contraire, se sont affirmées, dans le sillage de Hopkins, qu'il cite, le « mouvement de la parole dans l'écriture³ », qui conduit à penser le rythme, et la « forme-sens », comme ce qui sera appelé plus tard « forme-sujet ». De Bonnefoy à Meschonnic, se forment deux manières opposées de concevoir la subjectivité. Mais on peut dire que leurs poésies respectives agissent contre une occultation du sujet qui aura des suites dans une réhabilitation du sujet lyrique dans les années quatre-vingt-dix⁴. Maulpoix occupe une place de premier plan dans un phénomène qui a été appelé un retour du refoulé des années structuralistes. Il faudra déterminer ce que chacun entend par *sujet*. Les préoccupations théoriques recoupent l'écriture poétique d'un écrivain héritier du lyrisme de Bonnefoy et de l'hésitation féconde entre prose et poème de Deguy, double héritage que l'on retrouve dans la formule même de « lyrisme critique ». Ce concept, qui s'enracine dans un retour au lyrisme au cours des années quatre-vingt, est le fruit d'une maturation. En 1987, Maulpoix soutient sa thèse de Doctorat d'état sur le sujet « La notion de lyrisme, définitions et modalités, 1829-1913 ». Ce travail théorique se prolonge par *La Voix d'Orphée* en 1989, repris et augmenté dans le maître ouvrage *Du Lyrisme* en 2000, jusqu'à *Pour un lyrisme critique* en 2009. Le lyrisme est ainsi

¹ Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Yves Bonnefoy, *Poésie*/Gallimard, 1976.

² Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge: essais sur la poétique*, Mercure de France, 1977, p. 211.

³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique III Une parole écriture*, Gallimard, 1973.

⁴ Nous renvoyons à deux ouvrages collectifs publiés dans ces années : *Figures du sujet lyrique*, éd. Dominique Rabaté, Paris, France, Presses universitaires de France, 1996 ; un ouvrage de la revue *Modernités*, *Le sujet lyrique en question*, eds. Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Talence, France, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. Maulpoix a participé au premier ouvrage, Deguy et Meschonnic au second.

reconfiguré dans ce que nous pourrions appeler un tournant critique, un âge critique de la prose qui rappelle le poème critique *Crise de vers*, sous le signe duquel Maupoix se place volontiers.

Ces remarques viennent juste esquisser un contexte ; elles ont vocation à expliciter le choix du corpus central et à ancrer une méthode dans l'histoire. L'approche historique se combinera avec une méthode comparative. Parce qu'il s'agit d'abord de confronter des lectures de Mallarmé et, par là, de confronter des œuvres et des pensées. Parce qu'il s'agit ensuite d'élargir les confrontations pour mesurer l'importance et la portée de la présence de Mallarmé au XX^e siècle : une première approche comparative sera développée entre les réceptions avant 1945 et après 1945, une seconde entre les réceptions après 1945. Les deux approches se donnent pour buts de dégager des questions qui sont venues des contemporains de Mallarmé jusqu'à aujourd'hui et de dresser un panorama des enjeux de la poésie au prisme de la réception et de la présence de Mallarmé. S'il y aura lieu de partir d'abord de premiers enjeux de la réception de Mallarmé pour les quatre poètes de notre corpus, il faudra aussi explorer les problèmes qui se sont formés au cours de la première moitié du XX^e siècle, autour de poètes comme Claudel et Valéry. De même, la prise en compte d'un contexte européen sera nécessaire, avec T.S. Eliot, Rilke et Ungaretti notamment, que nos quatre poètes ont lus.

Aussi faut-il préciser que l'approche historique, combinée à l'approche comparative, permettra, d'une part, de distinguer des périodes d'émergence de problématiques : les décennies cinquante et soixante, pour les questions de l'être et de la phénoménologie poétique ; la décennie soixante-dix, pour la poétique, laquelle, nous y reviendrons, est liée à une épistémologie de l'écriture ; enfin les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, pour un retour du lyrisme. Cette démarche questionnera, d'autre part, une contextualité : c'est ce qui impliquera une extension du corpus central vers d'autres œuvres poétiques et théoriques. D'où le recours à un corpus élargi, pour approfondir les questions abordées, les envisager autrement, par la comparaison et l'inflexion aussi. La question de l'être dans la réception de Mallarmé, par exemple, impliquera d'élargir de Bonnefoy et Deguy à André Du Bouchet, Philippe Jaccottet, Claude Esteban et Claude Vigée, pour apprécier certaines différences, notamment autour du négatif et du langage. Une perspective complémentaire, mais décisive, liée plus particulièrement à Deguy, s'attachera au lien poésie-philosophie et convoquera, pour l'essentiel, les approches de Badiou, Derrida, Doumet et, en arrière-plan, l'ontologie heideggérienne. L'« épistémologie de l'écriture¹ » de Meschonnic poussera à s'interroger sur

¹ Henri Meschonnic, *Pour La Poétique II, Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, 1973.

la réception de Mallarmé par le groupe *Tel Quel*. Puis, la perspective d'une expérience dans et par l'écriture s'attachera à lire les approches de Jacques Dupin, Bernard Noël et Ghérasim Luca, particulièrement décisives aussi dans leur singularité. Ou encore, avec Maulpoix, l'émergence d'un lyrisme critique, trouvant dans un certain Mallarmé des voies et des détours pour se formuler, pourra être confrontée avec le réexamen critique du lyrisme et du sujet lyrique, dans les années quatre-vingt-dix, autour du critique Dominique Rabaté.

La méthode comparative fait donc ressortir l'importance de la confrontation dans l'étude de la réception ; ce qui entraîne le constat d'une présence nécessairement différente selon l'œuvre du lecteur. On s'en apercevra d'abord par les poèmes et textes mis en avant, qui souvent diffèrent, puis par les usages souvent opposés, ou du moins contrastés, des mêmes citations, comme la célèbre « disparition élocutoire du poète », par exemple. Mais il importe aussi de prendre en compte une sorte d' « archivisme » qui préside à l'étude de la réception et de la présence de Mallarmé chez nos quatre poètes et autour d'eux. Une archive que Thierry Roger a constituée avec la réception d'*Un Coup de dés* : à la fois la circonscription d'un « effet [...] sur le XX^e siècle » et une « archéologie de la modernité¹ », où les discours générés par l'œuvre sont continus à l'invention de concepts et de « formes de langage », pour reprendre une formule de Meschonnic – « formes poétiques » étant insatisfaisant, parce que trop générique et ancré dans un formalisme que la plupart des œuvres qui nous intéressent récusent d'emblée. La plongée dans les discours *sur* et *avec* Mallarmé configure une épistémè singulière, dans une perspective discontinue ayant les caractéristiques données par Thierry Roger : « L'archéologie, contre-poison de la téléologie, s'élève en effet contre une certaine historiographie enfermée dans la quête de l'origine et la question de l'horizon, la recherche d'une causalité linéaire pensée dans un temps continu.² » Pour le dire autrement, il ne s'agit pas de faire de Mallarmé une origine ou un destin de la modernité, ni de retomber dans une méthode lansonienne articulant la lecture des œuvres à leurs sources. Nous reprenons alors à notre compte la distinction majeure opérée par Meschonnic entre historicisme, qui correspond aux conditions de production des œuvres, et historicité, qui intéresse l'activité d'une œuvre dans un présent, et annule l'opposition entre présent, futur et passé, pour penser un présent du passé et un présent du futur. La mise en avant de l'historicité renvoie également à une définition de la modernité par le

¹ Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, op. cit., p. 23 et 31.

² *Ibid.*, p. 28.

moderne, ce qui fait de l'activité des œuvres une perspective selon laquelle penser la discursivité poétique comme mouvement de transformation, passage et intersubjectivité¹.

D'une certaine façon, les discours se croisent, s'intriquent, se « remmêlent perplexement », pour citer Mallarmé, dans « L'Action restreinte » (*OCII*, 217), mais selon ce qu'une œuvre théorique et/ou poétique construit et invente, spécifiquement et historiquement, en fonction de sa situation dans une histoire. Foucault l'a bien écrit, au début de *L'Archéologie du savoir* : « C'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées : par-delà sa configuration interne et sa forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases : nœud dans un réseau. » Et d'ajouter que « le livre a beau se donner comme un objet qu'on a sous la main [...] : son unité est variable et relative.² » La variable est pour nous une notion capitale. Liée au mouvement d'une énonciation et d'une discursivité, elle rassemble les idées de « systèmes de dispersion », d'une « pratique discursive » posant la nécessité d'une approche empirique et non « a-prioriste » des discours, d'un « énoncé-événement³ » qui, pour voir se former en lui une discursivité singulière, correspond également à une subjectivation spécifique. Thierry Roger a souligné, concernant l'archive, le fait que nous avons affaire à « des instances qui ne sont ni des sujets transcendants ni des sujets empiriques, mais [à] des positions de subjectivité dans un champ de régularité (les énonciations)⁴ ». Ce qui revient à ne pas confondre une empirique des discours et un empirisme qui cloisonnerait l'expérience dans un vécu et ferait retomber dans le biographisme. Et le critique situe, à partir de Foucault, l'importance des concepts et des stratégies discursives. Cependant, nous précisons une différence, concernant notre approche, qui touche à la fois à l'archéologie foucauldienne et à la constitution d'une « archive de la réception » : si, dans ce cadre, la « positivité » nous paraît cruciale pour l'étude et l'écoute des discours dans leurs modes de signifier, l'idée d'un « champ de régularité », qui préside à la « formation discursive », est, selon nous, discutable. Parce que, précisément, les énoncés présentent les caractères de l'instable même, dans la mesure où ils sont agis par une énonciation qui les déborde, les transforme et font d'eux les moments du mouvement d'une écriture. Il ne s'agira donc pas d'un ensemble de règles, mais bien plutôt d'une histoire s'écrivant à travers les textes, selon des formulations et des énonciations mouvantes : non un savoir que l'on pourrait rendre positif, mais une connaissance en acte, laquelle est la seule positivité possible.

¹ Pour les points évoqués, nous renvoyons à deux livres d'Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, op. cit. et Henri Meschonnic, *Langage, histoire, une même théorie*, éd. Gérard Dessons, Lagrasse, Verdier, 2012.

² Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 36.

³ *Ibid.*, p. 56, 175 et 178.

⁴ Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, op. cit., p. 27.

C'est que nous accordons une importance au champ de l'expérientiel, qui, selon nous, n'est pas à confondre avec le biographique, mais renvoie à une circonstance qui n'est que celle d'un langage en train de s'inventer, avec, en soubassement, l'aventure que constitue l'écriture poétique.

Ces quelques éléments étant posés, nous pouvons citer ces propos de Foucault, tirés de l'article « La Bibliothèque fantastique », qui présentent ce qui fera qu'après Flaubert, « le *Livre* de Mallarmé deviendra possible » : « Flaubert est à la bibliothèque ce que Manet est au musée. Ils écrivent, ils peignent dans un rapport fondamental à ce qui fut peint, à ce qui fut écrit – ou plutôt à ce qui de la peinture et de l'écriture demeure indéfiniment ouvert. Leur art s'édifie où se forme l'archive. » Alors, « chaque tableau appartient désormais à la grande surface quadrillée de la peinture ; chaque œuvre littéraire appartient au murmure indéfini de l'écrit.¹ » La bibliothèque des quatre poètes qui nous intéressent requerra forcément notre attention, pour démontrer que la réception de Mallarmé, comme la poésie pour Deguy, *n'est pas seule*. Outre une contextualité, c'est bien une intertextualité qui est à mobiliser. Sauf qu'il ne s'agira pas tant d'hypotextes et d'hypercentes, selon les palimpsestes de Genette, que de ce qui passe entre les textes : de résonances, non de dialogues des textes pris dans des structures, mais d'énonciations qui, quand on se met à leur écoute, font entendre une voix s'inventant par l'accueil d'autres voix. Cela suppose une certaine lecture de l'écriture prise comme expérience encore : l'expérience d'écrire avec l'autre, avec les voix qui comptent dans une histoire en train de se faire.

De fait, la méthode implique un passage par une certaine scientificité, mais ne s'y arrête pas. On sait que la tâche est interminable. Aussi y aura-t-il à se fonder sur le *discours* sur Mallarmé, sur les *métadiscours*. Mais le *méta* ne doit pas occulter l'*infra*, d'autant plus pour la réception d'une œuvre ayant porté l'attention à ce « quelque chose d'occulte au fond de tous ». Mallarmé a bien insufflé à la poésie un sens du mystère et, peut-être plus encore, quand on s'intéresse à la portée de sa poésie jusqu'à nous, un sens de l'inconnu. L'*infra* est bien du côté d'une présence, à condition d'envisager cette présence non comme une stase et une référence fixée, voire prédéterminée par les résultats de l'histoire littéraire, mais comme une présence active dans la voix de l'écriture, laquelle excède les citations conscientes, les usages et appropriations que l'on peut faire d'une œuvre. Les écrits théoriques des poètes de notre corpus central, et de notre corpus élargi, s'intègrent dans ce que Thierry Roger rappelle être « la critique mallarméenne », entendue comme « tous les discours, qu'il soient universitaires ou non,

¹ Michel Foucault, « La Bibliothèque fantastique », *Travail de Flaubert*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Points-Seuil, 1983, p. 107.

historiques ou théoriques, biographiques ou formalistes, qui prennent l'œuvre de Mallarmé en général, et le *Coup de dés* en particulier, pour objet.¹ » Mais ils sont, selon nous, tributaires d'un inconscient de la voix et du langage, qui est bien le lieu d'une activité de ce que l'on appellera d'ores et déjà le *poème Mallarmé* : un poème *tel qu'en lui-même* ses lectures le transforment, mais aussi le réinventent, ainsi que nous l'avons dit, dans les sens de son sens. Il s'agira alors d'aller à l'œuvre de Mallarmé, d'aller aux discours sur cette œuvre, pour mesurer son impact sur la poésie au XX^e siècle, d'aller aux œuvres de ses lecteurs. Cette démarche nécessite évidemment une alternance entre synthèse et analyse. Elle implique la lecture parfois *in extenso* de textes écrits sur Mallarmé, pour en faire la poétique, mais aussi la lecture en détail de poèmes, pour mettre à jour certaines ramifications entre les discours sur Mallarmé et les œuvres poétiques, que l'on pourra lire avec Mallarmé. Cela pour une écoute de la discursivité, avec l'œuvre du poète.

6. *Légitimité du corpus*

Il est temps de présenter plus en détail le corpus choisi d'abord pour occuper une place centrale dans un travail qui relève à certains égards de l'enquête. Bonnefoy, Deguy, Maulpoix et Meschonnic nous semblent avoir une certaine centralité, et dans la question de la poésie, et dans celle de la réception de Mallarmé. Historiquement, en premier lieu : comme nous pourrions l'envisager, un dialogue est décelable avec nombre de poètes de la première moitié du XX^e, qui a pour soubassement une lecture de Mallarmé. L'exemple le plus marquant (nous le développerons) est Valéry, chez les quatre poètes, mais on s'apercevra que la lecture d'un poète comme T. S. Eliot, par Bonnefoy ou Meschonnic, ne laisse pas de donner lieu à des confrontations avec leur réception de Mallarmé. Il en va de même pour Rilke, principalement chez Maulpoix, mais de manière très nette aussi chez Bonnefoy ; la lecture d'un essai comme *Le Sommeil de personne*² le montrera. Ces quelques exemples permettent déjà d'affirmer une situation singulière des quatre écrivains : une position historique et, qui plus est, par rapport au contexte européen avant 1945. Cette situation est encore celle d'un poète du corpus dit élargi : Jaccottet, dans son lien avec Ungaretti, de traducteur, de poète et de lecteur, Mallarmé ayant représenté longtemps pour l'auteur italien un modèle en matière de poésie et de figure du poète.

On relèvera en outre une discussion du symbolisme, par Meschonnic et Bonnefoy, qui extirpe l'œuvre d'une certaine surinterprétation, ainsi que de l'idéalisme fin-de-siècle. C'est

¹ Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, op. cit., p. 29-30.

² Yves Bonnefoy, *Le sommeil de personne*, Bordeaux, W. Blake, 2004.

que la particularité de la réflexion sur Mallarmé est une volonté de problématiser les paradigmes de sa réception, comme par exemple l'obscur, l'hermétisme et la perfection d'une poésie autarcique, pour ne pas s'en tenir à ce qui, à force d'être convoqué, devient une série d'idées toutes faites. Jamais l'on n'aura peut-être autant lu de poètes travaillant à une lecture à nouveaux frais, dans une éthique privilégiant le dialogue et, ainsi, une écriture théorique qui soit plus un effort pour *aller vers* qu'un *travail sur*. On se rendra vite compte que Mallarmé n'est pas objet, mais sujet, au sens fort : sujet de son poème, mais aussi poème avec lequel on devient sujet. Il nous semble qu'il y a là un enjeu majeur, celui d'une subjectivation dans le rapport à l'œuvre. C'est à partir de ce point que nous voudrions présenter, et ainsi légitimer, notre corpus.

Pour aucun des auteurs, Mallarmé n'est un objet de réflexion juste le temps de l'écriture d'un texte sur lui. Il a ses ramifications dans l'œuvre, comme nous l'avons déjà écrit. Mais il représente également, avec Baudelaire, Rimbaud, pour ne citer qu'eux, pour l'instant, un centre irradiant une sorte de foyer moléculaire, faisant qu'on le rencontrera régulièrement, pour peu que l'on fréquente un minimum les textes théoriques, dont la liste est trop longue pour être donnée dans cette introduction. Bonnefoy s'est penché sur Mallarmé, dès « L'Acte et le lieu de la poésie », un texte décisif, par lequel il se détache du surréalisme et ouvre la voie vers une poétique de la présence et du monde, véritable salve d'avenir, selon lui, de la poésie : il s'agit de réorienter le poème vers l'être. Et l'on ne peut que constater une première inflexion de Mallarmé, largement lu jusqu'à présent au prisme de la forme pure. Mais on ne manquera pas non plus de relever la nécessité de discuter Mallarmé, ce qui s'engage dès les années soixante avec « « Baudelaire parlant à Mallarmé » (1967)¹. Puis ce sera une reprise constante du fil de la lecture et du dialogue. Donnons-en quelques jalons, sans exhaustivité². D'abord, ce que nous pourrions appeler le cycle des préfaces, à toutes les éditions en *Poésie*/Gallimard : celle de *Divagations, Igitur, Un Coup de dés* (1976), par Bonnefoy lui-même, celles des *Poésies* et *Vers de circonstance*, auxquelles il faut ajouter la *Correspondance* en folio, par Bertrand Marchal, dans les années quatre-vingt-dix³. Le point de vue de Bonnefoy a ainsi gagné en audience et en fréquence ; d'une certaine façon, il a pu influencer la lecture de l'œuvre et lui donner une aura particulière, réorientant l'absolu vers la présence du monde et au monde. Puis, viennent d'autres textes, ceux-là qui seront repris dans *Le Siècle de Baudelaire* en 2014, comme « Le Secret de

¹ Repris dans Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, 2010, p. 387-408.

² Le lecteur se reportera, pour le détail des textes consacrés à Mallarmé, à la bibliographie qui recense les différents textes sur Mallarmé.

³ Toutes ces préfaces (à l'exception de « La poétique de Mallarmé ») sont reprises dans *Sous l'Horizon du langage*, Mercure de France 2002. Pour les *Poésies* : « La Clef de la dernière cassette » (1992), p. 179-207 ; la *Correspondance*, « L'Unique et son interlocuteur » (1995), p. 285-305 ; les *Vers de circonstance*, « L'Or du futile » (1996), p. 245-284.

la pénultième » (2002) ou encore « Mallarmé et le musicien » (1995)¹. Enfin, les poèmes, pour lesquels la présence explicite a pu s'affirmer au cours des années, d'*Une autre époque de l'écriture*, où la référence mallarméenne est déclarée, par l'évocation de *Sur les bois oubliés* par exemple², au « Tombeau de Stéphane Mallarmé », figurant dans les « Presque dix-neuf sonnets » de *L'Heure présente*³.

L'exemple de Bonnefoy permet également de poser la question de la singularité de la présence de Mallarmé, par rapport aux deux autres poètes qui sont dits « fondateurs » de la modernité, à savoir Baudelaire et Rimbaud. Il est frappant de constater, comme n'a pas manqué de le faire Bertrand Marchal⁴, qu'ont été publiés *Sous le signe de Baudelaire*, en 2010, *Le Siècle de Baudelaire*, en 2014, et *Notre Besoin de Rimbaud*, en 2009⁵, mais qu'aucun livre n'est consacré à Mallarmé. Il y a bien, comme nous l'avons signalé, *Sous l'Horizon du langage*, en 2002, pour reprendre les différentes préfaces aux éditions de poche (mais pas celle de 1976), avec l'essai « Igitur et le photographe » (1998). Mais ce livre est largement placé « sous le signe de Baudelaire », dès l'introduction. Un autre fait est à mentionner encore : quand sont repris les essais sur la poésie du *Nuage rouge* (1977) dans le volume *La Vérité de parole*, « La Poétique de Mallarmé » ne l'est pas ; y figure, pour ainsi dire à la place - au vu du titre -, « La Poétique de Nerval⁶ ». Il conviendra de s'interroger sur ces signes d'une présence singulière, d'une sorte d'hésitation ou de prudence rendue sensible dans le geste éditorial. Ce que l'on peut déjà en inférer est une volonté de situer Mallarmé par rapport à Baudelaire, comme en témoigne le cours du Collège de France, défini selon la perspective des « héritiers de Baudelaire⁷ ». Quoiqu'il en soit, la lecture de Mallarmé représente un nœud problématique dans la modernité, qui a aussi pour point sensible un rapport à la métaphysique, ce que peut encore signifier la situation de l'essai « La Hantise du ptyx » dans le livre *L'imaginaire métaphysique*⁸.

Venons-en maintenant à Meschonnic. Mallarmé occupe, chez lui aussi, une place particulière, si l'on est attentif à l'historique des essais consacrés à des poètes. La principale

¹ Yves Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*, Seuil, 2014.

² Yves Bonnefoy, *La vie errante*, suivi de : *Une autre époque de l'écriture*, Mercure de France, 1993, p. 147.

³ Yves Bonnefoy, *L'Heure présente*, *La Longue Chaîne de l'ancre*, *Le Digamma*, Poésie/Gallimard, 2014, p. 117.

⁴ Cf. Bertrand Marchal, « Hantise de Mallarmé », *art. cit.*, p. 335-336.

⁵ Yves Bonnefoy, *Notre Besoin de Rimbaud*, Seuil, 2009. Comme les deux livres sur Baudelaire, celui-ci reprend les principaux écrits sur Rimbaud, notamment l'essai de 1961, qui avait été publié dans la collection « Écrivains de toujours », au seuil, avec une importante iconographie.

⁶ Cf. Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 183-211 ; *La vérité de parole et autres essais*, Gallimard folio-essais, 1995, p. 45-70, pour l'essai sur Nerval.

⁷ Yves Bonnefoy, « Les Héritiers de Baudelaire : la Poétique de Mallarmé » [1991-1991], « La Poétique de Mallarmé : quelques remarques » [1992-1993] (Cours du collège de France), *Lieux et destins de l'image, un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, *op. cit.*, p. 237-271.

⁸ Yves Bonnefoy, « La Hantise du ptyx » (2002), *L'Imaginaire métaphysique*, Seuil, 2006, p. 101-121.

pièce est constituée par Hugo, puis par Nerval, Baudelaire, Apollinaire, Éluard, pour les volumes de *Pour la poétique*¹. Rimbaud occupe une place importante dans le maître ouvrage *Critique du rythme*, et, avec Baudelaire, dans *Modernité modernité*². Mallarmé se verrait-il secondarisé, dans une telle configuration ? Comme nous l'avons évoqué plus haut, il a été surtout l'objet d'un refus. Néanmoins sa présence émaille les essais de *Pour la poétique* et acquiert de l'importance dans l'essai de 1982, *Critique du rythme*. Prévaut l'idée d'une situation par rapport à Mallarmé, pour la théorie du rythme principalement, mais aussi au regard d'une prégnance de Mallarmé dans les années soixante et soixante-dix, comme le montrent les pages de « Pour une épistémologie de l'écriture », notamment celles consacrées à *Tel Quel*. Là encore, il y va d'une distinction entre une œuvre et ses effets, entre lecture et captation d'héritage. On peut y voir une sorte d'avancée prudente vers Mallarmé, un peu comme une progression en terrain miné. Et ce qui se précisera, autour de 1982, sera un Mallarmé du rythme, en critique d'un Mallarmé de la « disparition livresque du je » - pour citer l'avant-propos de *Dédicaces proverbes* -, lequel est le fruit des épigones d'un *mallarméisme sans Mallarmé*...

Mais la réception de Mallarmé par Meschonnic s'affirmera dans l'essai *Mallarmé au-delà du silence*, donné en introduction à un choix de textes, intitulé *Écrits sur le Livre*, établi par Christophe Romana et Michel Valensi. Le texte à proprement parler n'a qu'un rapport lointain avec la problématique de l'anthologie. Cependant, il a bien vocation à faire entrer dans l'œuvre. En cela, il est analogue aux préfaces écrites par Bonnefoy. Pour notre étude, son intérêt est qu'il est, après ceux sur Hugo bien sûr, un essai très étoffé, comparable aux écrits sur Nerval, Baudelaire, Apollinaire et Éluard, principalement. Sa singularité est d'être une lecture d'ensemble, et non une suite de lectures de livres ou de recueils, comme c'est le cas avec Hugo, et de proposer une entrée par la théorie du rythme. C'est pour cette raison qu'il irradie tout particulièrement sur les livres à venir ; citons *Politique du rythme, politique du sujet*³, *Célébration de la poésie*, et le « Manifeste pour un parti du rythme », qui y est inclus⁴. Il faut également citer l'article pour le numéro spécial de janvier 1998 d'*Europe*⁵, venant poursuivre le travail théorique de *Mallarmé au-delà du silence*. Par ailleurs, toute la question de la modernité en poésie, si elle est largement visitée avec Baudelaire et Rimbaud, ne le sera pas

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique III Une Parole écrite*, op. cit. et *Pour la poétique IV, Écrire Hugo* vol. I et II, Gallimard, 1977.

² Henri Meschonnic, « Le travail du langage dans *Mémoire de Rimbaud* », *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 341-350 ; « La modernité Baudelaire » et « "Il faut être absolument moderne" un slogan en moins pour la modernité », *Modernité, modernité*, op. cit., p. 105-127.

³ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

⁴ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 245-256, pour le « Manifeste pour un parti du rythme ».

⁵ Henri Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé », *Europe*, op. cit., p. 3-11.

moins avec Mallarmé, dans l'essai de 2009, *Pour en finir avec le postmoderne*¹, ce qui renvoie à un motif important du travail de Meschonnic – qui vient se réfléchir en Mallarmé -, celui de l'intempestif lié à une critique du contemporain par le moderne.

Les manières dont Bonnefoy et Meschonnic abordent Mallarmé impliquent, rappelons-le, une réception, non comme esthétique, mais, plus spécifiquement, comme problème : c'est bien selon une problématique de l'écriture et de la lecture comme des actes éthiques que nous la situons. L'exemple de Michel Deguy est à cet égard crucial. Rappelons, du *Tombeau de Du Bellay* l'idée d'une « poésie problématique à elle-même ». Or, cette interrogation est héritée de Mallarmé, qui représente un seuil, après celui de Du Bellay. D'emblée, on peut affirmer que Deguy creuse un écart avec ce qui forme un paradigme majeur de la réception « traditionnelle » de Mallarmé, celui de « la forme appelée vers » (*Crise de vers, OCII*, 205)... Un premier lieu est alors la prose : ce que l'entretien avec Henri Scepti souligne en 1998², mais qui s'affirme tôt en définitive, dans une pratique de l'essai, *Actes et Figurations*³, et a trait à une démarche entre poème, essai et philosophie et débouchera sur le philosophème, une *pensivité* par le poème. Un second lieu est la figure, le livre *Figurations* partant notamment de la citation de « Bucolique », « Rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre » (*OCII*, 255). Une « poésie problématique à elle-même » trouve son lieu dans une poétique de la figure, ce que l'on voit se dessiner dans l'article « Vers Une Théorie de la figure généralisée⁴ », qui place ainsi le poème dans la figure, partant dans l'acte de figurer, ce qui est une manière pour Deguy de développer – et généraliser -, un postulat mallarméen. Cette orientation est sans doute décisive : pour l'œuvre poétique et philosophique de Deguy d'abord, puisqu'elle se retrouvera à tous les niveaux d'une écriture de l'essai-poème ; pour la théorie de la poésie et du langage de littérature, puisqu'elle manifestera une position par rapport à la textualité et qu'elle aura des ramifications dans un certain retour à la rhétorique, comme en témoignera le débat avec Genette autour d'un « rhétorique restreinte », l'auteur de *Figures* critiquant ce qu'il pense être une restriction du champ de la rhétoricité du langage au métaphorique⁵.

Un troisième lieu est dès lors à relever : celui du *comme*, qui rassemble poésie et philosophie, pour lequel Mallarmé est décisif, ce que l'on verra notamment par une lecture de *La Poésie n'est pas seule* et une extension de la poésie comme *poiesis*, à la philosophie et aux arts. Une

¹ Henri Meschonnic, « Comment jouir de l'inconnu », « L'Étranger au temps », *Pour Sortir du postmoderne*, Klincksieck, 2009, p. 55-70.

² « Mallarmé : prose, phrase et périphrase – Entretien avec Michel Deguy », *Mallarmé et la prose*, éd. Henri Scepti, Poitiers, La Licorne, 1998, p. 9-19.

³ *Actes, op. cit. et Figurations, propositions – études*, Gallimard, 1969.

⁴ « Vers Une Théorie de la figure généralisée », *Critique*, 1969, p. 841-861.

⁵ Cf. Gérard Genette, « La Rhétorique restreinte », *Figures III*, Seuil, 1972, p. 21-40.

circularité des enjeux entre phénoménologie et poésie sera alors patente, qui trouvera son plus grand développement dans un texte de 1998 - d'abord écrit pour un numéro de *Po&sie* entièrement consacré à Mallarmé, puis repris dans *La Raison poétique* -, « Je remplis d'un beau non ce grand espace vide¹ ». Le titre même reprend ce qui commence dans *Tombeau de Du Bellay*. Du nom du sonnet de Du Bellay au non mallarméen², est substitué, à « l'épiphanie de la chose³ », une négativité de la quasi apparition par la figure et le *comme* qui configure de l'être. C'est donc une poétique de l'apparaître qui est en jeu, une poétique de la métaphoricité et de ce qu'il appelle l'« être », ce qui entérine, du point de vue du poème, les postulats de la philosophie. Deguy intègre à sa réception de Mallarmé la question de l'être, qui inquiète la poésie depuis les années cinquante qui ont vu s'accroître la présence et la prégnance de l'ontologie heideggérienne, - Heidegger dont il co-traduit *Approche de Hölderlin*.

Nous verrons que ces trois réceptions - Bonnefoy, Deguy et Meschonnic -, présentent un débat, jusqu'à la dispute et à la brouille (celle qui a opposé Deguy et Meschonnic). Voici ce qui forme un nœud de la présence de Mallarmé après 1945 : présence, être, figure, rythme et sujet. Ces grandes notions se nouent encore à la question d'un acte de poésie, d'une poésie en tant qu'acte et activité dans et sur le langage, à la question de l'écriture et de son expérience, de leur ressaisissement dans la théorie et la critique. L'œuvre de Maulpoix s'impose dès lors. Plus récente, elle laisse envisager un certain retour sur la question du sujet par une mise en question du sujet lyrique. L'articulation du lyrisme à la critique est fécond, parce qu'il suggère un fond de crise du sujet lyrique. Et cette démarche présente encore une inflexion particulière de « la disparition élocutoire du poète » : un commencement de la réception de Mallarmé par Maulpoix est dans la réflexion sur l'acte d'écrire, sur la pratique, avec « Une jalouse pratique⁴ » (1995). Moins présent au départ que Baudelaire et Rimbaud, Mallarmé ne cessera de s'affirmer dans l'œuvre, jusqu'à donner un titre au livre *L'Instinct de ciel*⁵ (2005). Une autre dimension s'ajoute, celle d'un renoncement à l'idéal, voire d'une prise de conscience que l'idéal *n'est pas*, en dépit de l'instinct, justement – faisant que nous sommes tous frappés du « conscient manque

¹ Michel Deguy, *La Raison poétique*, Galilée, 2000, p. 63-84. Initialement publié dans *Po&sie*, n°85, Belin, 3^e tri. 1998, p. 82-94.

² Notons que Deguy voit dans ce nom-non l'espace problématique de la poésie, ce qui peut se lire dans cette adresse à Pelletier du sonnet 189 des Regrets, poursuivant « Je remplis d'un beau nom ce grand espace vide » : « Je voulais comme toi les vers abandonner. » Mais la rime avec « m'adonner » dit déjà tout de la décision des Regrets. Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, éd. Samuel de Sacy, *Poésie*/Gallimard, 1967, p. 214.

³ Martine Broda, « Lyrisme et célébration : l'épiphanie de la Chose », *Littérature*, n°104, 1996. pp. 89-100. Article citant pour commencer cette phrase de Roberto Juarroz, « si rythmée qu'elle est déjà un poème : "La poésie est toujours célébration, célébration, elle l'est, même au cœur des fêtes de l'abîme, des fêtes du néant." »

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, Mercure de France, 1995, p. 41-52.

⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu*, suivi de *L'Instinct de ciel*, *Poésie*/Gallimard, 2005.

chez nous de ce qui là-haut éclate. » (*La Musique et les lettres*, OCII, 67) D'où, par exemple, un « Mallarmé à voix basse », plus tard, dans *La Musique inconnue*¹ (2013).

Du coup, Mallarmé est le modèle d'une problématisation de la figure du poète lyrique autant que de l'état lyrique, entre enthousiasme et critique, perplexité et aspiration, le terme d'inspiration perdant de sa pertinence. Trois textes du *Poète perplexe* ont ainsi une grande importance, réunis dans le livre sous le titre de « Passages de Stéphane Mallarmé » : « Portrait du poète en araignée », « Un simple souffle d'éventail », « Imparfaites en cela que plusieurs² ». Le premier problématise la figure du poète par la métaphore arachnéenne du tissage du texte ; le deuxième analyse l'écriture par le souffle, pour entériner un nouveau régime du lyrisme qui passe par un équilibre, la recherche d'une maîtrise ; le troisième envisage la question de la langue et la relativisation du langage au regard de toute forme de vérité. Tout se passe, avec Maulpoix, comme si l'effort pour prendre acte des découvertes faites dans les décennies qui précèdent (le texte, le signifiant, la linguistique), aboutissait à un renouveau lyrique. Le Mallarmé du poème critique présente alors les traits d'une auscultation du problème d'être associé au problème d'écrire, de vivre et d'être en écrivant, aux XX^e et XXI^e siècles.

7. Réception et présence de Mallarmé : en quatre temps, autour de quatre poètes

Nous pouvons restituer maintenant ce qui constitue la légitimité de notre corpus central, autour duquel viennent se greffer en une constellation certaines nébuleuses de réceptions de Mallarmé :

- 1) La question de l'être, autour de Bonnefoy. Le problème du négatif y est attenant. Et la lecture de Mallarmé ira de la nécessité de le dépasser (Esteban, Vigée) à l'affirmation d'un mysticisme poétique permettant une transfiguration (Salah Stétié³). Nombre de lectures se situent entre ces deux pôles, celles de Jaccottet et de Gustave Roud, de Jacques Dupin et d'André Du Bouchet en particulier. Mais la problématique de la présence que présente l'approche de Bonnefoy est fondatrice.
- 2) La question du rapport entre poésie et philosophie, autour de Deguy. Cette approche est elle aussi fondatrice. Assurément, la réception par Deguy aime les approches par la réflexivité et par le concept. Derrida est bien sûr un passage indispensable, pour avoir mis en regard Platon et Mallarmé, autour de la dénégarion et de l'affirmation de

¹ Jean-Michel Maulpoix, « Mallarmé à voix basse », *La Musique inconnue*, José Corti, 2013, p. 73-74.

² Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, José Corti, 2002, p. 153-206.

³ Salah Stétié, dont il faut citer le livre *Mallarmé sauf azur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1999.

l'écriture, dans *La dissémination*¹. Aussi cette perspective engage-t-elle un débat avec Bonnefoy au sujet du concept dans le langage, pour le distancer tout en y consentant ou, au contraire, l'affirmer, comme le fait Deguy.

- 3) La question de l'épistémologie de l'écriture, autour de Meschonnic, qui se confond avec les théories du rythme et du sujet. Elle engage cette fois le problème d'une connaissance de, dans et par l'écriture et pose aussi celui d'une expérience propre au poème. Les champs de la philosophie et de la linguistique, qui ont été si présents dans la réception de Mallarmé à partir des années cinquante, en sont transformés autant que partie prenante. Et ce sont ces *questionneurs*, praticiens et/ou théoriciens de la vie en langage que l'on y retrouve. Citons, qui ne l'ont pas tous encore été, Ghérasim Luca, Bernard Noël, Émile Benveniste.
- 4) La question du sujet lyrique, autour de Maulpoix, qui reprend l'héritage de Bonnefoy et Deguy et pose le problème d'une modernité de la prose. La réception de Mallarmé reconsidère le lyrisme en temps de crise. Cette perspective longe le retour du lyrisme à partir des années quatre-vingt, sans toutefois s'y confondre, dans la mesure où il ne s'agira pas de faire le panorama de ce courant, mais de poser les questions qui sont celles de la poétique de Maulpoix. Il est patent qu'une telle approche attire à elle une lecture de Mallarmé autant que de ses lecteurs, que sont Bonnefoy et Deguy en particulier.

Les quatre seuils de la réception de Mallarmé étant esquissés, nous pouvons préciser les quatre axes de notre étude. Il aurait été évidemment tentant de construire un plan correspondant, pour chaque partie, aux œuvres que nous proposons pour entrées. Mais nous nous y sommes refusé. Parce que, d'une part, il ne s'agit pas d'une étude procédant par monographies, mais plutôt par problématiques. D'autre part, la réception comme problème suppose des confrontations entre les points de vue et les historicités. Il nous semble de surcroît que chaque œuvre peut s'enrichir du dialogue et du débat qu'elle entretient avec les autres et que Mallarmé a aussi inventé des questions qu'il convient de visiter par ces croisements de regards. C'est ce qui explique, et nécessite, l'augmentation du volume du développement, pour chacune des quatre parties. Chemin faisant, les enjeux découverts gagnent en complexité et imposent des confrontations plus détaillées.

¹ Jacques Derrida, *La dissémination*, Seuil, 1972. Cf. notamment les pages intitulées « La double séance », p. 215-347, sur « Mimique » de *Divagations*, puis la première partie de l'essai éponyme, p. 351-399, partant d'*Un Coup de dés* et allant vers Sollers (Nombres), autour de la question de la généralisation du simulacre dans l'écriture.

Quatre entrées se sont imposées alors, formulées à partir de citations phares de l'œuvre. Une première, depuis l'œuvre de Mallarmé, sous le signe du « poème, énonciateur » (*Crise de vers*, *OCII*, 209). Il s'agira de poser des premiers jalons de la réception de Mallarmé chez nos quatre poètes, en prenant acte de ce que l'œuvre invente de spécifique, des conditions de la lecture qu'elle est seule à créer. Il y va, dans cette première partie, d'une analyse de l'événement de langage dont Mallarmé est le nom. La deuxième voie empruntée est davantage historique, pour relever les paradigmes et problèmes initiaux qui ont pu être repris, infléchis par les approches au cours des décennies de l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui. « Oyant jadis l'ange » du « Tombeau d'Edgar Poe » continue « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change » (*OCI*, 38), puisqu'il atteste ce qui remonte du passé, d'abord peut-être une réputation, et s'infléchit au fur et à mesure des lectures. De sorte qu'une œuvre prend un peu le goût du temps. C'est ainsi que nous envisagerons une historicité de la réception, pour reconstituer le fil d'un dialogue entre les poètes avant et après 1945, un fil continu-discontinu, où les questions se transforment et demeurent des questions, ou des réponses en formes de questions. Ensuite, en troisième lieu, cette perspective nous mènera à la poésie après 1945 et à la question du désastre et du recommencement, pour laquelle Mallarmé est important, déjà par l'assertion de sa divagation sur Wagner, citée tant de fois : « L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves. » (*OCII*, 158) La question de la présence *du* et *au* monde y sera largement développée, avec l'expérience d'une pensée-écriture, étude qui se concentrera *in fine* sur une présence de Mallarmé comme prégnance dans l'écriture du poème. Enfin, en quatrième seuil, s'impose ce qui constitue, selon nous, le nœud de la question de la réception et de la présence, l'écriture et son inconnu. L'interrogation « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? », posée au commencement de l'hommage à Villiers (*OCII*, 23), est fondatrice, en ceci qu'elle invite à penser l'écriture elle-même dès lors qu'il y a poème, la poésie dans ses relations aux autres arts, parmi lesquels la musique, la danse, la peinture – qui sont autant de formes de vie. En ceci alors qu'elle associe à l'acte d'écrire un geste de connaissance, et de co-naissance, où le geste est continu à une invention de soi. Une invention dont il convient à présent d'entamer l'écoute.

PREMIERE PARTIE

« ... le poème, énonciateur... » Premiers jalons pour l'étude de la
présence et de la réception de Mallarmé

Préambule :

Mallarmé, le double jeu du poème et de la lecture

Une enquête sur la réception de Mallarmé suppose de tenter de tirer d'abord les implications du fait que les poètes n'ont pas tant écrit sur son œuvre qu'écrit avec elle. C'est en ce sens qu'il y a à en passer au préalable par une recherche de sa poésie, pour voir comment, en elle, ses lectures ne l'ont pas seulement divulguée mais inventée. La poésie de Mallarmé nous semble inséparable d'une poétique de la lecture, c'est-à-dire d'une réflexion, à l'intérieur d'elle-même, et d'une invention, des conditions de sa lecture. Les quatre poètes qui nous intéressent pour leur centralité dans la réception de Mallarmé, montrent par ailleurs une attention à la manière dont l'œuvre construit ces conditions, cela au plus près de la relation qu'ils construisent à leur tour avec elle. Ils donnent à cet égard une place importante au Mallarmé praticien et théoricien de sa pratique. En témoigne – nous le signalons pour le développer plus loin – la valeur de la suggestion, cruciale pour Deguy et Meschonnic, par exemple. Ce que Mallarmé saisit, par le verbe « suggérer », est bien ce double jeu du poème et de son lecteur, cet intervalle créé par l'évocation. Intervalle par lequel est « [évoqué] petit à petit un objet pour montrer un état d'âme. » (*OCII*, 700) Et, si on lit de plus près le propos, ce qui est pensé par le « symbole », dans l'entretien *Sur l'Évolution littéraire* avec Jules Huret, est ainsi le geste tendu d'une lecture en tant qu'écriture, et engageant la lecture comme recherche. La « série de déchiffrements » dont il est question se fonde sur une écoute de ce « petit à petit » disposé, créé par une écriture. Tel est ce qui constitue l'intelligence du poème – ou ce qui fait qu'une lecture soit en intelligence avec le poème –, laquelle n'est pas de hasard mais d'évocation savante et sensible : ce qu'énoncent l'expression d' « état d'âme » et le terme d' « énigme ».

C'est ainsi qu' « il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, – il n'y en a pas d'autres – d'évoquer les objets. » (*OCII*, 700) Une telle conduite permet de poser un premier jalon de la réception depuis l'œuvre et sa discursivité propre. Nous nous proposons de scruter une poétique et des poèmes pour les problèmes littéraires qu'ils posent, qui sont aussi bien des problèmes d'écriture que de lecture. C'est par là que nous entendons dégager certaines lignes de force de la réception de Mallarmé par les poètes, pour tenter de prendre la mesure de ce qui a pu ébranler la poésie à tel point que l'on puisse affirmer, comme l'a fait Starobinski : « nous restons les héritiers des questions que suscitait l'œuvre de Mallarmé.¹ » Parmi ces

¹ Cité par Michel Deguy, « On ne peut se passer d'Éden », préface du livre de Robert Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, op. cit., p.13.

questions demeure celle, plurielle, du sens et de ses conditions : comment un texte signifie, qu'est-ce qui agit quand nous le lisons et qu'est-ce qui, par lui et avec lui, modifie notre manière de lire et de comprendre ?

L'attention que Mallarmé a portée à la lecture et à l'activité d'un texte sur son lecteur, à ce qui agit par lui en soubassement, de façon souterraine, est bien l'une de ces questions. Le « je ne sais quel miroitement, en dessous » et « le chant sous le texte » évoqués dans *Le Mystère dans les lettres* (OCII, 229, 234) interrogent ce que la poésie produit de transformations des manières de voir, de sentir dans une attention à ce qui est latent dans ce qui est dit. Une réponse au mystère a pu être avancée dans les années structuralistes par Julia Kristeva, avec la distinction entre un phéno-texte et un géno-texte. Mais elle a sans doute aggravé l'emprise du négatif sur la poésie en insistant sur la clôture du discours littéraire, en généralisant la confrontation de la parole avec sa mort dans l'écriture et en faisant du sens une antériorité à la parole¹. A l'inverse, la question pourrait se concentrer sur le sens porté par une écriture et une parole de poésie. Par exemple, Meschonnic s'est penché sur « le mouvement de la parole dans l'écriture », reprenant à son compte la formule de Hopkins². De même, la poésie de Bonnefoy pose aussi la question du sens à travers une « vérité de parole » - une vérité par la parole, ou encore une parole-vérité, à laquelle l'écriture entreprend d'accéder. Le sens, la vérité ne sont pas des préalables à la parole. Au contraire, la parole est ce qui les fonde et les porte. La réception de Mallarmé par les poètes qui nous intéressent - se formant dans les années soixante, soixante-dix et jusqu'à aujourd'hui -, renvoie à ce renversement de la doxa structuraliste et sémiotique. C'est à la notion d'expérience qu'il nous faudra recourir pour en rendre compte.

Il est aussi indéniable que la poésie de Mallarmé fait hériter d'un questionnement sur l'acte de lecture et de compréhension. En introduisant le colloque « Mallarmé herméneute », tenu à l'université de Rouen en novembre 2013, Thierry Roger dresse un état des lieux de la situation de Mallarmé dans le champ des recherches sur la théorie de la lecture pour relever un paradoxe : « Certes, l'auteur de *Crise de vers* a fécondé tout un pan de l'histoire de la théorie du XX^e siècle, mais l'effort théorique ne s'est pas appliqué en retour à son œuvre pour en déterminer les conditions de lisibilité, alors que cette "poésie critique" constitue un observatoire de choix pour réfléchir sur les opérations constitutives de l'acte de lire.³ » Il est vrai qu'un « Mallarmé

¹ Julia Kristeva, *Sèmeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969 et *La révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Points, 1974.

² Henri Meschonnic, *Pour la poétique III, Une parole écrite*, op.cit.

³ Thierry Roger, « L'Horizon des signes. Pour une herméneutique mallarméenne », présentation du colloque « Mallarmé herméneute », Université de Rouen, article en ligne, site du Cérédi, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?mallarme-hermeneute.html>, fichier pdf, p. 2.

herméneute » est souhaitable en lieu et place d'un « Mallarmé obscur », pour substituer à la légende encore tenace d'une poésie hermétique la poétique d'un poète théoricien des conditions dans lesquelles naît et se déploie du sens, ou ce qu'une partie de la critique appelle un sens du sens. Ou encore pour travailler, selon les termes de Thierry Roger, en direction d'un « Mallarmé interprète et penseur des conditions de possibilité de la compréhension, plus que [d'un] Mallarmé interprété.¹ » Toutefois, il y a sans doute à se défaire d'une certaine idée de l'interprétation qui placerait un signifié avant un signifiant et remplacerait les conditions du sens par les moyens du sens. Parce qu'il semble que la question des moyens d'une poétique, au sens que Reverdy a donné à ce terme en déclarant que « les moyens sont le contraire des procédés² », constitue des conditions et des modes à chaque fois nouveaux de signifier. Et il semble bien que ces moyens ne soient pas réductibles à des moyens rhétoriques pour faire ressortir une vérité établie au préalable. Aller dans la direction d'un Mallarmé penseur des conditions de la lecture et de la compréhension, c'est donc partir à la recherche de ce qu'il y a d'irréversible, pour la lecture, pour la langue et le langage, dans sa poésie.

C'est ainsi que l'on peut passer du plan de la réception comme interprétation à celui de la réception comme activité du poème, activité qui non seulement engage une subjectivité propre mais une création de sujet – une subjectivation – pour qui lit et qui écrit ce qu'il lit. La théorie et la pratique se distinguent mal chez Mallarmé. Son œuvre est féconde en ceci que son écriture est l'invention de ses lectures. Mais ses lectures le sont tout autant. En ceci qu'elles sont l'invention de ce qu'elles lisent : on dira alors que les Mallarmé de Bonnefoy, de Deguy, de Maulpoix, de Meschonnic et d'autres encore sont les inventions d'une œuvre qui s'accomplit – en cela s'*inaccomplit* – d'être à elle-même son « sens interminable³ », non tant dans une pluralité de lectures que dans une lecture plurielle. Pratique et théorie ont pour ainsi dire un comportement non seulement réciproque mais mutuel. C'est tout ce qui constitue la force de ces « poèmes critiques » : être une théorie et une pensée en acte, pousser aussi la lecture dans le sens d'une critique et d'une mise en crise de ce qui déterminait la lecture avant elle.

¹ *Ibid.*, p. 1.

² « Les moyens sont le contraire des procédés; se borner à obtenir une perfection formelle déjà créée, c'est se donner pour but le jeu de moyens déjà établis et connus. Ce n'est ni un noble effort à tenter ni un but élevé à atteindre. » (Pierre Reverdy, « Certains avantages d'être seul », *Sic*, octobre 1918, n° 32.) Cité par Isabelle Chol, « Pierre Reverdy, à vers libre rime libre », *Poétique*, n° 145, janv. 2006, p. 99.

³ Formule de Bernard Noël. Cf. Serge Martin, « Engagés, les poèmes-relation de Bernard Noël », dans *Bernard Noël, le corps du verbe*, Colloque de Cerisy (mai 2005), éd. Fabio Scotto, Lyon, ENS éd., 2008, p. 74.

1. *L'événement, l'irréversible*

Pour être critiques, les poèmes n'en sont pas moins des actes, ce qui implique de les penser dans leur rapport à une éthique de l'art. En nous fondant sur l'idée de la poésie comme acte et comme art, nous faisons nôtres les catégories de l'événement et de l'irréversible. Dans *L'Art et la manière*, Gérard Dessons postule une « dimension événementielle » de l'œuvre d'art selon un « statut paradoxal » lié à une étrangeté constitutive¹. L'étrangeté est bien ce qui se signale d'abord en rupture avec ce qui est commun et en prise avec l'exceptionnel, jusqu'au singulier, voire au bizarre. Peut-être une telle « dimension événementielle » est-elle figurée dans cette « voix étrange » du « Tombeau d'Edgar Poe », inaudible pour la foule quand celle-ci n'est qu'une masse, « comme un vil sursaut d'hydre » (*OCI*, 38), mais créant un public à la mesure du « cas littéraire absolu » qu'il « est » : « cette exception » (« Edgar Poe », *Quelques médaillons et portraits en pied, Divagations, OCII*, 145). Autrement dit, en tant que « cas » au sens fort, comme ce qui arrive, survient, - « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur », « figure archétypale du poète » ou « aérolite² », que rien ne laissait prévoir mais qu'il nous échoit de lire et de continuer.

Dessons pose le problème en ces termes : « Comment, en effet, une œuvre dont la singularité éthique la fait exister socialement sur le mode rythmique du contre-temps peut-elle compter pour d'autres, contemporains ou successeurs, au point qu'ils y reconnaissent quelque chose d'eux-mêmes, de leur identité ?³ » Plusieurs choses sont à retenir. D'abord, l'œuvre d'art, si elle est un acte critique, l'est au titre d'une mise en crise, touchant au sens commun et aux certitudes quant à ce qu'est, ou quant à ce que doit être, une œuvre d'art. Mais il se trouve qu'elle suscite quelque chose qui doit être interrogé, selon ce qu'elle instaure et ce qu'elle est seule à faire. Ensuite, l'œuvre, précisément quand elle est d'art, crée du sujet, c'est-à-dire qu'avec elle, on advient en tant que sujet, d'une manière telle que cela serait impossible sans elle. La réception telle que nous la concevons est en corrélation avec une telle éthique. C'est dire qu'une œuvre est à l'opposé de la répétition : on trouve cette idée formulée par Dessons qu'elle ne peut se répéter et qu'elle ne répète pas non plus ce qui a déjà été fait. Elle ne fait pas « double emploi », selon les mots d'Aragon quand, dans *Le Traité du style*, il appelle « bien écrit ce qui ne fait pas double emploi.⁴ » Une autre implication du problème posé est la relation. Les notions d'existence sociale, de « singularité éthique » engagent une reconnaissance :

¹ Gérard Dessons, *L'art et la manière, art, littérature, langage*, Honoré Champion, 2004, p. 75.

² Selon les termes de Bertrand Marchal dans ses notes sur « Le Tombeau d'Edgar Poe » (*OCI*, 1194, n. 2 et 5)

³ Gérard Dessons, *L'Art et la manière, op. cit., id.*

⁴ Louis Aragon, *Traité du style*, Gallimard, 1939, p. 196.

l'œuvre est fondatrice en ceci qu'elle fonde une subjectivation et génère du discours. Avec cette particularité qu'on y reconnaît ce qu'on ne soupçonnait pas avant elle. « Cette faculté de générer du discours » ancre « la dimension événementielle » de l'œuvre dans « l'individuation », le « particulier », le « semelfactif », partant dans « l'irréductibilité » à une causalité extérieure¹.

Aussi faut-il ajouter, avec Dessons toujours, que si « *quelque chose* se passe » de l'ordre de l'unique, c'est au spécifique que ce « *quelque chose* » réfère. L'unique ne dit rien de plus qu'une opposition au général ou qu'une différenciation, mais le spécifique suppose que l'œuvre porte en elle les capacités « d'inventer les catégories qui en rendent compte.² » C'est en cela qu'il est relié au rapport de l'individuel au collectif, en cela qu'il crée et invente du collectif. Mallarmé, quand il se penche sur la « crise de vers », fait autre chose que rendre compte d'un bouleversement formel de la poésie, d'un passage du vers métrique au vers libre. Il développe plutôt ce que tout poème doit à « l'ouïe individuelle » et ce que tout poème invente par lui-même. L'individuel a ainsi une valeur collective. Il entre dans le champ d'un rapport d'altérité, plutôt que d'un rapport à l'altérité.

L'événement est ainsi de nature rythmique, au sens où Meschonnic écrit que « le rythme est l'imprévisible autant que l'irréversible. ³ » Ce qui a lieu avec l'art, avec un poème, est une activité présente, pour les contemporains de l'œuvre et pour les « successeurs ». Aussi cette activité ne s'était-elle pas laissée prévoir. D'une certaine façon, les maillons constitutifs de la chaîne des réceptions d'une œuvre en sont des *répons*. Par ce terme nous voudrions désigner ce mouvement en retour, lui-même imprévisible, qu'est le développement d'un discours suscité. Par ailleurs, l'irréversible peut aider à définir la hauteur de l'événement. Une œuvre renvoie d'abord à de l'irréversible parce qu'elle agit d'une telle manière qu'après elle, plus rien n'est possible comme avant. Cette première idée continue celle de l'invention des catégories dont l'œuvre, quand elle est d'art, est capable. Or sans une recherche de ces catégories on ne peut en parler. C'est un peu ce que dit Badiou, au sujet de Mallarmé, quand il écrit qu'un poème « ne demande pas qu'on l'interprète », mais « qu'on entre dans son opération ». Mais, si cette demande constitue l'énigme, elle invite dès lors à « s'engager dans le poème, non pour savoir de quoi il parle, mais pour penser ce qui s'y passe.⁴ » C'est peut-être à ce *je-ne-sais-quoi* qui génère pensée et parole, discours et recherche infinie que Mallarmé pense quand il déclare à Jules Huret qu'« il doit y avoir toujours *énigme* en poésie, et c'est le but de la littérature ».

¹ Gérard Dessons, *L'Art et la manière*, op. cit., p. 76-77.

² *Ibid.* p. 80.

³ Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière*, avec Pierre Soulages, op. cit., p 202.

⁴ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998, p. 51.

(OCII, 700) Une seconde acception de l'irréversible met sur la voie d'un questionnement : elle renvoie au regard qu'une œuvre fait porter sur l'art, sur la poésie. L'événement constitué pousse à reposer la question du sens et de l'histoire. Quelle direction, en effet, la poésie prend-elle à partir de Mallarmé ? Y a-t-il tout à fait le même sens à parler de poème, de poésie, après et avec lui ? De surcroît, son œuvre ne remet-elle pas en jeu l'histoire passée ? Ne s'institue-t-elle pas alors comme un point de vue autre sur cette histoire ?

2. Lire-écrire, « cette pratique »

L'œuvre de Mallarmé, par les moyens qui lui sont propres, et qu'elle s'est forgée empiriquement, a donc suscité une manière de la lire qui lui est spécifique. Cette remarque, fort banale, vaut certes pour toute œuvre littéraire qui invente pour elle-même ses valeurs. Mais elle vaut pour l'œuvre de Mallarmé avec une acuité particulière, à tel point que, poussée à certaines extrémités, elle met dos à dos comprendre et ne pas comprendre, clarté et obscurité. Avec Mallarmé rien ne semble demeurer à l'identique, dans la mesure où ce que nous pensions savoir du sens, le sens que nous pensions avoir pu saisir, échappe. Ajoutons que la démarche de Mallarmé parie beaucoup sur la participation du lecteur, au risque d'une certaine violence qui affole la lecture et suscite le rejet ou, comme il l'écrit dans *Le Mystère dans les lettres*, un dédaigneux ou excédé « Comprends pas ! » (OCII, 230). Sans doute cette poésie en appelle-t-elle à une lecture qui soit en permanence une reconstruction de son écriture : « un retour sur sa pratique » qui interdit de séparer ce qui ne fait qu'un entre « procès de l'écriture » et « procès de la lecture », comme l'observe Bertrand Marchal à propos du « Sonnet en – yx¹ ». C'est pourquoi, avec Mallarmé, il faut toujours être d'une certaine façon pragmatique et faire en sorte que la lecture emboîte le pas de l'écriture. Il faut entrer dans une pragmatique que rien ne programmait. Si la réception est le moyen d'entrer à la fois dans l'œuvre et dans les discours qui en construisent la lecture, l'œuvre elle-même est un lieu, une scène de l'écriture, un théâtre des opérations pour ainsi dire, depuis lequel considérer cette réception et prendre le pouls d'une présence singulière. C'est ainsi la manière dont est présent Mallarmé, selon ce qu'elle a de spécifique et de spécifiant, qui nous retiendra d'abord. Il s'agit en somme d'« entrer dans ses opérations », d'y chercher ce qui opère, agit sur ses lecteurs. Non dans une voie qui trouverait dans le philosophème ou le mathème ce qui l'aurait tracée par avance, le subsumerait, comme

¹ Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé, Poésies, Igitur, Le coup de dés*, op.cit., p. 166. Cité par Thierry Roger : « Avec Bertrand Marchal commentant le sonnet en -ix, soulignons l'idée que le "procès de l'écriture" et le "procès de la lecture" ne font qu'un, chez ce poète qui exigera de son exégète un retour sur sa pratique. » (art. cit., p. 4)

tendrait, en définitive, à le faire Badiou. Mais dans le sens d'une écriture qui s'invente et qui, latente, accomplit d'exister en nous.

Situons maintenant notre propos, précisément sur le « terrain » du poème, par un premier exemple qui justement « emboîte » les plans de la langue, du lecteur, de la pratique de l'écriture. Le lecteur de *Divagations* connaît les deux points de suspension que Mallarmé substitue aux trois points d'usage. Il sait aussi le soin que l'auteur apportait à l'édition de ses textes, à leur mise en page autant qu'à leur ponctuation. Bonnefoy termine les différentes précisions qu'il donne sur l'établissement des textes d'*Igitur*, *Divagations*, *Un Coup de dés* pour l'édition *Poésie*/Gallimard en 1976 en indiquant ceci : « nous réduisons nos trois points traditionnels à deux, comme il l'a toujours voulu, non sans de bonnes raisons, j'en suis sûr.¹ » Arrêtons-nous sur la formulation empruntée. Le passage de « nous » à « je » n'est sûrement pas un hasard. Il marque une intervention sur le texte et sa réception qui continue le geste de Mallarmé à l'égard de la langue. Au « nous », peut-être de modestie de l'éditeur des textes, succède un « je » de conviction. Mais un second « nous » intervient dans le propos de Bonnefoy, quand il évoque « nos trois points traditionnels » qui sont ceux employés par la communauté linguistique. C'est bien cette communauté qui est ébranlée, inquiétée dans ce qu'elle a justement de commun, et c'est le fonctionnement traditionnel de la langue qui est comme mis en défaut par une œuvre de poésie qui entraîne son lecteur vers une écoute du langage sans équivalent. Certes « on a touché au vers », comme le conférencier de *La Musique et les Lettres* l'atteste, avec l'ironie de qui constate un ébranlement majeur (*OCII*, 64), mais ce n'est pas sans que, lui, ait touché à la langue. De cette manœuvre les deux points sont pour ainsi dire des révélateurs. Aussi la « réduction » à deux points se révèle-t-elle être une augmentation des possibles de la langue. Elle relève de ce que Meschonnic a pu appeler une « ponctuation rythmique fondamentale² », ou de discours, plus que de langue, et peut être considérée comme une réinvention de la langue par la pratique d'un langage à soi. L'irréversible est peut-être d'abord dans cette mutation de valeurs, dans ce qu'un discours, littéraire, poétique, fait à la langue. « Non sans de bonnes raisons, j'en suis sûr », écrit Bonnefoy : maintenir, voire restituer, les deux points, selon ce que l'œuvre a « établi-rétabli », comme l'écrit Meschonnic, malgré les habitudes linguistiques, est plus qu'un respect des volontés du poète. C'est un acte qui préserve l'intégrité de l'œuvre. Les

¹ Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, édition et préface d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 438.

² À propos, précisons-le, d'Apollinaire, mais Mallarmé est le premier, non à avoir « supprimé » la ponctuation, mais ses signes. « Apollinaire n'a pas supprimé la ponctuation : il a supprimé les signes de ponctuation, et établi-rétabli le blanc comme ponctuation rythmique fondamentale. [...] Ainsi, l'acte poétique d'Apollinaire, c'est seulement d'un certain point de vue qu'il apparaît comme une négation, une suppression. Vu et lu poétiquement, il n'en est rien. » Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, *op. cit.*, p. 78-79.

d'Hérodiade, se refuse. Un tel vacillement est sans doute ce qui rend l'œuvre irréversible, et comme inévitable, au titre de ce que sa poésie a rendu possible aussi bien du côté de l'écriture poétique que du côté de la critique, deux versants que Mallarmé a pratiqués comme les deux amonts d'une même recherche.

Du moins est-ce le cas des poètes sur lesquels nous nous penchons pour étudier la présence et la réception de Mallarmé. Et l'on peut livrer l'esquisse de ce que la pratique mallarméenne du langage trouve d'échos en eux. Il y a par exemple une hantise de Mallarmé en Bonnefoy qui répond au « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » évoqué dans *Crise de vers* (OCII, 212). Une telle hantise prolonge sans doute le désir mallarméen de « l'autre langue » évoqué dans « La Hantise du ptyx ». Elle se réfère encore à cette « syntaxe inquiète » tendue vers un « état essentiel » de la parole que Bonnefoy définit par « l'identité cette fois de l'intellection de la chose et de sa perception immédiate.¹ » Cette volonté est double, en miroir, puisque, reconnue en Mallarmé, elle renvoie à la quête spirituelle de Bonnefoy, à cet espoir de délivrance du concept, à ce désir – à la fois leurre et seuil –, d'augmenter le langage par un plein accueil du référent, de la chose, en son sein. Chez Mallarmé, tout l'espoir de se délivrer du concept est confié au langage. Mais le langage ne se sépare pas d'une pratique strictement individuelle. Meschonnic, pour qui l'entretien avec Jules Huret *Sur l'évolution littéraire* a une grande importance, a pu se dire « tributaire » de Mallarmé, parce qu'héritier de « la différence entre "nommer" et "suggérer".² » Or, avec la suggestion, il y va autant de l'énigme que de la part confiée à « l'ouïe individuelle » qui occupe une place de premier plan dans « le volume de la poésie future » (OCII, 699) dont il est question dans l'entretien de 1891. Ce sens de l'énigme, qui (nous l'avons mentionné) est pour Mallarmé la condition du poème, est d'une certaine façon continué chez Meschonnic par l'inconnu du sujet dont la poétique et le poème sont la recherche interminable.

C'est ainsi que la suggestion est marquée d'un surcroît de valeur poétique conduisant à faire du poème le lieu d'une aventure de l'écriture et de la pensée qui rend nécessaire la prose. Il est remarquable qu'en définitive la prose soit incluse dans « l'état essentiel » du langage. D'une « prose du poème » avec Meschonnic à une poétique de la prose avec Deguy, c'est bien l'aventure du poème et de la pensée qui continue depuis Mallarmé. Précisément, Deguy peut voir dans la syntaxe tout le quotient poétique de la prose et l'invention d'un phrasé et d'une

¹ Yves Bonnefoy, « La Hantise du ptyx », *L'imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 103 et 105.

² « C'est une dette historique, il faut savoir reconnaître qu'on doit quelque chose à quelqu'un. À Mallarmé, par exemple, je dois aussi la différence entre « nommer » et « suggérer ». » Entretien avec le poète, dans Marcella Leopizzi, *Parler poème: Henri Meschonnic dans sa voix*, Fasano, Schena, 2009, p. 314.

pensée qu'il envisagera dans un voisinage avec la philosophie. Par l'affirmation que « ce qu'il y a de poétique dans la prose de Mallarmé, c'est la syntaxe », une orientation philosophique est donnée à l'élément linguistique : « La phrase je l'entends grammaticalement et au sens de la proposition avec la valeur logique qu'il y a dans proposition.¹ » Ce faisant, une dette est exprimée de manière indirecte par Deguy, quand il s'attarde ensuite sur la suggestion, « un mot d'un emploi, d'une usualité complète et Mallarmé lui donne le statut d'un théorème, d'un philosophème, en tous les cas, une valeur axiomatique dans son art poétique.² » Alors comment situer l'héritage ? Probablement par la reconnaissance d'une poésie comme un art de la pensée.

Mallarmé figure au nombre de ces poètes qui ont laissé ouverts des possibles pour la poésie et la pensée et pour un rapport du sujet au monde jusqu'à frapper de perplexité, une perplexité qui soit la vertu d'un doute, et dont Maulpoix tirera certaines virtualités, parmi lesquelles « la possibilité d'autre chose », en référence à la formule de *La Musique et les lettres* (OCII, 67). Au motif de l'inquiétude, et non sans un certain pessimisme affleurant par moments, l'auteur du *Poète perplexe* montrera la valeur de l'altérité dans la construction d'une identité poétique en cherchant dans la lecture les ferments d'une écriture à venir et en réfléchissant ses lectures, à rebours même de ce qu'il écrit : « Perplexe, tel est donc aussi l'auteur de ces pages qui voudrait bien savoir à quoi s'en tenir, moins théoricien que lecteur, cherchant dans les livres des autres la raison d'être de son encre ; moins poète que critique, poursuivant le pourquoi et le comment du travail d'écrire en ricochant d'une question l'autre, inquiet de motifs, de rapports et de liens.³ » L'inquiétude, cette trame « de rapports et de liens », conduit la recherche des lieux, des pointes et des tourments (par où penser, vivre, écrire font mal) qui inventent, transforment la poésie.

Ainsi peut se vérifier toute l'actualité de l'événement Mallarmé. La colère de Ponge au sujet d'auteurs de la *N.R.F.* pourrait trouver aussi à se justifier : « Ces gens-là auront finalement vécu et écrit comme si Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé n'avaient écrit ni vécu comme ils l'ont fait.⁴ » Mais avant de savoir s'il faut expressément tenir compte du trio fondateur de la modernité parmi lesquels est compté Mallarmé – mais pourquoi ne pas y compter Baudelaire, Nerval, tant d'autres ? – il convient de se pencher sur l'événement que constitue la poésie de Mallarmé. Pour ce faire, nous nous proposons d'étudier et de rechercher les lignes de force

¹ Michel Deguy, dans « Mallarmé : prose, phrase et périphrase » (entretien avec Henri Scepi), *Mallarmé et la prose*, op. cit., p. 13.

² *Ibidem*.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, op. cit., p. 14.

⁴ Francis Ponge, *Pour Un Malherbe*, Gallimard, 1965, p. 298.

d'une œuvre qui a placé au cœur de sa poétique la question des conditions de sa lecture. Il s'agit aussi de tenter de découvrir, dans la relation qu'elle instaure avec ses lecteurs, ce qu'elle est seule à faire et qu'elle ne pouvait pas prévoir de produire chez ses lecteurs. Mallarmé n'est pas un passage obligé ; le terme qui convient le mieux est, à notre sens, son irréversibilité et la liberté qu'elle lègue, de l'aborder ou non.

CHAPITRE I

L'intelligence du poème, ou le poème adressé « à l'intelligence du lecteur »

Dans ce qui constituera une progression depuis les problèmes posés par l'œuvre de Mallarmé jusqu'à de premiers jalons de la réception de Mallarmé, un aspect sera donc envisagé : la manière dont l'écriture crée les conditions de sa réception. Autrement dit, la manière dont le poème suscite, informe et transforme « l'intelligence du lecteur ». On connaît la phrase des brouillons d'*Igitur* : « *Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même.* » (OCI, 475) Il semble que cette scène ou ce théâtre de la lecture soit là pour évoquer les conditions de l'organisation du sens, ou encore pour évoquer la lecture comme une organisation, à espaces variables. Outre qu'elle écrit à son tour le texte en le disposant intellectuellement et mentalement, la scénographie dont il s'agit est aussi une responsabilité et une initiative. « Elle-même » y insiste, qui met sur la voie d'un acte éthique, un passage entre deux intégrités : celle d'une lecture et celle d'une écriture. Cette mise en scène intérieure renvoie à la poétique de Mallarmé dans son ensemble, et même à une poétique de la lecture, active dans son œuvre. Elle fait aussi de la lecture un drame, c'est-à-dire une action au cours de laquelle l'écriture est vécue comme expérience et construction en procès du sens. Le lecteur se trouve au centre d'un dispositif qui ne le programme pas, mais le suscite. Une œuvre est une telle capacité de suscitation, un tel potentiel, parce qu'elle attire l'intelligence dans ses propres opérations. Le sens est ainsi voisin du risque et n'est jamais définitif : les mises en scène se succèdent et posent la question « comment lire », chacune pour « elle-même », à sa manière et dans sa propre aventure.

Il est maintenant banal de dire que, lisant Mallarmé, on est amené à reconsidérer la manière de faire sens d'un texte. Cependant, cette voie est toujours à explorer et doit l'être quand il s'agit de se pencher sur les réceptions de sa poésie. L'élément premier de cette capacité de suscitation est la suggestion que Mallarmé place au fondement de « la jouissance du poème » (OCII, 700). Cet élément est fondamental dans la mesure où, faisant appel à une lecture qui soit chercheuse et s'approfondisse par la sorte de divination qu'est le poétique, la poésie dès lors est à envisager en termes d'immanence. Le sens est renvoyé à une latence, à un nominalisme et un mode de signifier, jamais à un *a priori*, ni à un niveau transcendant.

La critique a déjà insisté sur ce point : Mallarmé rompt avec le poète *vates* et avec la tradition du mage romantique, ainsi que le démontre Bertrand Marchal dans *La Religion de Mallarmé*¹. La poésie est langage, mais sans rien à révéler. Elle est le langage à faire, et cette tension, dans le langage, vers ce qu'il y a à dire, ce quelque chose, cette « autre chose », évoquée dans *La Musique et les lettres*, qui meut la parole et l'écriture. Un langage du langage, ou « rien d'autre qu'un langage dans le langage. » C'est sans doute le cœur de la poésie pour l'auteur du *Mystère dans les lettres* que l'énigme du langage soit le partage entre une écriture et une lecture. C'est sans doute également cette préoccupation qui anime la conviction qu'« il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous ». On relira la suite : « je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun » (*OCII*, 229-230). Deux idées sont à tirer de ces propos : d'abord, que la lecture pose inévitablement la question du mystère du sens et que c'est vers cette recherche, cette aventure, que Mallarmé attire le lecteur. Ensuite, cette odyssée du langage, qui touche à ce que nous avons en commun, est cruciale pour la modernité poétique qui, à ce titre, se sent contemporaine de Mallarmé, justement parce que « des contemporains ne savent pas lire » : l'essentiel échappe à l'époque, échappe au présent et la lecture de Mallarmé place les poètes face au mystère de leur propre pratique, de leur propre aventure. C'est ainsi que nous nous intéresserons à l'œuvre, à sa réception, en tant qu'elle appelle et transforme son lecteur.

L'enjeu est celui d'une intériorité du langage, dont la poésie de Mallarmé est l'exploration et l'écoute. La divination passe du côté de l'immanence : elle se lie à une prophétie. L'enjeu est ainsi celui d'une écoute, traversant l'écriture et la lecture. C'est à cette écoute généralisée que la réception a affaire.

1. Vers la modernité Mallarmé - être à soi-même son genre : le poème et son lecteur, la rupture du pacte générique

Commençons par la question des genres littéraires, pour aller ensuite vers celle du lien avec le lecteur. Nous nous appuierons d'abord sur un livre consacré aux conditions de la réception de Mallarmé, *Le Livre et ses adresses* de Vincent Kaufmann, qui pose le problème de la lecture à partir du jeu contractuel que son œuvre n'a cessé de relancer par des pratiques discursives multiples, mais organisées autour du foyer du poème. Au début de la première partie de son livre, consacrée à Mallarmé, Vincent Kaufmann fait état d'une situation des lectures de Mallarmé, passées de l'exclusivité accordée aux *Poésies*, *Igitur*, *Un Coup de dés* et des citations

¹ On lira Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé, poésie, mythologie et religion*, op. cit. En particulier, la partie « Une Théologie des lettres », p. 445-493, p. 449 pour la citation qui suit.

choisies et répétées de *Divagations*, à une extension du corpus à des écrits plus circonstanciels, voire journalistiques : les huit livraisons de *La Dernière Mode*, la *Correspondance*. Ce passage s'est effectué notamment à partir de *L'Univers imaginaire de Mallarmé* de Jean-Pierre Richard – Kaufmann le fait remarquer en note –, « où la totalité de l'œuvre est analysée selon les mêmes principes¹ ». Cette saisie d'ensemble s'extirpe ainsi d'une ornière : à savoir, le seul cadre traditionnel de lecture de la poésie. Elle ouvre Mallarmé à une discursivité plurielle, ne réalisant pas tant un dualisme ou une opposition, issue de la distinction entre parole « immédiate » ou « brute » et parole « essentielle », qu'une nécessaire dialectisation - voire une réversibilité et une coalescence des deux -, qui pourrait faire voler en éclat la dichotomie entre langage ordinaire et langage poétique.

Un autre problème se pose alors pour Kaufmann, qui est celui du genre, du rapport aux genres traditionnels, pour lequel une part importante de la critique s'est concentrée sur le subversif. Il n'empêche que la subversion suppose toujours son modèle : en revenant sur la « valeur contractuelle » du genre et sur les « enjeux *symboliques* » de la généricité de l'écriture, *Le Livre et ses adresses* s'intéresse aux conditions de la réception de Mallarmé et à l'institution comme à l'invention du lecteur organisées par le dispositif même de l'œuvre. Remarquons aussi qu'une approche de la lecture par l'œuvre implique un nécessaire hiatus entre l'œuvre et le lecteur, une discontinuité entre le pacte scellé autour d'un genre et la liberté de ce dernier, entre le contrat qui le liera et l'indépendance dont il pourra faire œuvre à son tour dans l'exercice, ou la « pratique » pour parler en terme mallarméen, de sa lecture. D'où ce flottement et cette indécision, marqués par Mallarmé, quand il écrit, dans « L'Action restreinte », que « le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. » (*OCII*, 217) Ce volume est en suspens, oscillant entre l'impossibilité et, malgré tout, la potentialité – ou l'ouverture, le commencement – d'une interlocution, d'un dialogue, mais un dialogue où, *in fine*, le lecteur est placé face à lui-même, dans l'intimité d'une lecture muée en confrontation.

Les problèmes de l'écriture et de la lecture posés depuis Mallarmé apportent des éléments de réponse à la question de savoir comment l'œuvre agit sur la modernité, et sur ce que Deguy désigne par « extrême contemporain ». D'abord, elles arriment le genre à l'aventure d'une écriture. Le problème n'est pas tant de savoir comment une œuvre répond à une poétique des genres ou à un art poétique, que de se poser la question de ce qu'il advient des genres, de la généricité, dans une écriture. En découle une conception de l'écriture comme hybridité, que l'on sait être importante chez Deguy et Maulpoix. Chez ce dernier, une écriture entre le poème

¹ Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses, Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*, Méridiens-Klincksieck, 1986, p. 20.

en prose et l'essai s'est affirmée, occasionnant une lecture à entrées multiples, entre la rêverie et l'auscultation de soi, entre une tentative pour théoriser un lyrisme demandant « une définition qui vaille pour notre temps » et une parole amoureuse. L'un des premiers recueils, *La Matinée à l'anglaise*, fournit l'exemple « d'un livre d'une autre sorte, aux frontières de la poésie, de la philosophie et de la critique.¹ » Deguy est aussi le praticien d'une telle réinvention des genres, sans doute un commencement de l'essai-poème. L'abolition des frontières laisse ouvert un partage entre le raisonnement et l'inspiration, la note débouchant sur le poème et l'essai cherchant à dire la poésie et le monde. Ce partage, qui recoupe celui du poème et du philosophème, a ses aboutissants dans *Actes*, premier livre désigné comme essai, et *Figurations*, à la fois « poèmes, propositions, études² ».

Nous parlerons alors d'une « modernité Mallarmé », à ce titre d'abord : de pousser l'aventure d'écrire jusqu'à reconsidérer le littéraire et ce qui fait littérature. Meschonnic a pu s'intéresser aussi à Mallarmé pour ce qu'il permet de penser d'une primauté de la pratique sur ce qui peut prédéfinir ce qui est poétique ou ne l'est pas : il y va d'une pensée du poème en tant qu'éthique, c'est-à-dire en tant qu'aventure du sujet dans le langage. Cette aventure entraîne un débordement de la poésie sur la forme ou le genre, mais plus encore du poème comme ce qui déborde, transforme la poésie. Cette « modernité Mallarmé » croise la « modernité Baudelaire », dans *Modernité modernité*³, d'abord parce que s'y découvre une asocialité redéfinissant le social et le collectif ; ensuite parce chaque poète, chaque artiste invente son propre métier et la modernité est par conséquent celle de chacun. Meschonnic écrit ainsi : « La modernité poétique est d'abord asociale. Rimbaud : "Je suis en grève." Mallarmé : le poète est le "hors la loi". La société, cette société, "ne lui permet pas de vivre". Il est "en grève devant la société". La modernité est le métier perdu. Ce qu'on reprochait à Manet. Ce qu'on reprochait au vers libre.⁴ »

L'enjeu, à travers ces problèmes, est bien le sujet, la manière propre et l'expérience. Aussi cet enjeu est-il découvert avec Mallarmé, entre autres œuvres, et il situe la lecture et la réception par rapport à une solitude nécessaire que les termes de mystère, énigme, « latente évidence » (*OCII*, 257) peuvent englober. Mais ce que « Solitude » met aussi en relief est l'obscurité propre à l'expérience poétique, le leurre de la rencontre et l'affirmation d'une obscurité fondamentale,

¹ Jean-Michel Maulpoix, *La matinée à l'anglaise*, Seghers, 1982, p. 12-13.

² Michel Deguy, *Actes*, op. cit.. *Figurations, poèmes, propositions, études*, op. cit.

³ Henri Meschonnic « La Modernité Baudelaire », *Modernité modernité*, op. cit., p. 105-120. Définition d'une « modernité Mallarmé » sur laquelle il y aura lieu de revenir, à partir de Meschonnic, parce qu'elle est tendue vers la recherche d'un « écrire Mallarmé », en écho cette fois-ci, avec *Écrire Hugo, Pour la poétique IV*, op. cit.

⁴ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, op. cit., p. 68.

dont la poésie est la source. Il l'écrit alors ironiquement, se mettant en scène dans une interview littéraire : « "Serait-ce une phrase ?" ou "Attendez, par pudeur" il s'éloigne, "que j'y ajoute, du moins, un peu d'obscurité". » (OCII, 259) Une telle découverte rend alors insatisfaisante l'approche par la communication. C'est ce que Bonnefoy met à son tour en avant par le premier grand recueil d'essais *L'Improbable*, où la plus grande clarté est aussi la plus grande obscurité, l'obscur étant toute la profondeur de l'expérience du monde et du langage. On le lit dans la « dédicace » du livre : « À un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur, qui tient les clartés pour nuées toujours déchirables. Qui ait souci d'une haute et impraticable clarté.¹ »

La question est, plutôt que de la communication, celle d'un passage, de « sujet à sujet », selon la formule de Meschonnic dans *Modernité modernité*². Mais, précisément, avec toutes les zones d'incertitudes et d'inconnu possibles, quand ce qui passe est l'infiniment variable, selon les lectures. La poésie déjoue alors les mythes : d'une pureté des genres, d'une communication transparente, de tout ce qui fait valeur d'échange et de ce qui tend à faire de ces valeurs des absolus jamais interrogés et toujours maintenus. Deux observations de Mallarmé sont à cet égard pour le moins significatives, son œuvre étant la prise en compte et l'accomplissement de ce hiatus abyssal. La première porte sur l'interlocution, à la fois impossible mais potentielle, toujours en devenir. Le poème de *Divagations*, « Confrontation », peut servir d'allégorie d'une situation du poème et de sa lecture. Le « grand fait divers » est la rencontre avec un ouvrier et l'occasion de se rendre compte d'un « dédain » du travailleur « envers une oisive approche ». La seconde observation est portée par la circonstance. Celle-ci permet une méditation sur deux versions de l'or, « le numéraire », ou « résidu, monnaie », issu du travail méritant salaire, et celui de « nulle vente » et soustrait à tout commerce, au double sens d'échange en monnaie et d'échange de parole : « Nulle vente ni qu'homme trafique, avec l'âme ou, sinon, il ne comprend pas » (OC II, 262-263). Mallarmé fait de cette « confrontation » un dialogue de sourds, où est avancé ce que l'autre n'entend pas. L'incompréhension demeure, qui porte sur les deux versions de l'or, inconciliables. Cette situation-là renvoie, par transposition, à cette interlocution qui laisse toujours s'échapper l'essentiel et prouve, en quelque sorte, un mutisme fondamental : « oh ! qu'un serrement de main s'y devine muet – puisque le meilleur qui se passe entre deux gens, toujours, leur échappe, en tant qu'interlocuteurs » (OCII, 262). Il se peut que ce mutisme soit tout le langage. Et le grand rêve de Mallarmé, le Livre, aura pour conséquence, mais pas seulement, d'imposer l'idée d'un bloc, l'idée qu'un livre peut faire bloc et que ce « calme bloc

¹ Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, op. cit., p. 9.

² Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, op. cit., p. 38.

ici-bas » est impénétrable ; il constitue un événement qui met par avance à distance toute lecture et déjoue toutes les illusions d'un « processus interlocutoire¹ ».

Néanmoins, une œuvre est la recherche d'un lecteur. Mallarmé affirmant que le livre « ne réclame approche de lecteur », et étant posé le mutisme comme rupture du lien de question à réponse que suppose une approche de la littérature par la réception générique, nous pouvons mettre en avant, avec Kaufmann encore, la singularité du lien entre le texte et le lecteur :

Entre tel lecteur implicite postulé par la théorie et le lecteur (dit parfois idéal) visé par une œuvre, il s'agit souvent d'un dialogue de sourds. [...] Au cœur de cette impasse ou de cet affrontement se pose, me semble-t-il, la question de la spécificité du *lien* que le texte littéraire a le pouvoir d'établir avec un lecteur.²

C'est peut-être *son* lecteur que le texte littéraire institue, sans le savoir, à l'insu de son auteur. Il l'appelle, non sans lui imposer son intégrité et sa spécificité. Aussi ce lecteur est-il une variable, une potentialité, une ouverture selon le pouvoir et la capacité d'une œuvre. Alors, plutôt qu'« idéal » il pourrait bien être pluriel, et toujours singulier.

C'est cette question que pose Mallarmé et dans laquelle il entraîne bien singulièrement son lecteur – ou le lecteur qu'il fait sien. Mais le « grand fait divers » de cette « confrontation » peut être transposé à la valeur du langage : la valeur or d'un poème se soustrait aussi à la valeur d'échange constitué par les genres littéraires. Dans cette opposition, se trouve la différence entre cette « âme » et les éléments transactionnels qui sont le propre des genres littéraires, dans lesquels les moyens investis sont payés d'une compréhension directe, ou du moins éprouvée par la codification générique. L'« âme » ne se « trafique pas ». Elle est irréductible à toute codification générique, et l'écriture poétique en est la prise en charge, au titre d'une subjectivation du langage. De ces moyens rhétoriques investis, fait partie le « nommer », incluant le « décrire » ou encore le « narrer », critiqués par Mallarmé chez les Parnassiens. De même « l'universel reportage », de *Crise de vers*, qui contient ces actes de discours définitoires des genres, narratifs ou didactiques par exemple, et de leur rhétorique : « 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 tout entre les genres d'écrits contemporains. » (*OCII*, 212) Il y va alors d'une écriture et d'une lecture, d'un poème, où la valeur littéraire « s'excepte » de la valeur générique. Il y va

¹ Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses*, Mallarmé, Valéry, Ponge, Blanchot, *op. cit.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 7-8.

d'une littérature superlative, en somme, « seule, à l'exclusion de tout » (OCII, 66), à l'insu des genres constitués, et étant à elle-même son genre.

2. De la langue au discours : l'aventure poétique

L'aventure poétique rend solidaires ce qui, par elle, arrive à la langue et ce qui arrive à la littérature. Le discours qui s'y invente est bien cette activité qui renvoie à la capacité d'une œuvre à être à elle-même son propre genre.

La question du genre ou des genres trouve peu ou prou son champ d'investigation dans l'écriture, en plaçant le curseur sur le langage et son expérience au cœur de l'écriture, comme au « creux » du vers. Aucun rejet des genres littéraires, dans une œuvre qui va de la chronique de mode, ou écriture journalistique, au poème critique, en passant par le sonnet, le poème en prose, le Tombeau, la recherche typographique d'*Un Coup de dés*. De la même façon, sans que les deux soient indistincts, l'opposition entre vers et prose n'est pas tenable pour une œuvre qui accomplit un continu entre ces différentes pratiques d'écriture. De ce point de vue, tout se passe comme dans ce rapport entre vers et « crise de vers », entre une « [fidélité] à l'alexandrin, notre hexamètre » (*Crise de vers*, OCII, 206) et son desserrement, entre « la réminiscence du vers strict », « le traitement apporté au canon hiératique du vers » et « ces jeux à côté » (OCII, 207). Dans ce rapport, se joue le devenir d'un autre rapport, sous les jeux de la syntaxe et de la prosodie, entre vers et prose. Ce qui est révélé, en somme, est que prose et vers interagissent dans une écriture. Ces mises en rapport trouveront à s'inventer et à s'énoncer dans un continu et une pratique, mis en avant d'une manière inédite jusqu'alors, notamment avec *Un Coup de dés* et sa dispersion travaillée. Une maîtrise y est recherchée, jusqu'à y reconnaître, y affirmer une « exigence » de la versification : « la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. » (OCI, 391) Pour ce qui est de la labilité formelle et toute nouvelle du vers, le « jeu à côté » est *jeu avec, autour*. Il ne reçoit pas sa définition de la transgression. Par surcroît, l'emploi de l'adverbe « ordinairement » est définitif : il étend le langage poétique à un emploi ordinaire, c'est-à-dire à une idiosyncrasie irréductible et à l'impossibilité d'une séparation d'avec le langage dit ordinaire. S'impose ainsi l'idée d'un ordinaire du langage dont le poème serait comme l'expérience – et l'expérimentation – à même l'écriture, la vie et la pensée, ce qui implique à nouveaux frais une réciprocité du corps et de l'écriture.

En dépit du « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel », qui a été compris comme l'opposition entre langage poétique et langage ordinaire, la « jonction de l'oralité et de

l'ordinaire est constante chez Mallarmé », selon Meschonnic¹. Sa poésie porte même un étonnement à l'égard d'un langage quotidien dit « ordinaire », mais, en fait, révélateur du mystère du langage. Meschonnic rappelle que les *Notes sur le langage*, de 1869, font de la conversation un objet d'étude, que « s'il appartient à "l'ange" de "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu", comme dit le *Tombeau d'Edgar Poe*, les mots restent "les mots de la tribu".² » La poétique de Mallarmé est centrée sur « l'inouï », elle est l'étonnement au cœur du langage. Plus on approche d'une parole individuelle, plus la langue en ressort étrangère, ou est éprouvée comme telle. À cet égard, le dernier paragraphe de *Crise de vers*, que Meschonnic cite au titre de l'inouï que représente tout « acte individuel de discours », est primordial :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. » (OCII, 213).

C'est depuis le plus subjectif que tout l'ordinaire du langage est envisagé. Il revient au vers, au sens de ce qu'il y a de plus individuel dans l'emploi des mots, d'isoler la parole et d'en montrer ainsi les facettes inouïes jusqu'alors. Dans un certain sens, le vers est la mise en œuvre et la superlativité de ce qu'il y a d'ordinaire dans le langage : un emploi à neuf des mots qui ne se contentent plus de nommer l'objet, mais d'en faire un « état d'âme » (OCII, 700), selon les mots de l'entretien *Sur L'Évolution littéraire* avec Jules Huret.

Ce que la poésie de Mallarmé montre avant tout est qu'un langage poétique, loin d'être séparé de la langue, en est l'aventure. Aventure dans laquelle la lecture est emportée. C'est ce que Proust reconnaît dans l'écriture quand il écrit dans *Contre Sainte-Beuve* ces propos dont toute une modernité littéraire et philosophique a repris les enjeux à son compte : « Les plus beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère.³ » Mais l'écriture n'est pas une sortie de la langue. Se faisant dans la langue, écrire est du côté d'une nécessité intérieure que Proust définit en affirmant qu'« il n'y a qu'une manière d'écrire pour tous, c'est d'écrire sans penser à personne, pour ce qu'on a en soi d'essentiel et de profond.⁴ » Il met ainsi le doigt sur ce qui lie une langue à une aventure individuelle. Cette aventure a affaire au commun de la langue, mais elle pousse ce commun à une « retrempe », ou une « neuve atmosphère », qui en

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 54.

² *Ibid.*, p. 55.

³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard folio-essais, 1954, p. 297. La phrase est par exemple citée par Deleuze en exergue de *Critique et clinique*, Minuit, 1993. Il y trouve ailleurs une définition de l'individuation, qu'il ramène au style, « une langue à l'intérieur de la langue », un « devenir-minoritaire [...] pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes. » Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 11.

⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., id.

déplace les lignes. Cependant, cette étrangeté à la langue n'est pas conçue du côté d'une « *nature autre* que le langage ordinaire », mais plutôt comme la découverte d'une altérité fondatrice dans la langue, du côté alors d'une nature autre du langage ordinaire. Dans la préface au recueil d'articles sur Mallarmé du critique américain, Deguy écrit que « Cohn cite Guy Michaud disant de Mallarmé qu'un siècle avant Barthes (!?), il définissait à peu près "le langage poétique comme une langue plurielle d'une *nature autre* que celle du langage ordinaire"¹ [Deguy souligne]. » Il ajoute : « Mais Cohn, pas plus que moi, ne croit que Mallarmé croyait que le langage poétique était une autre langue... Autre langage de la langue peut-être, mais selon une potentialité constitutive de la langue maternelle même ; qui par cette potentialité garde puissance prochaine sur les choses (pour citer cette fois Merleau-Ponty).² » C'est encore « Donner un sens *plus pur* aux mots de la tribu [Deguy souligne] » qui est cité, pour souligner la puissance, la potentialité du poétique dans et pour une langue. Pour souligner encore ce qui fait passer d'un usage à une action par et selon la langue, mais aussi sur la langue, action dans laquelle toute une modernité a pu se reconnaître. Le langage poétique n'est pas d'une autre nature que le langage ordinaire, mais il est frappant de noter que langage ordinaire et langue se recouvrent. Et que le langage poétique en est tour à tour la contradiction, l'ébranlement, mais surtout le renouvellement, l'extension des possibles et la mise en branle, le mouvement.

Tout repose, semble-t-il, sur une dynamique de l'écriture. Si, à rebours d'une doxa séparatrice des langages poétique et ordinaire, Mallarmé abolit la hiérarchie, c'est parce que sa propre poésie met en question le littéraire, interroge ses conditions. Le vers est un « complément supérieur » parce que « philosophiquement [il] rémunère le défaut des langues » (*OCII*, 208). Il ne faut plus maintenant concevoir la poésie au sens de l'illustration d'un génie de la langue. Mallarmé renverse ainsi la doxa classique et montre que ce qui « rémunère » une langue est sa littérature. Alors, c'est une interaction qui constitue le rapport entre langue et littérature, un échange, un transfert qui font que des valeurs linguistiques deviennent des valeurs propres à un discours littéraire. Le sens premier de *discours* caractérise d'abord la parole comme un parcours, une course, de *discurrere*, « courir de différents côtés » à *discursus*, « action de parcourir en tous sens » (*Robert historique*). Mallarmé a recentré la littérature sur cette discursivité associant le discours à un parcours. Il en a même fait le problème littéraire, la question centrale des « lettres », dans *La Musique et les lettres* : « Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire,

¹ Guy Michaud, *Mallarmé*, Paris, France, Hatier, 1963, p. 6. Cité par Robert Greer Cohn, « Le Siècle de Mallarmé », *Vues sur Mallarmé*, *op. cit.*, p. 136.

² Michel Deguy, « On ne peut se passer d'Éden », in Robert Greer Cohn, *Ibid.*, p. 18.

à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer. » (*OCH*, 68) Ce qui définit principalement le littéraire ne l'oppose pas au langage ordinaire ; et, sans doute tout ce qui est langage intéresse-t-il le littéraire, sans qu'il s'y confonde. C'est ainsi que ce qui rassemble l'ordinaire, le poétique, et que le poétique vient pour ainsi dire accentuer, est un rapport à la langue, une activité dans la langue qui en soit la « menée » et la transformation : la mise en avant d'un « instrument de la voix » et d'une rémunération du « défaut des langues » souligne que toute activité de discours force la langue, en vue de ce qu'il y a à dire, d'un « à dire » dont seul un discours particulier peut être la prise en charge et dont il est aussi la poursuite. C'est ce que Mallarmé montre encore, dans la suite du paragraphe de *La Musique et les lettres* cité : le procès d'une discursivité, par l'articulation d'« à l'égard de soi-même », et cela « dans l'espoir de s'y mirer ».

3. *Le Livre : le genre par l'écriture*

Mais une articulation seconde peut être envisagée. Si la littérature comme discours, ou « les Lettres », trouve une définition par « cette mentale poursuite », dans et à travers une langue, elle ne se laisse pas moins également découvrir dans un rapport avec la littérature, avec ce qui est à la fois elle-même et son autre. Pour le dire autrement : il y a la littérature constituée et il y a la littérature à faire. Une grande part de cette affaire tourne autour du Livre et des genres.

Le Livre a marqué la postérité de Mallarmé. Comme cela a déjà été montré, le Livre a nourri une exigence poétique pour la modernité au XX^e. La publication des *Notes en vue du Livre* par Jacques Scherer en 1957 a eu un rôle tout particulier dans la réception de Mallarmé. Dans les textes de Bonnefoy consacrés à Mallarmé, la présence du Livre a pu gagner en importance. De même, le texte le plus conséquent que Meschonnic a consacré à l'œuvre dans son ensemble est l'introduction de l'ouvrage anthologique établi par Christophe Romana et Michel Valensi, *Écrits sur le Livre*. Il convient néanmoins d'aborder le Livre en nous concentrant sur les questions qu'il soulève en tant que tel. Précisément, ce point permettra de montrer comment, à partir du Livre, on passe de questions d'écriture à ce qui touche à la lecture. Le projet du Livre est à considérer dans une doxa littéraire qui s'est formée tout au long du XIX^e, que l'on situera à partir du romantisme, en particulier de Victor Hugo. Il faut, par ailleurs, considérer que Mallarmé pousse la logique du livre dans une orientation telle qu'elle redéfinira le rapport constitué entre poésie et genre. Telle aussi qu'elle révélera la poésie comme une aventure de « l'infinissable », pour reprendre le mot de Bonnefoy, et l'acte poétique comme expérience du langage vers le plus subjectif et le plus collectif. Ces deux derniers points intéressent plus

particulièrement les réceptions par les poètes qui nous intéressent au premier plan. Sujet, lyrisme, expérience, ou encore impossible, chant sont des mots phares s'articulant autour de Mallarmé et du Livre, à l'intérieur de la réception de l'œuvre. Avant d'y venir, dans le prochain développement, il est toutefois utile que nous nous penchions sur ce qu'il représente dans l'œuvre et pour cette question de la constitution du genre, d'un genre propre à l'œuvre, telle que, de manière emblématique, le Livre de Mallarmé permet de la poser.

On peut d'abord insister sur le lien entre la crise de Tournon et l'idée d'un « volume Lyrique » (OCI, 696), puis celle d'« un livre sur le *Beau* » (OCI, 699). Ce qu'un tel projet doit à l'expérience poétique de creusement du vers, en écrivant *Hérodiade*, a certainement à voir avec la « mentale poursuite » de *La Musique et les lettres*. Le « creux » du vers est « creux néant musicien », mais il est aussi creusement infini, une recherche que le mot de discours sert à désigner. Mallarmé fait du vers le point de départ de l'écriture, son lieu crucial : c'est de là que tout commence et depuis là que tout s'oriente. C'est à ce sujet qu'un rapport entre Hugo et Mallarmé est à construire ; ce rapport est déjà esquissé dans *Crise de vers* : « Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers. » (OCII, 205) Mallarmé fait d'Hugo celui qui, d'une main magistrale, a concentré la discursivité dans le vers et sur sa personnalité littéraire. Ce qu'on peut retenir alors est ce corrélat du discours et du vers qui est l'indice que le vers est maintenant présent-absent de toute forme de discours. Cette empreinte sur la littérature est continue cependant à un bouleversement, qu'Hugo entend mener, dès ses premiers livres et dans une « attitude nominaliste¹ », à l'égard des genres : quasiment un manifeste littéraire, la préface d'*Odes et Ballades*, en 1826, déclare le primat du beau et du vrai sur la codification et la prescription, sur ce que, par exemple, une tragédie et un roman permettent. La préface de 1828 consacrera en quelque sorte « la liberté dans l'art », mot d'ordre pour ne plus « [cloîtrer] l'art dans les poétiques et les règles », ne plus « [concentrer] toute la poésie d'une nation dans un genre, dans une école, dans un siècle hermétiquement fermé.² » Le « desserrement » évoqué dans *Crise de vers* est donc déjà bien engagé, dans l'affirmation d'une écriture du « mélange des genres », pour laquelle prévaut la vérité d'une œuvre et d'une parole.

L'idée du Livre n'aurait-elle pas pour arrière-plan cette remise en cause et en jeu des genres littéraires, débouchant sur une superlativité de la poésie, un englobement du littéraire par la poésie ? Défaite, dans *Crise de vers*, de sa seule définition par la métrique pour être davantage une forme d'écriture et de langage, « la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style. » (OCII, 205)

¹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Hachette, 1992, p.7.

² Victor Hugo, *Odes et ballades, Les Orientales.*, éd. Jean Gaudon, Garnier-Flammarion, 1968, p. 37.

Et l'on peut se rendre compte aussi que « la forme vers » est appelée ainsi parce qu'elle correspond à une individualisation radicale de l'écrit. Vers conduit à rythme, « dès que style », et conduit aussi à ce qu'on pourrait appeler une rythmique à soi, un rythme intérieur. En même temps, le XIX^e siècle romantique est marqué par l'idée d'un Grand Livre tendu vers une universalité, un Livre Total qui vise à opérer une synthèse des genres et qui, comme le fait remarquer Dominique Combe, « perpétue finalement la notion de genre héritée de la rhétorique aristotélicienne – bien plus il la renforce en lui accordant un fondement philosophique (opposition du subjectif et de l'objectif), conformément à l'exigence théorique fixée par F. Schlegel.¹ » Le genre est défini selon le critère hégélien d'une synthèse de la matière et de l'esprit ; et tout le devenir de la littérature est lié à une synthèse à venir qui accomplirait une unification de l'humanité. La Préface de *Cromwell* est mue par une telle aspiration et, derrière la formule du drame romantique, se profile un Livre qui opérerait la fusion des trois poésies apparues successivement – la lyrique primitive, l'épique antique, la dramatique moderne – et dont le modèle est la Bible, « divin monument lyrique, [renfermant] une épopée et un drame en germe² ».

L'écriture de l'histoire des genres par Hugo, faisant de la poésie et du théâtre des genres originaires, si elle a marqué le siècle, rejaillit sûrement sur le projet du Livre, d'abord parce qu'elle propose une totalisation de l'infini littéraire. Elle est, ensemble, une écriture de la littérature et une écriture de l'humanité, avec cette modélisation du divin qui en fait une Bible. Une idée forte est que le Livre, en même temps qu'il est tourné vers le plus universel, est mû par le plus individuel en matière d'écriture. Entre les deux, c'est le langage qui construit une relation. Alors, c'est dans l'anonyme et vers l'anonyme que se poursuit l'aventure poétique, autant que dans le personnel. Mais Mallarmé pousse la logique de l'absolu à sa limite et, peut-être, jusqu'à l'absurde. Le Livre projeté, rêvé, est imaginé sans doute pour n'être pas écrit. La tâche, infinie, « ne repose sur rien ». Toute la différence provient de la découverte du néant, de la conscience que Dieu est une fiction, une invention humaine qui, en tant que telle, montre et prouve la sublimité de l'homme. Plus fondamentalement, l'inexistence de Dieu débouche sur une conscience de soi de l'homme, selon laquelle il est à lui-même sa propre divinité. Mais prendre acte de l'inexistence de Dieu, c'est en même temps prendre acte de la pleine réalité du néant, du rien, préalable de toute création. D'où alors une mise en échec de la totalisation et une

¹ Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, op. cit., p. 61. Nous renvoyons à la partie « Esthétique des genres » (p. 51-78), en particulier aux pages « Synthèse des genres » et « Le "Livre", l'"Œuvre total" et la transgression des genres ».

² Victor Hugo, Préface de *Cromwell* (1927), *Cromwell*, éd. Anne Ubersfeld, Garnier-Flammarion, 1965, p.77, cité par Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, op. cit., p. 76.

affirmation de l'infini. Et l'ironie de ce que Mallarmé forgera ensuite du côté d'un histrionisme spirituel (« L'écrivain [...] doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion », *Quant au livre*, OCII, 215) sera *in fine* la manière de répondre à ce rien et cet impossible, « pièce principale » de la littérature¹.

À cet égard, la projection même du Livre offre un espace privé de sens *a priori*, ou un espace où tout fait sens dans tous les sens. Elle correspond à la recherche d'équations qui figureraient ce que peut être un poème : un tout réglé, organisé, qui soit, à tous les niveaux du langage, une sorte de rime généralisée, où serait résumée, composée « une équation de l'homme² », et qui se tienne sur du néant. Équation par laquelle le langage serait, dans ces conditions, la création autant que la formulation d'une anthropologie poétique. Nous aurions donc à faire avec « un livre, comme le souligne Bertrand Marchal, qui ne serait plus placé sous le signe de la révélation mais sous le signe de la fiction, et qui serait ainsi à l'humanité consciente de sa divinité ce que la Bible représente pour l'humanité aliénée par la théologie judéo-chrétienne.³ » Par rapport au Livre divin hugolien, le Livre mallarméen représente une sortie du judéo-chrétien. Et il y a dès lors à voir ce que cette sortie peut représenter de liberté nouvelle pour la poésie. La substitution de la fiction à la révélation implique un autre rapport à la vérité, sous l'espèce du simulacre – simulacre qui, parce qu'exhibé comme tel, rend éclatant le rien de ce qu'il simule. Bertrand Marchal précise aussi que le livre unique n'existe qu'à être « caché » et « latent ».

Le feuillet 233 des *Notes en vue du livre* « un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant – » (OCI, 612) se lit alors dans plusieurs directions. D'abord, l'aphorisme a une portée peut-être ironique, au milieu de feuillets couverts de schémas et de calculs prévoyant la forme du Livre, ses dimensions, ses tirages et sa scénographie. Ce serait, en somme, déclarer un impossible compte, et ouvrir le Livre à l'infini, un infini perpétuellement soustrait à la totalité. Ensuite, ce serait l'infini de son écriture et de sa lecture qui serait désigné. L'architecture du livre, dont le « cloître brisé » de *Divagations* est l'un des avatars, « épars et privés d'architecture » (OCII, 82), est elle-même le « semblant » d'une tâche infinie. Aux prises avec cet infini, Mallarmé parle aussi du « fragment d'exécuté », dans la lettre du 16 novembre

¹ C'est l'hypothèse de Vincent Kaufmann, à laquelle nous souscrivons, cf. l'article « Les avant-gardes face au Livre », dans *Mallarmé, et après ? Fortunes d'une œuvre*, éd. Daniel Bilous, Noésis éd., 2006, p. 11-20. « Le livre avec lequel tout est dit, c'est en somme la fin de tout. [...] C'est ce qui se passe en tout cas avec Mallarmé dont je persiste à croire que même s'il avait eu cent ans [...] il n'aurait pas écrit une ligne de son grand Œuvre, ou pas une ligne de plus. [...] Je suis en revanche persuadé que son projet de livre était, lui, absolument destiné à ne jamais se réaliser, précisément parce qu'il est l'exposant de son histrionisme, parce qu'il est ce qui donne à son théâtre poétique – ou de poète – sa couverture bancaire, et ne couvrant évidemment celui-ci que de fausse monnaie, comme en hommage à Baudelaire. » (p. 11-12)

² Ainsi que l'écrit Bertrand Marchal dans la notice des *Notes en vue du « Livre »* de la Pléiade (OCII, 1380): « L'équation générique du Livre » appelle des « équations secondes ».

³ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé, poésie, mythologie et religion*, op. cit., p. 499.

1885 à Verlaine (*OCI*, 788). L'exécution, qui ne peut se réaliser qu'à l'état de fragment, fait signe à un ensemble qui tiendrait de l'entrevision : elle ne peut que « faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. » Si n'y suffit pas une vie, alors toutes les vies peuvent y répondre.

Il convient alors sans doute de considérer le « fragment d'exécuté » dans une situation d'« interrègne », entre une voix d'auteur et sa privation, le caractère « impersonnifié » du Livre et son anonymat, ayant d'une certaine façon le dernier mot sur le poète et supposant une lecture qui le réalisera. On lit cette parenthèse dans la lettre à Verlaine, à propos de l'*Album de vers et de proses* qui deviendra *Poésies et Divagations* : « et cela contiendra plusieurs séries, pourra même aller indéfiniment (à côté de mon travail personnel qui je crois, sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur). » (*OCI*, 789) Cette voix de l'anonyme, ou cet anonyme par la voix de l'écriture, permet d'ébaucher une relation où le lecteur prête sa voix au texte, et se prête à son anonymat. La figure de l'auteur est ainsi déplacée vers la relation, instaurée par cet anonyme même, dont il faut dire qu'il se joue à chaque fois dans une œuvre. Il est dès lors toujours de l'ordre du spécifique. On peut dire aussi que cet anonyme, c'est toujours un poème, selon son mode de signifier, qui le fait entendre. À la lecture, ensuite, de se mettre à son écoute, et de le continuer.

Alors le genre que l'écriture-Mallarmé construit est l'ode dont il est question dans la lettre à Verlaine de 1885, une ode promue dans un autre sens que celui d'Hugo, par ce qui s'y conteste de « voix d'auteur » pour un « Texte parlant de lui-même ». Les termes ont, comme Meschonnic le souligne dans *Mallarmé au-delà du silence*, une « valeur polémique », notamment celui d'« auteur », avec « sa charge romantique¹ ». Mais « texte » institue une parole et un passage, une voix en translation que comporte le genre de l'ode – ou *ôdè* : chant. Le genre procède vraiment de l'écriture ; il en est pour ainsi dire le centre irradiant et l'on peut dire que le « fragment d'exécuté » renvoie à tout poème, jusqu'au moindre texte, qui en reflète l'aspiration autant que l'inspiration. C'est ce que Mallarmé a pu désigner, dans *Le Mystère dans les lettres*, par « l'air ou chant sous le texte. » (*OCII*, 234)

L'exécution dont il s'agit est dans l'élaboration de ce qui est « restreint », en somme, à un ensemble de fragments. Comme, par exemple, *Divagations* le réalise, par une poétique du montage de prose, et à l'intérieur d'un même poème critique, par un assemblage de textes, comme c'est le cas de *Crise de vers*. Outre cette restriction du champ d'action, signifiée par « L'action restreinte » de *Quant au livre*, l'exécution est tout entière dans les poèmes, comme

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 48.

il le dit des « mille bribes », « [composant] un album, mais pas un livre. » (OCI, 788) C'est une double postulation qu'il faut observer chez Mallarmé, entre d'une part la marque de l'auteur qui serait le garant de la construction du Livre, d'une architecture savamment pensée, et d'autre part, « l'initiative [cédée] aux mots », et, par conséquent, au lecteur. La phrase qui clôt la « Bibliographie » des *Poésies* de 1899, est une ouverture sur les lectures à venir : « Tant de minutie témoigne, inutilement peut-être, de quelque déférence aux scoliastes futurs. » (OCI, 48) En même temps, la « minutie » apportée par le poète fait signe au lecteur, en appelle à son sens du poème, tout en marquant, par la déférence, une *auctoritas*. Mais l'adresse elle-même, « aux scoliastes futurs », est contrebalancée par la déclaration que ces poèmes sont des essais, « ou études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre » (OCI, 46). Est confié au lecteur de continuer, par son acte et sa « pratique », ce qui n'en est qu'à son état natif, à son commencement, et, pourtant, bel et bien « exécuté ».

Au demeurant, le « fragment d'exécuté » se constitue aussi par la lecture publique, par une réception de l'œuvre qui la continue. Et l'on peut dire alors, en rejoignant la thèse de Kaufmann, que le Livre satisfait à une « exigence communautaire¹ », exigence plaçant le lecteur au cœur d'un dispositif. On peut ainsi avancer que le Livre marque une fin de la littérature dans la mesure où il pousse la hantise et la logique de l'absolu à sa limite, dans la mesure aussi où, par la manière dont il est présenté dans certaines lettres, il en visite et en liquide en même temps le drame de son impossibilité. Un espace limite – et ainsi illimité, ouvert – est entrevu dans ce projet qui demeure à l'état de projection. Mais c'est un espace par lequel penser à la fois les conditions d'une écriture qui s'invente ses propres lois, son fonctionnement, et les conditions d'une lecture qui en soit le prolongement et la réceptivité infinie. Il y va donc de la construction d'un sens, partant de la construction d'une écriture dont la lecture soit encore une prise en charge. Dans une telle perspective, la langue, les genres littéraires, plus largement les genres ou formes d'écriture, sont des points stratégiques pour dresser un horizon livresque qui, d'une certaine façon, délivre une syntaxe qui soit celle du rapport de l'homme au monde.

Bertrand Marchal a également signalé le lien avec *Les Dieux antiques*, pour montrer que le Livre est à la fois lié avec « l'explication orphique de la terre » et avec l'exhibition de la « tragédie solaire² », figure archétypale de la révolution solaire et du cycle de la vie à la mort dont le moment glorieux, l'acmé, est dans le couchant. Il reste qu'une hauteur de diction est recherchée, qui serait à la mesure de l'objet du Livre, cette « tragédie solaire ». Une telle diction

¹ Pour le développement de cette thèse et de ses implications pour le XX^e siècle, cf. Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970*, Presses universitaires de France, 1997.

² Cf. Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 101-162.

serait portée par une écriture incluant les écritures, autrement dit par une écriture englobant les genres, dont l'Ode serait le chiffre et la clé, le rythme et le mouvement. L'Ode, à propos de laquelle il écrit, dans la lettre à Verlaine : « car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. » (*OCI*, 788)

Si la question du Livre a pu être souvent ramenée à celle de sa structure il n'en est pas moins vrai qu'elle aboutit au chant. C'est alors à la question de la voix que ce qu'on a aussi beaucoup ramené à une écriture du silence nous mène maintenant. Toute l'œuvre est marquée par une aventure qui lie l'écriture à l'écoute et à une réception ouverte. En témoignent les séances de lecture, imaginées comme une liturgie, un rituel social instaurateur d'une nouvelle ère, par-delà le malentendu entre le livre et le public, le poète et l'époque dans un temps d'« interrègne ». L'ode est certes une utopie, mais une utopie féconde, en ceci que, rêvant « la fondation du Poème populaire moderne » (*Quant au livre, OCII*, 222), elle tourne l'expérience de la poésie vers les conditions de son écriture et de sa réception.

CHAPITRE II

Ouvrir le « Livre » Mallarmé : l'ode et les transformations de l'écriture

C'est bien d'ouvrir un livre qu'il s'agit quand on s'intéresse aux réceptions de Mallarmé, dans la mesure où les lectures de l'œuvre en construisent et en continuent l'ouverture. La métaphore peut être déployée et déboucher sur l'expérience. C'est du livre des lectures de l'œuvre et des discours qu'elle suscite qu'il s'agit. C'est également le livre de l'œuvre, le livre qu'écrit – que « tente » - chaque poème, mais aussi celui par lequel est tentée l'écriture, chaque fois qu'est prise la plume. Avec Mallarmé, le Livre devient la métaphore de l'expérience d'écrire : y est recherché ce qui peut systématiser l'aventure poétique, dans un Livre qui soit de poésie. Dans un autre sens, la poésie trouve dans les différents genres pratiqués une série d'avatars. Pour le dire autrement, la poésie renvoie à l'expérience d'écrire, non dans une totalité, mais dans un infini. Elle peut en être la mise à nu et c'est elle qui infuse, dans une présence permanente, les différents genres que l'œuvre rassemble, de *La Dernière Mode* aux *Poésies*, du journal à l'ode.

Le livre est encore un lieu par lequel est projetée la relation entre le poème et sa lecture, le poète et ses lecteurs, en ceci qu'il oriente l'auteur vers une disparition et le lecteur vers son invention. Mais la disparition elle-même – qui est de la personne et « du poète », comme le dit la célèbre formule de *Crise de vers* –, peut cacher ce qui se trame de mise en crise des catégories reçues et mène à une apparition non moins importante : celle d'une voix qui n'a son lieu que dans le langage et dont le poème est le passage et le partage. C'est dire qu'une expérience s'y invente, celle d'un sujet en propre et d'une voix spécifique au poème, un anonyme qui est le partage entre une écriture et une lecture. Le livre, « sans voix d'auteur », implique, comme nous l'avons déjà observé, cette séparation d'avec l'auteur et cette intangibilité face au lecteur. S'est inventée, pour la modernité, cette « impersonnification » d'un livre « sans auteur, parce qu'il s'écrit à partir de la disparition de l'auteur¹ », comme l'a écrit Blanchot. Et *Le Livre à venir* ajoute que l'être qu'oppose le Livre à l'acte de lecture tient de l'inactualité – son présent étant « en quelque sorte faux et fictif » - et de la négation du présent entièrement vouée à l'œuvre à venir. La modernité a pu ainsi voir en l'œuvre de Mallarmé sa propre mise en question par celle de la littérature et de sa vocation à la disparition. Tout repose sur un hiatus, éprouvé comme un abîme - et un abyme, par l'auto-réflexivité du poème qui en résulte -, entre l'étant, le réalisé, et

¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard folio-essais, 1959, p. 310.

l'impossible d'un livre « toujours en défaut par rapport à l'existence réelle : étant, mais impossible.¹ »

L'« évidence », l'« éclat » du Livre sont inclus, promis, mais *in fine* défendus, retenus. L'expérience proprement littéraire qui en est tirée a nourri une « conception du langage » selon « l'idée mallarméenne du langage comme "aptitude à rendre les choses absentes" », comme le signale Meschonnic, conception débouchant sur une transformation de Mallarmé en « doctrine² ». Mais, si d'un côté Mallarmé renvoie à une expérience du négatif qui trouve dans le Livre à se dire elle-même, il permet de penser le positif du poème parce qu'il est aussi le découvreur du « poème, énonciateur » (*Crise de vers, OCII*, 209), ouvrant la voie d'une pensée de ce qui revient spécifiquement à l'expérience du poème – expérience créatrice d'un sujet en propre et pouvant se définir selon la double voie du lyrisme et de l'épopée, double voie au sens d'une aventure qui est celle du langage et trouve dans l'ode le mot pour désigner son activité.

1. *Le Livre et l'ode : l'expérience lyrique*

Mallarmé, fondateur d'une lyrique nouvelle, l'idée peut être avancée pour une certaine réception de l'œuvre. Maulpoix parle d'« un lyrisme du Livre, ou de l'idée de Livre, horizon chimérique et unité de mesure imaginaire du travail poétique³ ». L'hypothèse est à creuser, dans le sens d'une « expérience lyrique », plus largement dans celui d'une poésie comme expérience, entre un « horizon » et un « travail ». C'est d'une élaboration patiente qu'il s'agit, au bord de l'impossible : du montage, de l'assemblage, comme nous l'avons dit, mais aussi du commencement permanent qui conduit à la fragmentation, à l'inachèvement, à un « désœuvrement » qui est encore l'œuvre et son exigence, pour reprendre une catégorie de Blanchot⁴, selon une ontologie littéraire qui est la sienne. Dans ce sens, le lyrique rejoint l'épique et l'« ode » ouvre les catégories dans lesquelles on peut la lire ; elle est à lire en termes d'aventure et de travail du sujet. C'est ce vers quoi s'oriente le *Mallarmé au-delà du silence* de Meschonnic, écrit, rappelons-le, en introduction d'un livre consacré au Livre, mais qui en suit

¹ *Ibid.*, p. 312.

² Henri Meschonnic, « Maurice Blanchot ou l'écriture hors langage », *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*, Gallimard, 1978, p. 88.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, José Corti, 2000, p. 76.

⁴ Cf. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, folio-essais, 1982. En particulier le chapitre « L'Expérience de Mallarmé » (p. 37-52), qui prépare en quelque sorte la partie « L'Espace et l'exigence de l'œuvre » (p. 53-101). Blanchot écrit : « Désormais, ce n'est pas Mallarmé qui parle, mais le langage se parle, le langage comme œuvre et l'œuvre du langage. » (p. 42) Et plus loin : « Mais cette exigence qui fait de l'œuvre ce qui déclare l'être au moment unique de la rupture, "ce mot même : *c'est*", ce point qu'elle fait briller tandis qu'elle en reçoit l'éclat qui la consume, nous devons aussi saisir, éprouver qu'il rend l'œuvre impossible, parce qu'il est ce qui ne permet jamais d'arriver à l'œuvre, l'en-deçà où, de l'être, il n'est rien fait, en quoi rien ne s'accomplit, la profondeur du désœuvrement de l'être. » (p. 49)

la construction à travers l'œuvre, principalement les lettres et *Divagations*. L'expérience du Livre montre en fait une abolition de la délimitation entre œuvre et non-œuvre, parce que tout, achevé ou non, semble y concourir à un geste d'écriture. Et la question de savoir ce qui est achevé ou non, et même la question de la pertinence de la notion d'achèvement, se trouve mise en cause, et en crise.

Pour Mallarmé, qui « exhibe » son « incompetence, sur autre chose que l'absolu » (*OCII*, 198), écrire n'est jamais un acte séparé de sa poétique, au sens de sa théorie. Il est ainsi important de considérer le Livre comme cet effort de totalisation : mettre en équation l'œuvre, son travail et sa chimère, comme le dit Maulpoix, dans une « unité de mesure imaginaire ». Mais c'est une mesure de l'immesurable : le Livre relève d'une poétique en rêve. Il est patent que l'ode prend en charge ces « équations du rêve » qui, faut-il le rappeler, sont liées à une juxtaposition, toujours ce montage qui crée une rythmique spécifique, celle de « l'impersonnel » et du « vivant ». Il est marquant qu'à de nombreuses reprises, ce soit l'ode que Mallarmé mentionne comme l'accomplissement de ce que sa poésie recherche, comme point de convergence d'une expérience dès lors résolument lyrique, mais d'un lyrisme dont il faut trouver les voies et dont la réception de Mallarmé est souvent l'investigation. Aussi Mallarmé mène-t-il l'ode, ramenée par la tradition à un genre du lyrisme, à un point qui en est l'illimitation. Figure d'une écriture, l'ode semble épouser l'expérience de l'ensemble de l'œuvre, son fondement et son horizon. Elle est ce par quoi Mallarmé dit son œuvre en cours, sa recherche, comme un horizon de chant que l'écriture se donne pour tâche d'inventer et de construire. Ce partage du Livre en chant, qui en est tout le mouvement d'écriture, permet de croiser des points de vue sur l'œuvre autant que de découvrir certaines résonances (avec le romantisme allemand en particulier), dans ce qu'on peut appeler une situation de Mallarmé dans la modernité autant qu'une « modernité Mallarmé ». L'ode, si elle englobe le projet du Livre, peut être tirée en direction de différents points, qui intéressent les réceptions de l'œuvre par Bonnefoy, Deguy, Maulpoix et Meschonnic, et seront développées au titre de ce qui ouvre le Livre dans les approches de Mallarmé : à savoir un « infinissable » de la parole et de l'écriture et un sujet de l'écriture, une recherche du lyrisme et, à cet égard, une enquête historique qui conduit à envisager un rapport avec la *Dichtung* et le romantisme d'Iena, qui laisse lui-même entrevoir un rapport entre lyrique et épique, poétique et philosophie.

Les notes et papiers publiés par Schérer dans son « *Livre* » de Mallarmé font découvrir un laboratoire de l'écriture, l'ébauche d'un essai au double sens d'une tentative d'ensemble et d'une construction théorique, réflexive, du littéraire. À cet égard, le Livre majuscule, par la projection qu'il représente, est le terrain d'une expérimentation théorique, qui englobe l'œuvre,

des *Poésies* aux *Divagations*, d'*Igitur* à *Un Coup de dés*, en particulier. Il peut se lire aussi comme un vaste essai en chantier sur la littérature en tant que fiction et équation de l'homme lui révélant son humanité, elle-même mystère, ou « Divinité, qui jamais n'est que Soi » (« Catholicisme », *Divagations*, OCII, 238). Ce serait encore un essai sur le rapport entre le livre et le public, plus exactement la foule, rapport pour lequel les questions des réceptions publiques, des séances de lecture, des genres, sont centrales. Bertrand Marchal résume les avatars du Grand Œuvre ainsi : « l'idée mallarméenne de Grand Œuvre montre bien des oscillations : oscillations dans la définition de l'œuvre, entre théâtre et livre ; dans la forme de sa divulgation, de la démonstration populaire à une liturgie privée¹ ». Il n'est pas de notre propos d'en étudier le détail, comme l'ont fait Jacques Scherer et Bertrand Marchal². L'essai est réflexif, mais c'est aussi une tentative (au carrefour des verbes *essayer* et *risquer*) qui englobe l'acte d'écrire, comme Mallarmé l'écrit à Verlaine : « le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit » (OCI, 788). Le Livre est alors une tentative d'élucidation du rêve qui gouverne « quiconque a écrit », une lucidité poussée à l'extrême vers cet « insu » qui domine l'acte d'écrire. C'est ainsi qu'il est à la fois en miroir et en continu de la pratique et de l'expérience du poète, étant donné que son rêve, sa projection, puis la tentative consciente de son élaboration, accompagnent tôt et jusqu'à la fin l'écriture.

Les premières *Notes en vue du « Livre »* font se rencontrer l'hymne et le mystère ; et le Livre se conçoit comme une théâtralité, « un tout Dr[ame] ou Mystère rentrant l'un en l'autre aussi » (OCI, 550). D'un autre côté, le mystère se partage entre le genre théâtral médiéval, portant à la scène le mystère, et la poésie, définie pour Léo d'Orfer, par le « sens mystérieux des aspects de l'existence » (OCI, 782). Le Livre est inspiré par les découvertes du néant et du Beau ; il a été d'abord imaginé en deux livres, dans une lettre de 1867 à Villiers, « l'un tout absolu "Beauté" l'autre personnel, les "Allégories somptueuses du Néant" » (OCI, 724). Par ailleurs, il se définit avant tout comme poème, dans une vision macrocosmique de ce qui se joue dans le microcosme d'un vers, d'un sonnet, vision d'un « œuvre [...] si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut l'Univers », ainsi qu'il l'écrit dans la lettre de juillet 1868, dans laquelle il envoie à Cazalis la première version du « Sonnet allégorique de lui-même », le « Sonnet en - yx » (OCI, 732-733).

La notice de Bertrand Marchal pour l'édition en Pléiade des *Notes en vue du « Livre »*, consacrée d'abord à l'origine du Grand Œuvre, datée au printemps 1866, en pleine découverte

¹ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 545.

² Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, France, Gallimard, 1977. Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., la partie « Livre et religion », p. 495-548.

du néant et liée à l'écriture d'*Hérodiade*, suit l'évolution du « rêve » dans la correspondance, autre laboratoire de l'écriture. Si la réalisation d'une telle somme est passée sous silence dans les années parisiennes, de 1871 à 1885, elle ressurgit dans la lettre à Paul Verlaine. Bonnefoy - en citant ces mots de la lettre : « 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 » (*OCI*, 788) -, situe, comme Maulpoix, le Livre dans une « expérience lyrique ». Ce lyrisme suit des inflexions notoires, qui le font quitter une tonalité ancienne où l'épistolier avait « recours, comme jadis avec Cazalis, à l'autorité de ses maux, de sa faiblesse, pour obtenir du correspondant séduit qu'il veuille bien l'aider à la répression de ses doutes. » On retiendra, pour exemple, « l'impuissance de les écrire [les deux livres, sur la Beauté, sur le Néant] – d'ici à bien longtemps, si mon cadavre doit ressusciter. » (Lettre à Villiers, 24 septembre 1867, *OCI*, 724.) Le ton nouveau de l'aveu pour parler du Livre est alors une manière de dire, selon Bonnefoy, « non simplement son échec, ni son espérance, mais le combat des deux, avoué – un « vice », une possession – à ce plan dans l'esprit où, par malheur ou bonheur, le pur intellect n'a plus cours.¹ »

L'approche de Bonnefoy montre une nature commune entre *Igitur* et le Livre, « explication orphique de la Terre » : « Et le vrai, ce n'est pas qu'*Igitur* ne fut pas "fini", c'est que ce texte comme tel est infinissable. À jamais de la nature du rêve, cette "Fable vierge de tout, lieu, temps et personnes sus" dont Mallarmé croyait que ce devait être sa tâche, son "devoir" : "explication orphique de la Terre" prenant la forme architecturale d'un "livre à la fois impersonnel et vivant".² » Les citations de la lettre à Verlaine montrent que le lyrisme, chez Mallarmé, est dans l'expérience d'une confrontation à un « non-savoir », expérience dans la continuité du « projet de voir sans savoir³ » dont parle Bonnefoy au sujet d'*Igitur*. La formule de « Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus » du *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* (*OCII*, 157) rejoint l'« insu » dont il est question dans la lettre. Mais le Livre participe de cet inconnu qui, « infinissable », n'en est pas pour autant inconnaissable. L'ode, qui apparaît dans le même paragraphe du *Wagner* et dans la lettre de 1885, en serait un mode d'approche, qui permettrait l'intégration, la signification de cet inconnu, et avec lui, de « l'impossible » et de « l'infinissable ». C'est que l'ode est une force de la parole et du langage, force qui aurait le pouvoir, la capacité d'un continu entre l'écriture et la lecture, dans les termes de Mallarmé entre le Poète et la Foule. C'est à partir de là que s'ouvre la possibilité d'une connaissance, d'un

¹ Yves Bonnefoy « L'Unique et son interlocuteur », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 304.

² « *Igitur* et le photographe », *Ibid.*, p. 234.

³ *Ibid.*, p. 224.

« voir » distinct d'un « savoir ». Ce que Bonnefoy qualifie à la fois d'« impossible » et d'« infinissable » est la beauté, cette merveille du terrestre qui est sa « gloire ». Et tout l'aveu de la lettre à Verlaine porte sur la double emprise de l'intellect et de l'irrationnel, faces réversibles de l'humaine condition : « qu'il n'est qu'un homme comme les autres puisque c'est l'irrationnel qui le mène.¹ » Il reste à chanter, en « désespéré » et vainement – ainsi qu'il l'écrit le 28 avril 1866 à Cazalis –, pour le dévoilement de la « Fable », « empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode » - comme on le lit dans la divagation sur Wagner (OCII, 157).

L'aveu à Verlaine, envisagé en 1995 dans « L'Unique et son interlocuteur », se complète d'un autre aveu, dont il est question à la fin du « Secret de la pénultième », écrit autour de 2002². Dans cet essai, Bonnefoy postule une opposition entre le livre et *Un Coup de dés*. Ce poème est d'un « "genre" nouveau », selon cette précision : « mais nouveau aussi pour lui, nouveau dans son projet d'écrivain, ce qu'à mon sens on n'a pas encore assez compris.³ » Ce qu'il faut comprendre maintenant est qu'*Un Coup de dés* s'inscrit en faux par rapport au projet du livre. Ou, du moins, par rapport à une certaine idée du livre, pour laquelle il semblerait que le poème de 1897 fût une « révolution copernicienne », comme il l'écrit dans la préface de l'édition *Poésie*/Gallimard de *Divagations*, « La Poétique de Mallarmé⁴ ». Bonnefoy contredit toute une approche de la critique qui voit en lui au contraire l'une des tentatives du Livre. Ce point de vue est déjà celui de « La Poétique de Mallarmé » de 1976 qui montre *Un Coup de dés* comme une clôture de l'acte d'écrire sur soi, « et non le déploiement de la Nature en son Livre.⁵ » La conception selon laquelle le poème est écrit avec pour toile de fond un renoncement au Livre – Bonnefoy insiste, dans les trois textes cités, sur ces mots de la lettre à Verlaine : « mais cela me possède, je réussirai peut-être⁶ » - se radicalise dans l'essai de 2002 ; celui de 1976 maintient une continuité entre le projet du Grand Œuvre et le « grand poème typographique⁷ », selon une « révolution copernicienne », sur laquelle il convient de se pencher. C'est par là que nous retrouverons aussi cette question du « nouveau "genre" » induite par *Un*

¹ « L'Unique et son interlocuteur » *Ibid.*, p. 304.

² Le texte paraît la première fois en novembre 2002, donné par Bonnefoy en hommage à James Lawler, dans la revue *Essays in French Literature*, The University of Western Australia, Crawley, W.A., n° 39. Nous suivons le texte de l'édition de 2014, dans *Le Siècle de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 95-122.

³ Yves Bonnefoy, « Le Secret de la pénultième », *Le Siècle de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 115.

⁴ Repris dans Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge, essais sur la poétique*, *op. cit.*, p. 183-211. Citation, p. 209. Nous utilisons cette édition.

⁵ « La Poétique de Mallarmé », *Ibid.*, p. 206.

⁶ Dans « La Poétique de Mallarmé », *Ibidem*, « L'Unique et son interlocuteur », *Sous l'Horizon du langage*, *op. cit.*, p. 304 et « Le Secret de la pénultième », *Le Siècle de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 115.

⁷ Paul Claudel, « La Philosophie du livre », *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 78.

Coup de dés, « nouveau genre » et « révolution copernicienne » étant les révélateurs d'une expérience lyrique mallarméenne.

Si Bonnefoy voit, selon ses propres termes dans « Le Secret de la pénultième », une « désaffection de l'espérance¹ » de toute une œuvre – et ainsi une sorte de palinodie marquée par *Un Coup de dés* – c'est que reconnaître que le hasard ne peut être aboli survient comme la prise de conscience d'une transgression impossible des limites de la pensée. Cette « écriture rêvée » d'une « explication orphique de la terre » se heurte au constat, que « tout est pensée au contraire, ou en tout cas est rejoint par le biais de la pensée, dans *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* : même le ciel étoilé. » La métamorphose de la lyre du poète chanteur en constellations se place sous le signe du néant, du hasard. Elle reçoit comme un démenti, une contradiction de cet acte, à même le néant, du coup de dés émis par la pensée. Ce que l'on peut comprendre comme une relecture du finale « toute pensée émet un coup de dés », affirme qu'à rebours du Livre, Mallarmé ne s'est pas consacré là au « volume impersonnifié », mais, finalement, à un « chant personnel » qui, pour s'écrire à même le néant et le hasard, et dans l'impossibilité de ce « compte total », en reste à sa « formation² », et selon des moyens qui ne sont que personnels. *Un Coup de dés* porte en lui toute l'impossibilité qui fonde sa poésie, impossibilité du chiffre total, d'une unité pourtant promise, dont le livre serait l'œuvre, mais dont il inscrit aussi le désœuvrement (on notera la postérité de la lecture de Blanchot) : de la suite de verbes succédant à « c'était le nombre », « existât-il », « commençât-il et cessât-il », « se chiffât-il » et « illuminât-il » -, on retiendra le premier, complété ainsi : « autrement qu'hallucination éparse d'agonie » (OCI, 382-383). L'impossible et l'interrogatif s'étendent à toute l'énonciation. Aussi est-ce dans ce suspens que l'expérience lyrique se déploie entre une action décidément restreinte, et portée par l'acte, et l'espérance d'un déploiement – d'une « explication » - du terrestre et de l'homme : un rêve « épars d'agonie », entre pensée et absolu, où ce lieu de présence ne peut être qu' « halluciné ». Ainsi que Bonnefoy l'écrit, en 1976 : « "Toute pensée", quand on est Mallarmé, va irrésistiblement à de l'absolu.³ »

« La Poétique de Mallarmé » présente des nuances, qui intéressent précisément ce même « chant personnel ». D'abord, Bonnefoy y écrit : « Moi, pourtant, il me semblait voir dans le *Coup de dés*, je l'ai dit, une reprise encore de l'espérance, ou si l'on préfère une relance du

¹ « En écrivant le *Coup de dés*, Mallarmé désaffecte son espérance. » Yves Bonnefoy, « Le Secret de la pénultième », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 116.

² Rétablissons la formule d'*Un Coup de dés* dans son intégrité : « le heurt successif / sidéralement / d'un compte total en formation » (OCI, 387).

³ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 209.

cercle en quoi cette pensée tourne.¹ » Deux pages de l'essai retiendront notre attention², qui, à partir d'*Un Coup de dés*, affirment que ce que nous pensions, avant Mallarmé, être « [décidé] par les Sphères, apparaissait maintenant une construction, et la tâche de notre race, disons un Temple à bâtir sous le ciel hélas hors d'atteinte, - une invention collective. » La découverte du « glorieux mensonge », d'abord privée, conduit à un Livre pour la foule, et avec la foule, mais débutant en premier lieu dans des cercles d'initiés dont les « mardis » sont un premier foyer. De l'importance des séances de la rue de Rome, dont beaucoup ressortiront éblouis, il sera question dans « L'Unique et son interlocuteur ». Bonnefoy fait ressortir, dans « La Poétique de Mallarmé », le sacré, mais dont l'essentiel est d'être un simulacre appelant un sacre de la poésie. Il s'attache au Livre comme projet de réflexion de la « loi cosmique » et d'un « en-soi de la nature », ainsi une orientation vers l'absolu qui appelle un « sacre ».

Mais c'est un simulacre qui est déjà compris dans les mots de « construction », de « tâche » et peut-être de « Temple », dont les trop parfaites proportions établissent plus un « sacre » qu'ils ne circonscrivent un sacré. Précisons que, pour Bonnefoy, le sacré – défini par le lieu terrestre, la présence –, est ce qui permet une critique du sacre mallarméen. Dans ces conditions, le « sacre » est même un pis-aller du sacré, une compensation au regard de ce qui se tient hors d'atteinte. On trouve ainsi dans ces pages de l'essai du *Nuage rouge* ce qui reste à mi-chemin de ce que se propose, aux yeux de Bonnefoy, la poésie de Mallarmé :

cette poétique de l'écart, de la goutte noire à jamais dans l'encrier de cristal, en dirait, en célébrerait toujours la présence, dans sa distance : puisque c'est bien cette présence agissante qui mène le fait humain vers sa forme, comme s'affirme la loi cosmique dans le jeu apparemment sans raison des phénomènes aléatoires. Un chant encore, dans l'arbitraire éternel des mots !

La « loi cosmique » se trouve restreinte au « phénomène aléatoire » dont la toute-puissance est portée par *Un Coup de dés*. Ce poème vient ainsi réintroduire le hasard dans ce rêve d'un livre « architectural et prémédité ». Il substitue au projet de totalité, d'une part l'entrevision seulement par le biais de constellations et de combinaisons verbales, d'autre part une pensée qui n'a à faire qu'avec des combinaisons de mots et dans l'arbitraire. Bonnefoy va jusqu'à parler d'une substitution de « l'esprit du calcul des probabilités » à « celui des géométries trop naïvement pythagoriciennes. » Pour autant, « l'Univers reste la demeure », avec lui « l'intuition d'un en-soi de la Nature. » Ces deux points constituent la fidélité à soi de Mallarmé, cette foi, pour ainsi dire, étant ancrée dans cette « native illumination » formulée dans la réponse à l'enquête « L'idéal à vingt ans » (OCII, 672). Mais ce qui doit finalement ressortir de la

¹ *Ibid.*, p. 207.

² *Ibid.*, p. 208-209. Les citations qui suivent sont extraites de ces pages.

substitution d'un « esprit » à un autre est que s'invente une aventure de la pensée et de l'écriture, et de l'interaction des deux, dans la recherche d'un rapport au monde.

Bonnefoy met à découvert chez Mallarmé la hantise permanente d'un absolu, d'un ordre supérieur qui peut terrasser et réduire à l'impuissance. Et, sans doute l'œuvre de Mallarmé – ce dont on se rend compte à la lecture d'*Igitur* en particulier – se livrera-t-elle à la tentative permanente de « terrasser » cet absolu, en direction de l'inconnu. C'est ce que découvre Bonnefoy, et qu'il marque par l'image de la septième face du dé : « le dé dont le non-savoir est la septième face ouvre encore, dans le boitement éternel, la perspective d'un point dernier "qui le sacre". » Il s'agit de démontrer que la poésie de Mallarmé est ainsi tournée vers son propre geste, son propre acte, qu'elle en est l'auto-figuration, pour ainsi dire : « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx » (*OCI*, 37), « Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte ! » (*OCI*, 21). Et l'auto-désignation, le miroir de soi deviennent le sacre et le simulacre, en lieu et place d'un sacré qui demeure à distance. Il faut rappeler que ce repli sur soi de la conscience poétique est, selon Bonnefoy, un danger de désincarnation de la poésie, désigné dans le même essai en ces termes, rapportés à une postérité mallarméenne : « en ce sens ce dernier métaphysicien aurait ouvert la voie à ces poétiques de notre temps qui font de l'écriture sa propre fin et l'unique espace, elles n'ayant eu, en somme, qu'à accepter hardiment ce que lui ne consentait qu'à regret, à savoir que la parole est sans référent et notre existence sans être.¹ » Postérité mallarméenne opposée à une postérité baudelairienne, dont la poésie a pour assise essentielle le référent, la finitude².

Mais le « boitement éternel », oxymore précieux parce qu'il introduit la faille et la finitude dans l'éternité et l'absolu, est une autre postérité que Bonnefoy effleure, sans la développer. On pense à la claudication de Claudel, lecteur attentif d'*Un Coup de dés*, poème lui ayant vraisemblablement inspiré une rythmique de la parole et de l'écriture, inspiration que l'on retrouve dans les *Cent Phrases pour éventail*, mais aussi dans les *Cinq Grandes Odes*. Le verset y correspond à des unités de souffle par les blancs typographiques et les continuités-discontinuités syntaxiques qui, peut-être, conservent l'enseignement du « maître » des Mardis. Il faut préciser que la rencontre de Bonnefoy avec l'œuvre de Claudel n'a pas eu lieu véritablement. Cependant ce boitement, s'il a à voir avec une postérité d'*Un Coup de dés*, correspond aussi à l'introduction d'une faille dans le conflit d'un ordre cosmique et d'un désordre de l'écriture, du nombre total et totalisant et d'une écriture qui en est l'éclatement.

¹ *Ibid.*, p. 207.

² Cf. Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, 2011. En particulier, pour cette question, l'essai « Baudelaire contre Rubens », p. 19-86.

C'est le passage d'un monde ancien, où le vers renvoie à l'idée d'un cosmos comme système ordonné, à un monde, non pas chaotique mais ouvert au hasard et à l'instant. L'écriture est conduite dans « la hantise de l'ordre », de ce que Lautréamont appellerait une « mathématique sévère », un ensemble de lois hors du monde, et pris dans une œuvre séparée et célébrant son exil, dont Bonnefoy éprouve également la hantise. Mais une autre idée de l'absolu est ouverte qui est celle du caractère unique, de l'intégrité absolue de l'acte poétique, qui est un acte éthique. En dernier lieu, *Un Coup de dés* affirme l'aléa et partant un chant personnel introduisant une rythmique personnelle dans la grande musique des sphères, dans « l'idée de l'Univers » et « l'intuition d'un en-soi de la Nature. » Alors, l'oxymore du « boitement éternel » peut être retourné en éternité du boitement : l'éternité est trouvée dans la faille même, dans des déséquilibres par lesquels l'instant donne vue sur sa propre éternité. Sans doute la force d'*Un Coup de dés* tient-elle à ces ruptures rythmiques, ces blancs qui continuent la parole et sont une écriture. Un travail en creux de l'instant, de la confrontation au temps qui aura sa continuité dans l'écriture de Du Bouchet. Cette idée du « boitement » arrime *in fine* l'écriture, et avec elle, cette ode ou ce livre rêvé, à l'expérientiel.

2. *Expérience de l'écriture, expérience du sujet*

De « La Poétique de Mallarmé » au « Secret de la pénultième », demeure posée la question d'une délivrance du livre – de « ce despotique bouquin » - ou de son infléchissement par *Un Coup de dés*. Il est vrai que nous pouvons supposer que nous n'avons de ce livre que ce qui a pu échapper au vœu ultime de tout brûler : « il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants. » (À Marie et Geneviève Mallarmé, 8 sept. 1898, *OCI*, 821) Le projet d'écriture est resté ouvert jusqu'au bout et il vaut mieux dire qu'« on y distinguerait rien, c'est vrai du reste », comme Mallarmé l'écrit dans la même lettre. Néanmoins, *Un Coup de dés* participe bien de ce que nous appelons une écriture rêvée dans une écriture pratiquée, dont le livre est, sinon l'aboutissement, du moins la projection. D'une certaine façon, ce livre, Mallarmé l'a fait, par l'œuvre dans son ensemble, dans l'acte d'écrire. Ce qui fait que le livre n'est pas tant objet que sujet, et à plusieurs titres. D'abord, il est une matière de la pensée et de l'écriture, une matière théorisée et théorisable, en direction d'une pensée de l'écriture. Ensuite, il se construit, s'invente dans ce que Meschonnic appelle un « sujet de l'écriture », c'est-à-dire qu'il est aussi bien l'horizon que l'intériorité d'une pratique et d'une expérience de l'écriture par et dans laquelle du sujet, du langage qui n'est qu'à soi s'inventent, dans une relation avec la littérature telle qu'elle est et avec la littérature telle qu'elle est à faire. Précisons que l'invention de sujet

se distingue nettement du spontané et qu'il ne s'agit pas de faire sur Mallarmé le contre-sens de la visée d'une création spontanée.

Meschonnic relève l'association première, chez Mallarmé, de « la prosodie avec l'individuel ». Non seulement un tel lien invente du « nouveau », mais il est « la poésie même ». D'où l'idée que le livre est cette poésie même. On lit ensuite que « le travail du poème dans le sujet [c'est ce qui définit l'acte de poésie] est dit en termes de dépersonnalisation.¹ » Et tout conduit à « la découverte de la différence entre l'individu et le sujet. » Meschonnic donne à l'appui des extraits de la correspondance, en particulier : « une Conception pure », « c'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel », à Cazalis, le 14 mai 1867 (*OCI*, 713-714). Mais on trouve aussi le Livre pour aboutissant de la découverte, « le livre, alors impersonnel et vivant » de la lettre à Verlaine. C'est ainsi que, dans une proximité avec le Victor Hugo de la préface des *Contemplations*, et son « Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !² », Mallarmé est conduit vers l'anonyme du langage, « c'est-à-dire le transsujet », désigné par la formule, reprise de *Crayonné au théâtre*, de « l'ordonnateur de fêtes en chacun » (*OCII*, 197). On retiendra cette formule de *Mallarmé au-delà du silence*, tirée de l'annulation de l'opposition, ou du dualisme, entre impersonnel et sujet : « Par là nulle contradiction entre le *je* et l'impersonnel : chacun est je, je est chacun. La fête aussi est ordinaire.³ »

On peut tirer de l'approche de Meschonnic plusieurs implications. Le rapport entre poésie, poème, ordinaire et fête (en un renversement de la fête, non dans l'exceptionnel, mais le quotidien, celui de « chaque jour ») renvoie au collectif et au commun dont le langage est à la fois la pratique et le lieu. Il ouvre à un autre rapport, celui de l'écriture et de la foule dont les séances de lecture du Livre étaient pensées comme l'ordonnancement. Il y va bien d'un rapport au collectif et le livre est bien le recueil et l'écoute (en même temps que de la voix d'une écriture subjectivée et « impersonnifiée », c'est-à-dire d'un sujet qui advient) d'une voix plurielle de la foule, voix pluralisée dans des séances de lecture constituant une sorte d'épreuve de la voix haute. Il y va encore d'une distinction qui trouve sa formation, son issue, dans *Un Coup de dés* : elle mène au « genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel » (*OCI*, 392), de l'impersonnel à l'« impersonnifié ». Le poème est en effet le plus personnel, parce qu'il est l'oubli de la personne dans une écriture, pour une découverte de

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 42-43.

² Victor Hugo, *Les contemplations*, éd. Jean Gaudon, Librairie Générale Française, 1985, p. 14. « Le sujet du poème dit *je* pour tout le monde. Le poème entier, comme système, devient ce *je*, permettant à n'importe quel *je* du langage ordinaire de réénoncer le *je* du poème. » Henri Meschonnic, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 20.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 44.

l'anonyme et du multiple (la « symphonie » comme voix plurielle) dans l'intime de la voix. En passant de bouche en bouche, de personne en personne, il réalise cette « odyssée moderne », ou « odyssée spirituelle du moi », avancée par Bertrand Marchal¹, en direction d'un « oui à la vie ».

Tout pousse, en fait, à ne plus opposer l'épique et le lyrique : ce pourrait être un enjeu de l'ode, dont le livre est l'horizon, la réalisation rêvée, mais dont la poésie entière de Mallarmé est l'aventure. On connaît les métaphores de la navigation pour l'aventure poétique de « Salut » et d'*Un Coup de dés* - ce dernier poème en présentant une sorte de réalisation maximale, autant visuelle que lisible. « Salut » écrit l'aventure poétique dans la relation d'altérité propre à l'*epos*, au sens de « parole ». Si le poème liminaire des *Poésies* figure une relation de « moi » à « vous », dans ce « nous » de « Nous naviguons, ô mes divers / Amis, moi déjà sur la poupe / Vous l'avant fastueux qui coupe », il place le poète sujet de l'énonciation en éponyme et le lecteur à qui il s'adresse en « coupe », en « avant ». La syllepse sur « coupe » laisse entendre un rythme déjà double : entre écrire et lire, entre une pratique et une lecture du poème qui soit comme le parcours de ses coupes. Il est au moins double, parce que le « vous » reprenant le « divers » de « divers/Amis », pluralise en fait une écoute et une réception qui en recommencent toujours l'histoire.

3. Un « salut » aux lecteurs : l'aventure poétique, l'œuvre et le chant, la voix et « l'effet produit »

C'est ainsi qu'il y a du sens à parler d'une épopée du poétique, de l'aventure d'une écriture qui se continue comme une parole dans et par la lecture, et pour d'autres sujets. L'adresse « à l'intelligence du lecteur » des notes pour *Igitur* destine le littéraire à ce que Didi-Huberman appelle, en empruntant les termes à Mallarmé, les « blancs soucis ». La dédicace « A n'importe ce qui valut / Le blanc souci de notre toile » renvoie aussi bien à cet anonyme du « n'importe ce qui », qui est un tous et un chacun, qu'au *tu*, ce « quelque part, quelqu'un² » qui est à la fois l'inconnu, le sujet et la projection de l'écriture. Les *Poésies* sont ainsi une porte du livre, une ouverture déjà des séances, (peut-être par analogie aussi avec l'entrée au domicile de la rue de Rome, chaque mardi). Comme l'écrit Didi-Huberman, « il ne s'agissait, en somme, que de

¹ « Iliade et odyssée modernes impliquant pièces. » (*Notes en vue du « Livre », OCI*, 604) Cité par Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 506. Il écrit, en termes métaphysiques, que « le Livre représente en quelque sorte l'odyssée spirituelle du moi accédant, par une archéologie de la foi, au mystère de sa divinité – une divinité qui n'est que Soi -, et par là même à la loi de l'univers dont il devient ainsi, comme dans *La Gloire*, le roi fictif, celui qui, par l'entremise d'un toi, dit oui à la vie et retrouve l'humanité entière. »

² Formule empruntée à Henri Michaux « Quelque part, quelqu'un », *Œuvres complètes I*, éd. Raymond Bellour, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 550-555.

modestement saluer : accueillir l'auditoire ou le lecteur, ouvrir la porte du recueil. » Et plus loin :

Il s'agissait enfin, par ce salut, de reconnaître en autrui, quel qu'il fût, un « blanc souci » partagé, que le poète aura fait rimer avec ces trois mots : « Solitude, récif, étoile. » Comme si la profération d'un poème – ou l'exécution d'une *partita*, ou la composition d'une image – avait pour enjeu même cette reconnaissance d'un souci commun depuis la « solitude » de chacun, le « récif » de l'œuvre produite et l'« étoile » – ou la constellation – qui met au jour, dans notre pensée, sa lecture ou son écoute.¹

Le poème « Salut », lu ainsi avec Didi-Huberman, définit un sujet du poème, au sens de Meschonnic d'une interaction du lire et de l'écrire. Il définit encore un sujet de l'art dont, en définitive, on peut dire que le livre met en jeu les « procédures ». Dans *Blancs Soucis*, Didi-Huberman voit en la procédure une notion plus fondamentale que celle de procédé, cantonnant l'art dans une technique. Au contraire, la procédure permet « de commencer à savoir ce que c'est que produire une apparition », ce qu'« il faut » pour ce faire². Or, pour que le livre – la « Page » dans *Un Coup de dés* – fasse constellation, il faut des lettres et leur « expansion totale » (*Quant au livre, OCII*, 226), il faut le cristal de l'encre noire de « L'action restreinte », il faut un travail de « syntaxier³ » (*OCII*, 715),- la partition du poème d'une écriture à une lecture qui pourra trouver un accomplissement dans les séances de lecture, dans une liturgie proprement poétique. Mais il ne faut pas que cela ; ce serait limiter l'écrire à des composantes. Dans le livre, on rencontre cette figure de l'enfant-ouvrier, précisément au sens de celui qui œuvre, porteur qu'il est d'un avenir. Bertrand Marchal en a proposé l'interprétation suivante : plus qu'une figuration du héros échappant, selon Kristeva⁴, à « l'alternative entre l'aliénation religieuse et "l'activisme social" [...] c'est, au sens propre, celui qui accomplit une œuvre [...], l'ouvrier par excellence est le poète, celui qui réalise l'Œuvre, le Grand Œuvre, bref le Livre.⁵ » Et de citer le feuillet des *Notes en vue* du « Livre » : « en lui se livrant au rêve de mettre en branle la grande machine, un ouvrier » (*OCI*, 556). C'est ainsi que la « parenté inattendue » avec l'ouvrier de « Conflit » est scellée : dans le travail, mais avec le rêve, et dans l'accomplissement des rouages d'une machine complexe, celle du poème, celle du Livre, quand il s'agit de faire sens par la mobilité de la syntaxe, par un rythme et une prosodie, par la mobilité et les permutations des feuillets lors des séances de lecture du Livre.

¹ Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Minuit, 2013, p. 70-71.

² *Ibid.*, p. 18.

³ « [...] si l'on arrive avec une âme vierge, neuve, on s'aperçoit alors que je suis profondément et scrupuleusement syntaxier, que mon écriture est dépourvue d'obscurité, que ma phrase est ce qu'elle doit être » (*Villégiatures*, entretien recueilli par Maurice Guillemot, 27 août 1896, *OCII*, 715).

⁴ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, op. cit., p. 144. Référence et page mentionnées par Bertrand Marchal.

⁵ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 509.

Mais la « grande machine » du livre a pu prêter à une lecture qui, partie du travail commun, collaboratif de l'auteur et du lecteur, à partir d'un matériau organisé et structuré, aboutit à la conception d'une œuvre édifice. L'aventure poétique mallarméenne se décline en deux orientations : vers le Grand Œuvre, ou l'œuvre comme totalité, qui a vu se combiner les valeurs d'alchimie et d'architecture ; vers l'ode, à partir notamment des « équations de l'ode » mentionnées par Mallarmé dans la lettre à Verlaine. La réception par les poètes, dans le sillage de Bonnefoy, dans celui de Meschonnic, s'est concentrée sur l'œuvre comme chant et comme voix, quand celle de la critique, marquée par la sémiotique et par un Mallarmé du silence, s'est plus consacrée à la métaphore architecturale. Un détour est nécessaire, pour l'envisager, à travers la vision du Livre que donne Eco dans *L'Œuvre ouverte*, parce que cette vision, à la faveur d'une consécution entre *opera* et *apertura*, engage une participation du lecteur, comme c'est aussi le cas dans la relation du *lector* à la *fabula*¹. Mais l'interprétation, comme la fiction, chez Mallarmé, ont pour horizon la poésie et le chant, ce que les réceptions par les poètes - réceptions engageant une poétique et une critique, ainsi qu'une discussion des thèses d'obédience structuraliste - mettent en avant, par la promotion en particulier de l'orphique et du rapport entre écriture et oralité, lecture et écoute. Ainsi que l'écrit Meschonnic, dans *Célébration de la poésie*, la voix est le « devoir du poète », Orphée, « un des noms de l'inconnu » :

Mais « le seul devoir du poète », pour repartir de Mallarmé, car d'abord il y en a un, et seul le poème peut nous donner ce qu'il est seul à faire, c'est l'écoute de tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend, de tout ce qu'on ne sait pas qu'on dit et de tout ce qu'on ne sait pas dire, parce qu'on croit que le langage est fait de mots.²

Les pages de *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco ont développé, insufflé une théorie participative de la réception ou « coopération participative [inscrite] dans les textes » (pour reprendre le sous-titre de *Lector in fabula*), par la mise en avant d' « une collaboration quasi-matérielle avec l'auteur. Il [le lecteur] contribue à faire l'œuvre.³ » Mais, si elle a fait date, cette théorie de la réception, donnant la place exclusive au dispositif structurel et sémiotique, laisse de côté l'articulation du « volume » et de l'ode. Partant la géométrisation par laquelle Eco représente le livre – il parle d'une « "polyédricité" de l'absolu » - renvoie à une fascination pour la structure qui fait de l'œuvre à la fois un fétiche et une infinitisation. Dans la réception du « Livre » de Mallarmé, s'est effectué le glissement du *Grand Œuvre* au monument, à la faveur

¹ Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Librairie générale française - Livre de poche, 1985.

² Henri Meschonnic, « Manifeste pour un parti du rythme », *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 251.

³ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Points-Seuil, 1965, p. 25.

aussi des propos du poète, au sujet d'un « livre architectural et prémédité ». Umberto Eco y voit ainsi « une étonnante anticipation de l'œuvre en mouvement », un « aboutissement » et un « édifice "ouvert" et mobile ». L'œuvre tient son ouverture de « nouveaux horizons suggestifs » dans la mesure où « le Livre est ancré dans un champ de suggestion déterminé¹ ». C'est pour l'essentiel la définition d'un livre objet (ou objectivé) à entrées multiples qui s'impose dans une approche interprétative.

On trouve ainsi une autre portée à la phrase « un livre ne commence ni ne finit ; tout au plus fait-il semblant ». Elle pourrait faire comprendre, dès lors, le livre dans le sens d'une procédure d'écriture et de lecture libérant, par une mathématique et une combinatoire, une création continue. Mais, pour intéressante que soit une telle lecture, une autre approche peut être avancée. En plus de prêter au rabattement de la procédure sur le procédé, de l'écriture sur une mathématique, Eco ne parvient pas, en définitive, à sortir d'une approche historiciste, quand il confie *in fine* l'interprétation du livre à l'idéologie fin de siècle pour y voir « l'incarnation équivoque, mystique et ésotérique d'une sensibilité décadente parvenue au terme de sa parabole.² » En somme, le livre meurt avec son époque et en ressort seulement l'idée d'un dispositif sémiotique et signifiant, idée fascinante dans ces années structuralistes au cours desquelles prévalent le formalisme et la clôture du discours littéraire dans le signe.

Une autre phrase des notes pour le Livre dégagée par Eco est importante : « Le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile – de mort il devient vie. » Elle a pu fournir une doxa du texte comme lettre morte, auquel la réception et l'ouverture de l'œuvre - l'œuvre comme ouverture par le dispositif qu'elle crée et qu'elle règle -, apporteront vie par le mouvement interprétatif, passage de la lettre à l'esprit, de l'inertie à la mobilité. Mais cette lecture reste prise dans une autonomisation de l'art par rapport à la vie, et cantonne l'œuvre à l'exil : une vie, non pas dans la vie, mais à côté, en tant que « complément ». C'est ce qui définit du reste le livre comme objet et totalité. Mais ce que Mallarmé vise quand il parle des rapports internes, des mots jouant les uns par les autres en « une réciprocité de feux », est une dynamique intérieure du langage, non tant pour penser une séparation du monde que les conditions d'une spécificité et d'une subjectivation. C'est toute la valeur du rythme dans la pensée de la poésie. Or, le rythme renvoie précisément à une participation au monde et à une connaissance, ce que Meschonnic affirme quand il parle d'une poétique du rythme puis d'une « poétique du oui » et

¹ *Ibid.*, p. 26-27.

² *Ibid.*, p. 28.

d'une « poétique de la vie¹ », à rebours de ce que Eco avance, en 1965 : « le monde existe pour aboutir à un livre » cité pour aborder le Livre précurseur de l'œuvre en mouvement devient son annulation, quand, ensuite, il écrit que « l'art a pour fonction non de *connaître* le monde, mais de produire des *compléments* du monde.² » Précisément, ce mouvement est aussi de connaissance.

On peut maintenant convoquer le sens musical de l'interprétation. Cette acception permet de retrouver une valeur décisive de l'ode et de ses « équations », de se détacher d'une sémiotique de la réception et de s'orienter vers une poétique de la réception intégrant l'expérience lyrique et épique qu'est la poésie. Il est patent que les termes dans lesquels Mallarmé présente le livre accomplissent une suture entre l'interprétation comme recherche du sens et l'interprétation dans son sens musical. Mallarmé fait bien du lecteur l'interprète de son poème au sens fort et l'ode est en cela le genre qu'il invente, conçoit pour l'ensemble de son œuvre, genre orphique et polymorphique, avec lequel il y va d'une transformation des canons génériques, ainsi qu'il peut y aller de la métrique, quand, dans *Crise de vers*, il est question du vers « polymorphe ». L'interprétation est d'abord tirée du côté de l'explication, dans « l'explication orphique de la Terre ». Or la qualification implique bien un rapport au chant, que l'on retrouve dans l'ode de *Wagner* et ce « sens latent en le concours de tous » (*OC II*, 157). Elle renvoie alors plus à une « relation d'interprétance », pour reprendre les mots de Benveniste³, qu'à une interprétation : à une ouverture du sens qu'à sa clôture dans le sens des signes.

Dans le chapitre de *Du Lyrisme* consacré à l'ode, Maulpoix rend compte du caractère à la fois extensif et traversier de celle-ci. Il commence par rappeler son sens premier de chant, qui en fait la « forme-mère du lyrisme⁴ ». L'ode a un double enracinement, grec, dans « le lyrisme choral », représenté par Pindare, et « un lyrisme plus familier, celui de la chanson lesbienne illustrée par Alcée et Sappho, ou de la poésie légère d'Anacréon. » (p. 159) C'est précisément ce qui lui donne l'aura d'un chant coextensif au langage. Le « choral » et le « familier » enrachinent l'ode dans une multiplicité de pratiques. Les quatre caractéristiques dégagées ensuite de *L'Art poétique* de Boileau aboutissent à une identification de l'ode et de la poésie. On peut ainsi parler d'une extension de l'ode, partant d'une « spiritualisation du discours », incluant « exaltation » et « élévation », d'une peinture de « l'homme [...] dans son élan vers sa propre

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 62. Retenons, à cet égard, la formule du *Mystère dans les lettres* : « Or, suivant l'instinct de rythmes qui l'élit » (*OCII*, 230).

² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 28.

³ Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale* 2, Tel-Gallimard, 1974, p. 161.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, op. cit., p. 151. Les citations qui suivent renvoient à cet ouvrage ; la page est indiquée entre parenthèses.

"divinité" » vers la « poésie intime, amoureuse et champêtre » et « une synthèse étonnante entre le désordre et la beauté » (p. 170-171). Le parcours de ce champ de l'ode construit son unité dans la multiplicité et trouve un point d'ancrage dans la définition d'un possible poétique qu'elle prendrait en charge. C'est dans cette idée qu'est envisagée la fête lyrique qu'est l'ode, de Pindare à la « fête de l'intellect » de Valéry (p. 155). Mais le chant est la grande valeur qui constitue l'extensivité de l'ode à la poésie, ouverture de l'ode et de la poésie au chant que Maulpoix aborde au début du chapitre avec « l'explication orphique de la Terre » : « Cette forme-mère affirme la valeur originaire du poème et fait figure de noyau de la tradition poétique. Elle fonde aussi bien la strophe que le chant, et c'est en ce sens que Mallarmé emploiera le mot "ode" comme synonyme de "poésie", entendue dans sa perfection et son absolu. » (p. 153) Dans un chapitre intitulé « l'Ode ou le lyrisme parfait », Maulpoix place Mallarmé au cœur de ce qui peut se comprendre comme une redécouverte de l'ode au XIX^e, contemporaine d'un néologisme, lyrisme, employé seulement à partir de ce siècle (p. 25). Et l'extensivité de l'ode a pour correspondant son intensité quand, avec les *Odes funambulesques* de Banville est abordée son « hétérogénéité » : « Extensive autant qu'intensive, l'ode est un genre mêlé dans lequel devient en quelque manière lisible l'étendue ou l'ouverture du champ poétique. » (p. 154)

Ajoutons que, selon Maulpoix, citant Mallarmé, « apothéose du Poème, l'Ode tend à se constituer en une sorte de réplique formelle du rêve du poète, le lieu de l'accomplissement même de son "devoir". "Équation du rêve", elle en est la formule, la division et la mise en rapport, au travers de l'écriture même. » (p. 153) Précisons que Mallarmé cite, en exergue des *Dieux antiques*, l'« Orphée » de « La Cithare » des *Exilés* de Banville (OCII, 1446). Banville, « la voix même de la lyre », dans *Symphonie littéraire*, « un chant d'enthousiasme » comparé implicitement à Orphée. On peut trouver dans la comparaison avec un âge anté-orphique (faisant remonter à Apollon et Dionysos) les vertus de l'ode présidant à sa divination : « Ainsi dut être celui qui le premier reçut des dieux la lyre et dit l'ode éblouie avant notre aïeul Orphée. » Orphée y est présenté comme le chantre des héros de la « tragédie de la Nature », dans un mélange de l'historique et du mythique. Ce que l'on retrouve dans l'article « Orphée, mythe grec et latin », traduit de Cox : « Le pèlerinage d'Orphée enfin représente le voyage que, pendant les heures de la nuit, le Soleil passait pour accomplir afin de ramener, au matin, l'Aurore, dont il cause la disparition par sa splendeur éblouissante. » (OCII, 1526) Orphée est aussi l'un des noms, l'une des fictions, de la « tragédie de la Nature », du spectacle du lever et du couchant. Son nom concentre deux idées : « l'idée du matin, avec sa beauté de courte durée [...], avec l'idée de la brise qui accompagne ordinairement l'aurore. » (*Id.*) L'ode est ainsi du

côté d'une exploration du langage vers un inconscient qui a intégré cette « tragédie de la Nature », cette révolution quotidienne, ordinaire, mais qui est l'origine du questionnement métaphysique. Questionnement qui a trouvé à se relancer dans la découverte du néant et du beau, de l'inexistence de Dieu - ainsi d'une découverte du divin dans l'humain¹ -, et de la toute-puissance de la fiction comme principe ordonnateur du langage et des archétypes de l'humanité.

L'« explication » prise en charge par l'ode supporte une anthropologie poétique. Dire l'homme trouve son déploiement dans le chant. Ou plutôt le chant est le mode d'énonciation de la parole humaine, ce qui vient contredire le livre comme « complément » par opposition à une connaissance d'Umberto Eco. L'ode peinture de l'homme mise en avant par Maulpoix reçoit chez Mallarmé la « figure du poète en donateur » et l'identification de ce poète à son « acte », d'« offrande » et d'« éloge » (p. 168). Cette tradition s'accomplit dans le livre, dans les *Poésies* ; Maulpoix cite « Salut ». Aussi le don est-il sans doute l'acte et le geste sous-jacents du poème mallarméen, du « Don du poème » à « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu », du poème à la transformation de la langue dans le poème.

Mais la question de l'ode chez Mallarmé s'articule avec les questions des genres et du livre. Si, comme le rappelle Maulpoix, l'ode fait revenir à une émotion originale, par laquelle « une inspiration authentique » l'emporte sur « un projet esthétique déterminé » (p. 175), c'est dans cette perspective que le livre n'est pas tant déterminé que mû par l'œuvre en train de se faire. Quand il en parle, Mallarmé tient le langage de son expérience, lequel tient de l'inspiration autant que de la théorisation, toutes deux étant agies par un enthousiasme de pensée et d'écriture. Les termes par lesquels, dans le chapitre « Le chant d'Orphée » de *Du Lyrisme*, Maulpoix pose les bases d'une lecture du mythe, se prêtent à une telle approche de l'œuvre :

Ainsi, en Orphée, nous ne rechercherons pas, à vrai dire, l'origine du chant ; nous sommes plutôt troublés de retrouver le scénario d'une expérience qui, dans ses grandes lignes, paraît exemplaire du jeu particulier que la poésie établit entre vivre et mourir, le silence et la voix, la solitude et la mise en relation. (p. 191-192)

Mais sans doute, avec « l'explication orphique de la Terre », Mallarmé fusionne-t-il ce que Maulpoix rappelle être des opposés dans la tradition grecque antique : « *Mythos* et *Logos* furent en effet deux façons différentes de désigner la parole. » Au « rationnel » du second vient s'opposer le chant du premier : « Il s'applique à décrire cela même que le langage de la science

¹ Découverte présentée par Bertrand Marchal comme une « dissolution ». On lira la notice de l'édition en Pléiade des *Dieux antiques* dans laquelle Bertrand Marchal observe que la traduction par Mallarmé de l'ouvrage du révérend Cox procède à des inflexions qui détournent du modèle chrétien porté par ce livre : « Mallarmé, dans sa traduction, défait soigneusement ce point de vue chrétien, élargissant ainsi discrètement au Dieu chrétien cette entreprise de dissolution du divin » (OCII, 1814). Cf. la partie « Les Dieux antiques », *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 101-162.

rend insaisissable, à savoir la configuration de l'être tout entier. » (*Id.*) Le rapport être-figure trouve un correspondant avec la rhétorique au sens de Deguy : au sens d'un rapport entre la figure et une phénoménologie poétique, exposé dans *La Poésie n'est pas seule*, et s'enracinant dans une lecture de Mallarmé également.

On peut avoir quelque réserve à l'égard du terme « décrire » qui, dans le développement de Maulpoix, a l'inconvénient de renvoyer à l'observable et de reconduire au primat du rationnel. Deguy écrit bien que « le poème ne décrit pas ; il absente la fleur du bouquet comme Euclide le point du point, la ligne de la ligne, pour qu'elle entre dans une construction, une composition ; é-voquée, dit Mallarmé (ou parfois "suggérée"), arrachée par la voix à la cueillette réelle. » Ce que cet arrachement – ou arrachage, avec ce qu'il implique de violence – doit à un *logos* poétique, une science du poème et de la voix, n'a d'égal que ce rapport à l'insaisissable, au *mythos*, qui est tout le rapport au monde. Ce rapport se construit par l'« artefact euphonique en quoi s'est changée la fleur¹ ».

Mais ce que tend à faire Mallarmé – et Deguy va dans ce sens – est un chant explicatif, « l'explication orphique de la Terre » se partageant entre le déploiement de la parole et une rationalité, sans qu'il soit possible d'envisager la description : la terre est lue et recrée. Deguy peut ainsi écrire que « la terre est et n'est pas celle que le livre révèle.² » On connaît la critique du mythe chez Wagner, fondée sur un « esprit français, strictement imaginaire et abstrait » (*OII*, 157). Elle dispose au « Poème, l'Ode » qui rend « vierge » la « Fable », précisément par ce qu'elle opère en raccourcis, en évacuant la légende. On retrouve ce qui est à l'œuvre dans *Hérodiade* : le mot sur la page jette un éclat initial dont le poème serait le déploiement : « La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade » (à Lefébure, fév. 1865, *OCI*, 669) ; en isolant *Hérodiade* de « l'anecdote évangélique », comme l'a tût observé Gardner Davies³, il en fait « un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire » (*Id.*), un centre irradiant et solitaire offrant davantage un récitatif de la légende que son récit. On retrouve encore ce qui est à l'œuvre dans *Un Coup de dés* : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. » (*OCI*, 391)

En introduisant l'hypothèse comme mode de l'écriture et de la réception du poème, Mallarmé rend solidaires le *mythos* et le *logos*, dans une expérience de l'écriture et de la pensée ;

¹ Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 148.

² *Ibid.*, p. 183.

³ Stéphane Mallarmé, *Les nocces d'Hérodiade, mystère*, éd. Gardner Davies, Gallimard, 1959. Dans l'introduction à l'édition, p. 15. On lira aussi les pages intitulées « Ce mot sombre et rouge comme une grenade ouverte, *Hérodiade* », dans Bertrand Marchal, *Salomé, entre vers et prose, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, José Corti, 2005, p. 40-58.

une écriture de la pensée que l'on pourrait désigner par la formule de pensée-écriture. Et Mallarmé met l'imagination, dont l'activité est le *mythos*, en perspective, par un rapport à la fiction. Mais la fiction est incluse précisément dans une pensée-écriture, caractérisée essentiellement par le mouvement, la « mobilité ». À cet égard, *Un Coup de dés* est présenté comme l'« affleurement » et la « dissipation » de la fiction, et l'espace qui y est donné à l'imagination la préserve « pure et complexe ou intellect ». Mallarmé fait se rencontrer le principe de fiction et le principe d'intellection, tous deux soumis aux opérations de l'esprit et à une rythmique de l'écriture. Il s'agit en somme à la fois d'exalter et d'exhiber la fiction en mettant à découvert la pensée par l'écriture, ce qui implique de mettre à distance non seulement le récit, mais aussi le raisonnement, pour mettre à découvert le primat du rythme et du chant.

Ce que produit *Un Coup de dés*, par la dispersion rythmique et phrastique, logique et spatiale, est une pensée dans son jaillissement et son état naissant. « La mise à nu de la pensée » trouve à se dire aussi dans les écarts et les resserrements d'un « fil conducteur latent ». Il en ressort un chant aux ramifications plurielles, celui d'abord « de la parole », évoqué auprès du « fait rythmique et transitoire » dans une lettre à Paul Darzens de mars 1888¹. Celui ensuite qui puise à l'« unique source » de « Poésie », pour lequel tout l'enjeu est une liberté et, d'une certaine façon, une pensivité. C'est ce que l'on peut reporter sur la prosodie du poème qui joue des blancs, de la typographie – ceux-ci plaçant sous nos yeux des variations de la voix – et des lettres dans les mots. Ainsi, pour ce qui est du chant, une distinction est-elle suggérée entre le musical et le poétique, le prosodique et le sonore, quand il est question de l'influence de la musique. Influence pour laquelle les moyens musicaux deviennent des moyens poétiques, ce qui se retrouve dans la métaphore d'un poème « partition » : « 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. » (OCI, 392) Le verbe « reprendre » est ambigu : il pourrait autant s'agir de reprendre pour s'en inspirer que de reprendre au sens de recouvrer une chose qui avait été sienne préalablement ; mais « en reprenant », il pourrait aussi s'agir de corriger, de faire de la poésie le correctif de la musique. Une réponse est donnée par « la Poésie – unique source. » Néanmoins, l'influence du musical est bien présente ; elle renvoie au chant orphique, ou chant explicatif pour Mallarmé.

Dans ces conditions, le « chant de la parole » n'est pas opposé à son intellection et ce sont les potentialités du langage que l'ode mallarméenne représente. Une phrase du brouillon de la préface d'*Un Coup de dés* doit être soulignée : « La parole se profère libre dans le domaine des

¹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, suivie des *Lettres sur la poésie, 1871-1898*, éd. Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 602.

sons et de l'intelligence, et, pour ainsi dire, y suspend son vol à l'esprit » (OCI, 403). C'est qu'on ne peut plus séparer la sensation de l'intellection ; d'une certaine façon les sons permettent de dire ce qui lie le langage au corps et à l'affect. Cet aspect de la poétique de Mallarmé a pu retenir Bonnefoy au titre d'une « extension de la gamme des sons à toutes les sortes de perceptions sensorielles – visuelles autant que sonores et, pourquoi pas olfactives¹ ». Il engage aussi toute la relation de la lecture à l'audition qui pousse Maulpoix à déceler un rapport entre la poétique de « l'effet produit », formulée tôt par Mallarmé dans sa lettre de janvier 1864 à Cazalis (OCI, 654), et un « effet lyrique » contenu dans l'ode « explication orphique » : « Lyrisme, cet effet de voix. Lyrique est l'effet du poème, ainsi que s'en souviendra Mallarmé en plaçant toute sa poétique sous le signe de "l'effet produit". » (p. 298)

La poétique de l' « effet produit », prédisposant à la découverte du néant et du beau, est issue elle-même d'une découverte de la relation, que Maulpoix qualifierait de lyrique, et qui se constitue dans la voix. Elle implique de manière fondamentale la prosodie. On peut ainsi se laisser conduire par ce que suggère l'adverbe « savamment » du poème « Toute l'âme résumée » - « Brûlant savamment pour peu » -, se partageant entre sa signification de « procéder et agir avec science » et sa résonance avec « suave » (que l'on retrouve dans l' « idée même et suave, l'absente de tous bouquets » de *Crise de vers*). Or, la rencontre du « savant » et du « suave » articulerait un *mythos* et un *logos*, au sens où elle articule le dire et le saisir, le comprendre et le sentir, activités du sujet internes au langage, et qui conduisent à la suggestion. C'est aussi toute l'éthique de l'arrangement et du resserrement comme mode de l'explication et du « pli selon pli » qui s'y retrouvent. Là encore, Mallarmé l'a tôt formulé, dans la lettre de février 1865 à Lefébure, où il compare ses années d'enfance à « la prolixité violente ». « Qu'y a-t-il de plus différent que l'écolier d'alors, vrai et primesautier, avec le littéraire d'à présent, qui a horreur d'une chose dite sans être *arrangée* ? » (OCI, 669-670) On parlera d'un second enthousiasme (de la jeunesse au collège à la maturation d'une poétique) et d'un enthousiasme second, « brûlant savamment », qui rejoignent l'idée d'un lyrisme second, ou « critique », et se lient à une aventure de la voix. À une expérience qui pousse Maulpoix à parler d'une « trajectoire d'Orphée, semblable à l'expérience entière qu'un homme fait de sa propre vie dans le langage. » (p. 299)

L'expérientiel qui nourrit la poétique mallarméenne est productrice d'une relation, relation qu'elle place en avant par l'impératif, confié à Cazalis, de « *peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* » (OCI, 663). La suggestion généralisée définie en ces termes peut alors

¹ Yves Bonnefoy « Mallarmé et le musicien », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 137.

montrer, comme l'écrit Meschonnic « la figure même du langage dans son fonctionnement empirique.¹ » Cette empiricité touche à la subjectivité du langage, et réunit ce qu'on peut séparer en deux pôles, d'émission et de réception, d'écriture et de lecture. Elle fait aussi apparaître que les mots et le fonctionnement du langage sont du côté d'un sujet parlant. Meschonnic montre ainsi une convergence entre la « poétique très nouvelle » et Humboldt, le poème étant la découverte de ce que Humboldt désignait comme « l'inscription du sujet dans son langage, culturellement et individuellement – l'associativité du signifiant, la subjectivité de la mémoire dans la matière des mots.² » Mais cette parole même est l'inconnu. C'est ainsi que tout converge vers l'instauration du poème comme un passage, d'une écriture à une lecture : un sens du mystère qui se développera en séances de lecture du livre au cours desquelles l'initiative sera donnée au lecteur.

4. *Échos de la Dichtung : une historicisation de Mallarmé, continuité avec le romantisme d'Iena, présence du romantisme d'Iena dans la réception de Mallarmé*

La « relation lyrique », si particulière dans la poésie de Mallarmé, comme nous l'avons observé, ne se sépare pas de l'épique, comme *epos*, ou aventure, par la voix, de la parole. Le chant est la part divine de l'homme, en l'homme. Or, solidaire qu'elle est de ce « chant de la parole », la poétique de l'effet produit, si elle trouve à se constituer dans le poème comme ode, dispose encore au livre. Rappelons que la découverte du néant est suivie du projet d' « un livre sur le *Beau* » (*OCI*, 699), que le seul mot d'Hérodiade puis le creusement du vers sont aussi les moyens poétiques de cet éclat du beau. Mais il ne saurait y avoir de beau sans l'effet. De même, la généralisation d'une poétique de l'effet trouve une réalisation rêvée dans le Livre dont, ne serait-ce que la mobilité des feuillets permettrait une démultiplication des potentialités de cette « poétique très nouvelle ». On ne peut alors qu'être frappé de la résonance des propos, à plus de vingt ans d'intervalle, entre la lettre de 1864 sur « l'effet à produire » et le passage de la lettre de 1885 sur le livre architectural et prémédité. C'est d'abord une toute-puissance, un primat à accorder à la « sensation », qui mène au bord de la spéculation théorique et ne peut que se libérer dans une pratique ; Mallarmé écrit à Cazalis : « Je ne sais si tu me devines, mais j'espère que tu m'approuveras quand j'aurai réussi. Car *je veux* – pour la première fois de ma vie – *réussir*. » (*OCI*, 663). Puis, à Verlaine, ces mots, que Bonnefoy a souvent cités : « 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. »

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 39.

² *Ibid.*, p. 40.

Le vœu même de réussite, cet espoir à l'endroit du lecteur peuvent aussi inscrire Mallarmé dans une continuité dont on peut chercher des racines dans le romantisme d'Iena. L'hégélianisme de Mallarmé, peut-être plutôt issu de la lecture et de l'amitié de Villiers, a été largement envisagé par la critique. Le rapport entre sa poétique et celle de « l'absolu littéraire » des romantiques allemands l'a sans doute moins été. La recherche de Maulpoix sur le lyrisme situe de nouveau Mallarmé dans une histoire qui, avec le romantisme, interroge à la fois la poésie et le livre, et fait de la littérature et de la poésie, son destin comme « livre à venir », pour citer Blanchot qui formule ainsi la continuité de l'*Athenaeum* à Mallarmé : « l'œuvre de l'absence d'œuvre, poésie affirmée dans la pureté de l'acte poétique [...] car c'était là son but : faire briller la poésie, non pas comme nature, ni même comme œuvre, mais comme pure conscience dans l'instant.¹ » Ce que l'on peut désigner par l'expression d'utopie livresque place l'absolu dans l'inachevé et la recherche (dans le « fragment », écrit Blanchot pour les romantiques allemands), et renvoie à une poésie en tant que conscience, idée importante pour Bonnefoy en ceci qu'il promet une « conscience de soi de la poésie² ». C'est bien la fin – au sens double de finalité et de fin – de la poésie et de la littérature en tant qu'« exception » et « à l'exclusion de tout » (*La Musique et les lettres*, OCII, 66) qui est questionnée.

La recherche poursuivie va ainsi dans le sens, non seulement d'une interrogation sur l'expérience poétique, mais d'une historicisation de Mallarmé. Elle est par là nécessairement distincte du champ de la sémiotique, même si elle se rapproche de certaines de ses découvertes, comme celle de l'ouverture de l'œuvre. Elle s'en distingue cependant dans la mesure où elle se consacre bien davantage à ce que nous pourrions appeler le volume de l'œuvre et de l'expérience. Le volume, c'est d'abord : le partage entre vie et voix ; et l'on peut compléter ces deux mots par ceux de chant, de monde et de terre. Mais si ces notions auront des résonances et des implications fortes pour les poètes de la seconde moitié du XX^e siècle, il est primordial de montrer maintenant qu'elles renvoient à une histoire que Mallarmé contribue à écrire et à insuffler, mais qui a ses prémices dans le romantisme du tout début du XIX^e siècle. Une telle relation est aussi à concevoir dans le lien entre poésie et philosophie qui nourrit la réception de Mallarmé au cours du XX^e siècle.

¹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 517. En plus du *Livre à venir* (*op. cit.*), on lira alors dans *L'entretien infini*, les pages consacrées à l'*Athenaeum*, continuées par les dernières du livre sur « L'Absence de livre », p. 515-527 et 620 et suiv.

² Cf. l'ouvrage que le poète et professeur au Collège de France a coordonné : *La conscience de soi de la poésie. Colloques de la Fondation Hugot du Collège de France (1993-2004)*, *Le Genre humain* n° 47, éd. Yves Bonnefoy, Seuil, 2008.

C'est par là que Mallarmé rejoindrait les préoccupations du romantisme d'Iena : dans l'interrogation de l'essence de la poésie et du littéraire. Cette interrogation infinie, aux prises avec l'impossibilité qui la fonde, est prise en charge par le Livre, auquel une vie ne peut suffire. Il est vrai qu'en tant que tel, le Livre est ce qui finit par manquer, devenant le point aveugle de l'œuvre : une ligne de mire impossible, le legs d'un héritage lui-même infini qui conduit les poètes lecteurs de l'œuvre à reconstruire cet héritage, de chaîne en chaîne, à recommencer dans l'écoute des lectures contemporaines et passées. Un détour par cet « absolu littéraire » du romantisme allemand est nécessaire pour situer le Livre et ainsi les questions de Mallarmé. Aussi l'héritage mallarméen suppose-t-il l'arrière-plan d'un héritage romantique.

Comme le soulignent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, pour les premiers romantiques allemands, les questions « qu'est-ce que la littérature ? », « qu'est-ce que la "poésie romantique" ? » et « qu'est-ce que le "genre romantique" » se recoupent dans celle du « "genre littéraire"¹ ». Ce qui se passe avec le romantisme, et dans les *Fragments critiques* de Schlegel en particulier, est l'impossibilité d'une réponse et l'approfondissement d'un vide à mesure que la question est creusée. Le fragment 116 de l'*Athenaeum* dit que « le genre poétique romantique est encore en devenir ; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir.² » La conscience d'un « rien » résulte d'une telle conception, elle fonde la *Dichtung* sur ce qui ne peut recevoir de nom, ni de forme, ni de contenu, hors un art de fiction. C'est ainsi qu'est postulé un genre toujours à venir, ne tenant plus dans une essentialité de la littérature, mais dans la fusion ou la dissolution des arts dans la poésie, « c'est-à-dire la Poésie³ », pour citer Lacoue-Labarthe et Nancy. C'est ainsi que Schlegel, dans le fragment cité, développe l'idée d'une « poésie universelle progressive » qui soit la réunion des genres séparés, tantôt mélange, tantôt fonte de la poésie et de la prose, ou encore de ce qui est appelé « génialité et critique, poésie et poésie naturelle. » La poésie ainsi définie comme une poétisation généralisée se confond en fait avec l'épopée – et Homère est certainement une source pour une poésie devenue « miroir du monde environnant, image de l'époque. » Mais, comme les auteurs du chapitre « Un Art sans nom » le font observer, il passe dans la conceptualisation romantique de la littérature un souffle et un chant qui la débordent et rassemblent le lyrique et l'épique, - c'est nous qui le postulons. Lacoue-Labarthe et Nancy écrivent qu'« échappant sans doute à toutes ces catégories, peut-être y avait-il en effet, comme

¹ *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, eds. et trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Seuil, 1978, p. 265.

² Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, *Ibid.*, p. 112.

³ *Ibid.*, p. 277.

pour sa part, Hölderlin le soupçonnait, le "pur lyrisme" » ; ce que Schlegel « avait entrevu » : « quelque chose au contraire de beaucoup plus primitif et inaccessible¹ », qui a sa source dans Sappho.

Des résonances peuvent être établies entre Mallarmé et ce premier romantisme instaurateur de « l'absolu littéraire », mais avec bien des différences et des inflexions. D'abord, ne pourrait-on pas lire l'idée du Livre comme l'approche d'un genre non advenu encore ? Et l'ensemble de l'œuvre de Mallarmé comme une recherche ayant ses chemins et lieux de passages dans différents genres ? Par « l'Ode », réalisant les « équations du rêve », se réuniraient différents genres. Ou, pour le dire autrement, l'Ode serait cette équation générique dont l'écriture du Livre et ses séances de lecture seraient encore une réalisation de cette « poésie universelle progressive » dans laquelle se rencontreraient « poésie et poésie naturelle », l'esprit et le monde dans un langage accomplissant et permettant une conscience de soi de l'homme et de la poésie. Mais ce que le romantisme allemand confie au roman, un livre total qui vaut selon Novalis comme une absolutisation du monde pour lequel le roman supprime le drame², Mallarmé le confie au théâtre : un geste fort, décisif pour la poésie en ceci qu'il réaffirme le primat d'une vocalité et d'une oralité, la primauté du récitatif sur le récit.

Une telle visée, enracinée dans la poétique de Mallarmé, marquerait un rapport aux genres qui en serait la réalisation maximale. Or cet *optimum* du genre trouve son lieu dans l'écriture du poème, voire dans le vers et son creusement, si l'on garde à l'esprit qu'*Hérodias* a toujours été écrit dans l'idée d'un théâtre. Sans doute ce théâtre trouve-t-il son véritable lieu dans un théâtre du poème³ : « Quelle représentation ! le monde y tient ; un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres » (« Solennité », *OCII*, 201). Là est sans doute la portée d'une telle déclaration. On peut citer ce propos d'une lettre de mai 1876 à Anatole France : « car si j'ai un principe quelconque en Critique, c'est qu'il faut, avant tout, rechercher la pureté des genres. » La volonté d'inclure le théâtre au poème va dans ce sens et a même suscité les réticences des Parnassiens, comme le montre le refus de *L'Après-midi d'une faune* pour la scène du Théâtre français par Banville et Coquelin. Mais Mallarmé écrit à Cazalis en juin 1865 : « Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont

¹ *Ibid.*, p. 287.

² Cf. Maurice Blanchot, « L'Athenaeum », *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 525-527. Citant Novalis : « Absolutiser le monde, seul le roman peut y parvenir. » Et Solger : « Tout l'art d'aujourd'hui repose sur le roman, non sur le drame. » (p. 525) Cf., sur la situation du roman dans la pensée du romantisme d'Iena, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 270 -278.

³ La dramaturgie est inversée dans le langage, ce qui est tout le jeu du dialogue, d'un dialogue en récitatif. Une continuité se dessine de Mallarmé à Maeterlinck, pour laquelle nous renvoyons au livre de Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Laurence Teper, 2005.

terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, *non possible* au théâtre, mais *exigeant le théâtre*. » (OCI, 678) La double formulation de l'impossibilité et de l'exigence pousse à prendre en compte l'insuffisance de la scène. Elle peut affirmer le poème en tant que création de son propre théâtre dont la scène devrait, en retour, être l'équivalence. La formule utilisée par Mallarmé peut se prolonger dans ce que le poème exige du théâtre, exigence à côté de laquelle Banville et Coquelin sont passés. La glose qu'en donne Peter Szondi, à savoir « non seulement possible au théâtre, mais, qui plus est, exigeant le théâtre », corrige l'impossibilité en une « utopie théâtrale qui survivra à la décision de renoncer au théâtre réel.¹ »

Ces précisions sur le théâtre situent la poésie selon Mallarmé, son utopie selon la recherche d'un milieu entre livre et théâtre, entre la « proposition » du « Livre, instrument spirituel », que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (OCII, 224) et cette réponse à l'enquête « Sur le théâtre et le livre » d'une « Littérature » qui « nous fournira un Théâtre » ainsi qu' « un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves » (OCII, 657). Le théâtre est bien le lieu et l'activité d'une scène de l'écriture qui en serait la récitation publique, « la grande Fête humaine, selon encore les termes de cette autre réponse à l'enquête « Sur le théâtre » : un lieu pour le poème, un lieu pour l' « Ode », non seulement émise et reçue, proférée et écoutée, mais aussi produite par des séances de lecture contribuant à l'écrire - autrement dit, le lieu de « la confrontation du Rêve à la foule et la divulgation du Livre, qui y puise son origine et s'y restitue. » (OCII, 672)

Le Livre se définit ainsi avec et par-delà le romantisme d'Iena ; il en continue le questionnement et l'utopie, mais en remise la formule, la structuration, davantage autour d'une prosodie, d'un récitatif. L'association des termes « équations de l'ode » pourrait définir à elle seule un principe d'organisation autour de la rime, si l'on est attentif, ainsi que Bertrand Marchal le signale dans la notice des *Notes en vue du livre*, à la symétrie évoquée dans *Crise de vers* - laquelle renvoie à la conception de l'œuvre et au vers (« Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l'authenticité de la pièce dans le volume », OCII, 211) - et à l' « homologation entre tous les niveaux de ce développement, du "Livre" jusqu'à la syllabe » (notice *Notes en vue du « Livre »*, OCI, 1380). Mallarmé, écrivant dans *Crise de vers*, que « l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en

¹ Peter Szondi, « Sept Leçons sur Hérodiade », *Poésie et poétiques de la modernité*, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 120. Précisons que l'interprétation permet de sortir de l'opposition entre théâtre et poème marquée par la glose de F.C. St. Aubyn selon qui « Mallarmé voyait le théâtre, mais en rédigeant le poème, il en reconnut l'impossibilité » (« Hérodiade, eine Frau mit Schattent ? », *Revue de Littérature comparée*, 99^{ème} année, 1959, p. 42. Cité par Szondi, *Id.*). Elle permet davantage une dialectisation débouchant sur la conception d'un théâtre qui soit de poésie.

un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper » (*OCII*, 209), fait de la rime le véritable *modus operandi* de sa poétique. Par là, il la détache de sa seule acception métrique et en fait un principe organisationnel continu à ce que Meschonnic a pu penser de « critique du vers et de la rime, au siècle dernier » et de recherche « d'autre formes. L'oubli du sens des formes anciennes l'a poussé vers la forme de son sens.¹ » Mallarmé participe bien à cette transformation du sens de la rime qui renouvelle le rapport au monde et la poésie. Précisons que, dans *Crise de vers*, « similitude entre les vers, et vieilles proportions, une régularité durera » (*OCII*, 209). Nulle lassitude du monde ancien, par conséquent, mais un approfondissement du jeu ancien de la rime qui est le propre de la modernité Mallarmé. En ce sens, l'« organisation réglée », définitoire de la rime selon Meschonnic, fait du langage un ordonnancement tenant lieu de cosmologie. Comme on le lit dans *La Rime et la vie*, « la rime [...] donne sans doute à entendre dans le langage une très ancienne cosmologie² » ; ce qui pose toute la question de la poésie comme ode, « louange », « théologie indirecte » ou « répons », selon les termes de Meschonnic. Or, la transformation d'une théologie par une poétique, la réorientation du divin hors de Dieu et vers la vie prennent une dimension particulièrement forte avec la poétique du Livre et la centralité de l'« Hymne » et de l'« Ode ».

L'équation, si elle puise dans ces « motifs égaux » permis par la rime, est tout le travail visé par le Livre, un Livre-poème accomplissant, selon les termes de Bertrand Marchal, des « équations numériques qui chiffrent la structure [...] sous forme d'équations génériques et d'équations thématiques. » (*OCI*, 1380) Il figure ainsi ce qui se construit dès lors que le livre se lit comme poème : une cosmicité qui s'invente par des séries d'équivalences et de correspondances, un espace de relations et une généralisation de l'écoute comme création et production de sens, mais d'un sens par l'oralité. Tout se passe comme si Mallarmé s'était fait l'écho de Baudelaire disant qu'il n'y a pas d'idée sans rime, pas de sens sans ces équations, ces couplages rimiques, dans sa préface aux *Fleurs du mal* : « Pourquoi tout poète, qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes, est incapable d'exprimer une idée quelconque.³ » Les équations se construisent les unes en rapport avec les autres : « Drame, Mystère, Théâtre, Idée, Hymne et Héros » sont bien les notions englobant et la poésie de Mallarmé et le Livre qui inclut ces « équations secondes (ballet, parade, cloître, journal, ou ballet, parade, articles, chansons) » (Notice de Bertrand Marchal, *OCI*, 1380). On y perçoit les

¹ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Verdier, 1990, p. 213. Meschonnic écrit précisément : « L'historicité a transformé la rime, comme elle a transformé le rapport de la poésie à elle-même, et son rapport au monde. »

² *Ibid.*, p. 212.

³ Cité par Meschonnic, *Ibid.*, p. 214.

lignes croisées de l'écriture de Mallarmé, de *La Dernière Mode* aux *Poésies*, écriture tendant à abolir les frontières entre genres mineurs et genres majeurs. On y perçoit encore cette anthropologie poétique moderne : la modernité du poème est en somme le « répons » du monde et de l'homme, du moderne et du divin, cette « Divinité, qui jamais n'est que Soi » (*OCII*, 238).

Peut-être que ce qui fait la postérité du Livre de Mallarmé est son « hybridité », ce que la modernité de la seconde moitié du siècle créera d'hybride autour d'une poésie du théâtre du poème et autour d'une poésie d'un poème de l'essai. Dans deux essais consacrés à Bonnefoy, marquant ce qui le rapproche et l'éloigne de l'auteur de *Douve* et de *Dans Le Leurre du seuil*, Philippe Jaccottet a décelé chez lui l'importance d'un « théâtre mental » dont le risque est le « monde trompeur des essences¹ ». Le théâtre est devenu l'intériorité de l'écriture. Aussi y a-t-il sans doute, chez Bonnefoy, une double présence de Shakespeare et de Mallarmé opérant dans des voies différentes, celle d'une incarnation du réel pour le premier, celle d'une poésie de la solennité et de l'hymne pour le second. Sans doute aussi, depuis *Douve* jusqu'à *Dans Le Leurre du seuil*, tout le travail consiste-t-il à se détacher d'une solennité, de ce « monde trompeur des essences » qui sous-tendent l'influence d'*Hérodias* peut-être sur *Douve*. Reste que ce qui prend corps avec « Douve parle », qui répond à l'incarnation-désincarnation de la parole dans *Hérodias*, est une vocalité dont le lieu est ce théâtre du poème : théâtre réunissant des figures du réel, avec « l'épée, l'ordalie, le phénix, la salamandre, et Perceval, et Delphes même » que Jaccottet constate dans les trois premiers livres de Bonnefoy, théâtre de voix également, que le livre *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* organise et développe depuis ce « Théâtre » initial et les terrasses du premier poème².

Une vocalité-théâtralité du poème prend aussi son essor chez Meschonnic. La préface qu'il a donnée pour le cahier « Théâtre Oracle » de la revue *Théâtre/Public* montre comment sont solidaires les conceptions du théâtre par rapport à la voix et du poème par l'oralité. En posant une équivalence entre le théâtre et l'oracle, il ouvre un rapport au théâtre qui soit de l'ordre de l'écoute : « J'ai seulement un rapport au poème, et par le poème au théâtre. » Ainsi la vision du livre comme poème est-elle inclusive d'un théâtre, l'étant d'une oralité à comprendre comme « toute la corporalité du langage comme enjeu du sujet du poème dans les individus que nous sommes.³ » L'oracle est du côté d'une parole construisant son écoute, une écoute qui soit

¹ Philippe Jaccottet « Une Lumière plus mûre », *Une transaction secrète, lectures de poésie*, Gallimard, 1987, p. 262.

² Yves Bonnefoy, *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, in *Poèmes, Poésie/Gallimard*, 1992. Cf. toute la première partie de *Douve*, « Théâtre », p. 45-63.

³ Henri Meschonnic, « Théâtre oracle », *Théâtre/Public*, n° 189, février 2008, p. 4 et 5. (Numéro de la revue coordonné par Meschonnic.) Les citations qui suivent sont extraites de ces deux mêmes pages.

commune et individuelle. Il reçoit une valeur qui peut le rapprocher du « suggérer » mallarméen comme sens du mystère, dans un passage de la pythie de Delphes à une « poésie sans réponse¹ » et une « oralité comme faiseuse de miracles », ou « mise en scène de la théâtralité du langage, de l'inaudible et de l'invisible, donnant à voir ce qu'on ne sait pas qu'on voit, à entendre ce qu'on n'entend pas ou qu'on ne sait pas qu'on entend. » La « poésie sans réponse », dont Meschonnic construit la théorie, est sans doute en lien avec une réception de Mallarmé, forte d'une affirmation de l'énigme demeurée énigme, issue de l'impératif selon lequel « il doit y avoir toujours énigme en poésie. » (OCII, 700) Par là est rejointe l'idée, par le théâtre-oracle, d'une imprescriptibilité générique, et *in fine*, d'un « art sans nom » que le romantisme a légué à la poésie.

Tout livre est ainsi davantage à considérer plus dans ses éclats que dans sa totalité. Bonnefoy a déclaré ne pas admirer « l'idée mallarméenne du "Livre" unique, absolu, idée obscure et, heureusement, contradictoire.² » C'est que le « Livre » est le lieu d'une contradiction, d'abord entre son fantasme et les livres effectifs, puis entre le leurre, le mirage et l'expérience d'une écriture et d'une parole. Cette même contradiction est encore celle du livre et du monde, dont le langage est l'expérience. Le « Livre » serait-il, en définitive, le lieu d'une absence, d'une abolition, ce qui entre en conflit avec ce « devoir », « l'explication orphique de la terre ». Pour Meschonnic, qui conteste le dualisme par lequel le langage est représenté, le devoir orphique est « l'oralité et la clarté » qu'il attribue à Mallarmé et conçoit comme un universel du poème : le « Livre » est l'expérience d'un sujet et de « chaque voix » recommençant Orphée ; « une Odyssée recommence³ », en référence aux « Iliade et Odyssée modernes impliquant pièces » des *Notes en vue du « Livre »* (OCI, 604). Le Livre n'est pas tant rêve, ou leurre, qu'expérience en mouvement, une odyssée de la voix, pour laquelle l'absolu cède le pas à une aventure. Mais, en retour, l'absolu est reversé dans l'aventure même. Toute la question semble porter sur la postulation d'un « signe de vie », à savoir d'une ouverture du livre, c'est-à-dire d'un livre comme poème, ou d'un « signe de livre », autrement dit d'une clôture du livre, d'un enfermement dans le signe. C'est ce qu'avancait le dernier poème de *Dédicaces proverbes* – « nous savons entendre des yeux ceux qui donnent signe de livre / ceux qui donnent signe de vie nous reconnaissent⁴ » - et ce qu'on retrouve, emblématiquement après avoir repris « l'"Odyssée moderne" dont parle Mallarmé », dans cette déclaration du « Manifeste pour un

¹ Henri Meschonnic, *Poésie sans réponse*, op. cit.

² Yves Bonnefoy, « Réponse à Mathieu Hilfiger et Natacha Lafond », *L'Inachevable*, op. cit., p. 403.

³ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 251-251.

⁴ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, op. cit., p. 120.

parti du rythme » qui fait du « signe de vie » un acte et une activité du poème, opposé au « signe de livre » d'un acte qui voudrait trop ressembler à la poésie : « Mais le poème fait signe de vie. Ce qui lui ressemble, parce qu'il veut avoir la poésie, en avoir l'air sinon en avoir l'être, fait signe de livre.¹ » Nous pourrions nous attarder sur les glissements de cette citation, d'attraper un « air » qui serait tantôt une musique, tantôt une semblance et un semblant, ou sur le renversement du primat de la poésie – d'une essence et d'un principe transcendant – pour le primat du poème – d'une activité. Il importe de signaler que le livre est lu dans le sens de la vie, un sens éthique porté par « l'écrire Mallarmé » (en lien avec l'« écrire Hugo ») sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Pour le dire autrement, c'est le poème qui fait le livre et en déplace constamment les lignes et l'imaginaire, non l'inverse : c'est le mouvement d'une pensée, d'une œuvre et d'une vie qu'en somme le Livre allégorise.

Entre le Livre, absolu et totalisant évoqué par Bonnefoy et cette réorientation radicale vers le poème et son mouvement suggérée aussi par Meschonnic, la réception de Mallarmé autour du Livre se donne pour centre de gravité la contradiction portée par le projet lui-même, ou, du moins, par son idée mouvante. D'une certaine façon, les cartes ne cessent d'en être rebattues, dans une pratique ouverte du Livre. Mallarmé a écrit, dans sa toute dernière lettre, qu'« il n'y a pas là d'héritage littéraire » (*OCI*, 821), mais l'héritage est, en définitive, la conscience que le livre s'extrait comme le continu d'une expérience et d'une écriture. C'est ce qui le meut en tant que connaissance, distinct d'un savoir établi. D'où son aspect apparaissant-disparaissant, parce qu'il court à travers l'écrit et s'éprouve dans le procès d'une lecture. Les deux premières strophes de « Prose » (*OCI*, 28) sont suffisamment connues pour dire maintenant combien elles renvoient à une latinité, par le grimoire comme grammaire et par la prose comme hymne (prose à laquelle « Plainte d'automne » rend hommage sous l'espèce de la « poésie agonisante des derniers moments de Rome » et du « latin enfantin des premières proses chrétiennes », *OCII*, 84). Mais elles renvoient aussi à une poésie comme répons qui renferme le grimoire dans le livre, un enthousiasme initial et originaire qui se reconstruit dans une science poétique, ou dans une poésie qui aurait repris à la science son bien, pour reprendre la formule sur la musique. Le livre se ramifie encore : étant « hymne des cœurs spirituels » (le pluriel en pluralise la portée et la lecture), il est aussi expérience du monde et de la nature, dans des « atlas, herbiers et rituels. » La « religion du Livre », chez Mallarmé, est assez connue, notamment depuis *La Religion de Mallarmé* de Bertrand Marchal, pour que nous y revenions et le lien au religieux, plus particulièrement dans la réception de Mallarmé, sera développé ultérieurement². Néanmoins,

¹ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 252.

² Dans notre troisième partie, à travers la question du rapport au monde.

c'est bien d'un répons et d'un hymne qu'il s'agit, d'une ode concentrant « le sens mystérieux de l'existence », « l'authentique séjour terrestre », « l'explication orphique de la Terre ». Le divin, qui avait pu être capté par le religieux, est pour ainsi dire repris par la poésie ; cette reprise est allégorisée par le « grimoire / Dans un livre de fer vêtu » : la double acception de grammaire et de mystère du mot pourrait converger dans un sens magique de l'écrit, quand ce sens allégoriserait à son tour la capacité du langage à prendre en charge le divin, à ouvrir le sens de la vie ou de l'existence par l'allusion et la suggestion qui définissent la poésie¹.

C'est à une articulation du sens du divin pris en charge par la poésie et d'une poésie comme mode de vie et de connaissance que l'on a affaire, avec Mallarmé et avec une postérité de son œuvre. La lecture du poème « Prose » permet de le penser, par l'horizon du Livre auquel il renvoie. L'exemple de Deguy, écrivant dans *Figurations* « On a le grimoire, l'écrit, on sait reconstituer sa disparition² », est à cet égard marquant. Son œuvre laisse découvrir une sorte de *work in progress* d'un livre réflexif du monde, de la poésie, de lui-même et d'une poésie en acte frayant avec la philosophie. Ce « livre » se fait de livre en livre et se nourrit de la multiplicité de son écriture. De ce point de vue, un rapport à Mallarmé, mais aussi au romantisme allemand, est patent. Le livre, dans son éclatement en poèmes, essais, notes, reçoit un éclat particulier de naître à travers des circonstances, comme le métaphorise le titre *Aux Heures d'affluence*, croisant à la fois les circonstances biographiques et les circonstances de l'écriture, le poème et l'essai. Le rapport à la « vie moderne » d'un poète qui lui aussi a écrit son *Spleen de Paris* en 2001, s'y loge comme l'invention et l'intériorité d'un livre avec le monde, mais aussi d'un livre au milieu de lui, d'un livre qui en soit l'habitation poétique, selon un vœu qui traverse une grande part de la poésie de la seconde moitié du XX^e siècle. La référence à une telle centralité du Livre associe Hölderlin et Mallarmé, dans *La Poésie n'est pas seule* et « l'explication orphique de la terre », impliquant la médiation de l'explication, pourrait être une réorientation de la promesse de la terre : « Le livre n'est pas la terre qu'il promet ; mais ce qui est promis, c'est la lecture du livre parmi la terre qu'il promet ; l'éclaircie de la relation de la lecture avec la terre lue, reconnue dans la clairière levée de ce rapport.³ » Mais dans la perspective selon laquelle « la terre est et n'est pas celle que le livre révèle », la poésie répond à une exigence de simulacre et de fiction : une connaissance de l'être, un

¹ Question de la poésie et du divin examinée dans le livre récent de Patrick Werly, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Hermann, 2017.

² Michel Deguy, *Figurations*, op. cit., p. 122.

³ Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 183.

attachement à l'être qui en passe par son négatif, la nécessité d'un truchement pour laquelle la métaphore est un *modus operandi*.

Précisons à présent que la réception de l'œuvre dans son ensemble, autour du Livre ou non, s'est ressentie d'un rapprochement de la poésie et de l'art avec la philosophie et la science, de l'affirmation d'un art en tant que science, d'une philosophie de poésie. Schlegel écrit dans l'un des *Fragments critiques* que « tout art doit devenir science, et toute science devenir art ; poésie et philosophie doivent être réunies.¹ » Deguy a puisé dans une telle conception, quand dans *Actes* il prolonge la « *vita nuova* » de Dante par « la question d'une *scienza nuova* poétique² ». Et ce qui, dans cette perspective, appelle une philosophie est précisément cette recherche pour nommer la poésie en son origine, trouver « le nom qui convient³ ». Mais Mallarmé retourne d'une certaine façon le rapport de nomination entre philosophie et poésie quand il écrit dans sa réponse à l'enquête « Sur la philosophie dans la poésie » : « nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique ne transparaîtra ; j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente. » La révérence à « l'opinion de Poe » voile à peine la référence à *The Philosophy of composition* dans le glissement de sens du mot de « philosophie », de la spéculation à la science et à la méthode artistiques : est philosophie ce qui est fonctionnement, composition, plutôt que nom de l'origine, pour que « le chant [jaillisse] de source innée, antérieure à un concept » (*OCII*, 659). Le fragment de Schlegel, sorti de l'hégélianisme, peut prêter à une telle interprétation.

Assurément, la poésie selon Mallarmé rencontre la *Dichtung* en tant qu'*ars*, la poésie comme « poïésie », bref la poésie art de la fiction. On se rappellera les mots de *La Musique et les lettres* sur le jeu du littéraire « en vue d'une attirance supérieure », en vue de l'« autre chose » ou « de la possibilité d'autre chose » trouvant assise dans « ce qui est » ou « rien », dans le « mécanisme littéraire » (*OCII*, 67). Il est patent que le lyrisme, si l'on revient maintenant à Maulpoix, se fonde dans ce « montage impie de la fiction⁴ », passe à travers le faire et le défaire. Cela nous ramène au Livre et à l'Ode, à la problématique du genre, qui peu ou prou relèvent bel et bien de la fabrication, de l'artifice sublime. Le poète est l'artificier, mais la « supercherie » réinvente les constellations, autant qu'elle répond par le chant jailli au « conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate. » (*OCII*, 67). Dans un même ordre d'idée, le Livre est le lieu d'« équations

¹ In Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., p. 95.

² Michel Deguy, *Actes*, op. cit., p. 33.

³ Sur cette question, on lira le texte de Jacques Derrida, « Comment nommer », dans *Le poète que je cherche à être, cahier Michel Deguy*, éd. Yves Charnet, la Table ronde - Belin, 1996, p. 182-205.

⁴ Qu'on nous excuse d'écarter la citation. Il ne s'agit pas d'un oubli du préfixe, le démontage implique le montage. Cf. le livre de Patrick Thériault, *Le (dé)montage de la fiction, la révélation moderne de Mallarmé*, Honoré Champion, 2010.

du rêve, ou Ode. » À la sublimité du chant correspond son artificialité ; une artificialité poussée jusqu'à l'amuïssement : ce que Maulpoix appelle la « stupeur » d'une voix « élocutoirement disparue » qu'il oppose à la diffusion d'une voix « écho sonore ». Ainsi est-il envisagé d'abord l'écart entre « une inspiration autoritaire » affirmant un moi auctorial, avec Victor Hugo, et une incantation par l'effacement et le tacite, avec Mallarmé, écart tenant « au changement du statut lyrique de la subjectivité.¹ » C'est que Mallarmé se détache du romantisme et de sa « voix d'auteur », comme il l'écrit dans la lettre à Verlaine. Plus largement, il réoriente la *Dichtung* en se détournant de « la voix romantique », de la voix médiatrice pensée à partir de Schlegel : une rupture avec « le poète-mage, le poète-prophète, le poète-visionnaire² », pour une autre relation du poème à son public et au collectif.

« L'hypothèse de l'auteur », pour reprendre les mots d'Umberto Eco, est ainsi déplacée vers celle du lecteur, mais pas dans le sens d'une œuvre confiée à l'interprétation, mais plutôt d'une œuvre qui inspire. Telle serait la puissance de l'artefact, d'être une force d'induction, de faire du sens un mouvement, de produire une inspiration. Dans les deux chapitres « Enchantements de la voix », « La voix romantique » de *Du Lyrisme*, Maulpoix part de la problématisation de l'inspiration déjà explorée dans le chapitre « De l'Inspiration ». La modernité se retrouve dans une conception renversant l'origine de la poésie en ce qu'elle produit d'effet. L'« Évidence poétique » d'Éluard et l'affirmation « le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré³ » résume un tel renversement, pour lequel la filiation Mallarmé-Valéry semble être fondatrice, au titre d'une « divination de la voix ».

La filiation qui vient d'être évoquée, et que Maulpoix fait courir le long de son développement, oriente l'écriture poétique vers le silence. Est engagée la postérité d'un lyrisme et d'une vocalité seconds, liquidant l'effusion pour l'évocation, l'écoute, la voix intérieure. Ces conditions définies depuis Mallarmé soustraient le poème au bavardage et inventent une situation pour une lecture créatrice⁴. Nous serions ainsi plus du côté de la rencontre et du silence reversés dans la parole, partant du côté d'une parole échangée mettant à distance la « voix d'auteur ». Ce serait ainsi la voix du poème, ou la voix du chant qui s'affirmerait comme véritable partage. Et le Livre aurait à charge de contenir et de rendre possible un tel échange.

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, op. cit., p. 380.

² *Ibid.*, p. 391. Maulpoix part de deux fragments d'*Idées* de Friedrich Schlegel pour théoriser cette « voix romantique » centrée sur l'*auctoritas* : le 44, sur le médiateur du divin et les hommes ; le 45, partant de la phrase « Est artiste qui a son centre en soi-même. » In Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., p. 210.

³ Paul Éluard, cité par Jean-Michel Maulpoix, op. cit., p. 120.

⁴ Cf. *Ibid.*, p. 416-417. Nous nous sommes appuyés sur ces deux pages.

Mais ce qui peut faire l'objet d'une critique de cette postérité mallarméenne est le prisme qu'aura imposé Valéry et la pensée d'une œuvre, d'un poème comme forme close, soustraite, ayant puisé dans le réel et par là l'ayant asséché. Cette critique a été portée par Bonnefoy, dès *L'Improbable*. Une autre mise en question d'une filiation et postérité Mallarmé/Valéry va à l'encontre d'une adoration et d'une sacralisation du langage, lequel est ainsi opposé à la vie. Les pages de *Critique du rythme* de Meschonnic autour du rapport de Valéry au langage en rendent compte. Mais Mallarmé est *in fine* extrait de cette filiation ; on peut s'en apercevoir par la manière dont le Livre n'est pas tant lu comme une forme absolue que comme l'absolu d'une expérience, que Maulpoix qualifie de lyrique et qui s'étend au rapport entre la poésie et l'autre, le poème et son lecteur, l'écriture et la vie, l'écriture et l'existence, l'écriture et le monde. Cette réception plurielle se concentre autour des pôles de la poétique, de la phénoménologie et de l'ontologie.

Il reste que cette postérité de Mallarmé engage une sorte de nouvel orphisme, dégagé du symbolisme. Nombre de mythes pourraient être convoqués, à la manière de Maulpoix pour l'expérience lyrique et poétique quand il consacre une partie de *Du Lyrisme* au chant d'Orphée et articule ce dernier au silence d'Eurydice¹. Cet orphisme pourrait se retrouver dans ce lien entre parole, écriture et perte : il s'agit d'aller chercher dans le royaume des ombres ce qui peut être sauvé, traverser le négatif, faire que la poésie soit la prise en charge de ce négatif et sauver ce que Deguy appelle les reliques. Le Livre est le lieu d'un tel salut, tour à tour et ensemble soucis de la langue, de la terre, du commun. La prise en compte de la mort, de la finitude sous-tend, oriente ou irrigue toute la poésie de Bonnefoy. Mais ce qui retient l'auteur de *Douve* est la mort vécue dans le désespoir, désespoir symétrique à celui du chant de Mallarmé, « en désespéré », après la découverte du néant. La réserve de Bonnefoy se construit autour de cette interrogation : comment retrouver le réel dérobé, perdu, par un chant qui ne soit pas enclos, pris au piège de la recherche de sa propre perfection ? C'est selon une voie bien mince, « escarpée, improbable », écrit Patrick Née, citant Bonnefoy², que le chant peut se faire retour, saisie, retenue, au risque de la mélancolie. C'est aussi selon plusieurs brèches dans le rêve d'un Livre architecturé que Mallarmé sera lu, peut-être au travers d'un Orphée second, en rupture avec l'ère d' « une poésie sans espoir » dont Maulpoix écrit qu'elle est inaugurée par Valéry.

C'est ainsi dans l'ouvert d'une écriture (pour reprendre le mot de la neuvième *Élégie à Duino* de Rilke) que la poésie se laisse dorénavant approcher. Le Livre en constitue un passage essentiel, réceptacle de toutes les contradictions qui innervent la double expérience de lire et

¹ *Ibid.*, p. 297-302.

² Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Hermann, 2004, p. 83.

d'écrire. Ce que la réception de Mallarmé doit au mouvement d'écrire et à la voix pourrait être résumé par deux des premiers poèmes de *Dédicaces proverbes*¹, où il s'agit d'être Orphée et de ne pas être Orphée. Entre l'ombre (« une part de moi / a pris de l'ombre ») et l'acte de se retourner, c'est en somme la voix qui va plus loin que l'échec et la perte. On rencontre ainsi encore une fois un Orphée second qui sera résolument tourné vers la recherche d'une écriture et d'une voix, d'un écrire et d'une expérience : « je fais notre lit dans ma voix ». Ainsi qu'on le lit dans le poème suivant, « écrire est plus fort qu'Orphée ».

¹ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, op. cit., « Je suis Orphée » et « Je compte mon sommeil sans toi », p. 21-23.

CHAPITRE III

La modernité Mallarmé

Ce qui prévaut n'est pas le résultat d'une écriture, mais son mouvement. Aussi la déclaration de la lettre à Verlaine, « je réussirai peut-être », oscille-t-elle entre promesse et incertitude : des preuves du livre, « que ce livre existe », construisent l'œuvre, mais cette œuvre n'existe qu'à être en acte, un acte *moderne* en ceci qu'il oriente la poésie selon un présent de l'écriture, un recommencement, une remise en jeu et une tentative. C'est dans cette mesure que la poésie est un « infiniment à venir », un « improbable », pour reprendre les mots respectifs de Meschonnic et de Bonnefoy. Et, pour compléter ce qui constitue une filiation avec les poètes qui intéressent notre étude au premier plan, la poésie se fait « malgré tout » ; elle est vectorisée par le désir : « poursuite » et « énergie du désespoir », pour reprendre ainsi les termes de deux titres de Maulpoix et Deguy¹.

Le Livre est un peu l'allégorie fragmentée de la poésie. Pour autant, on n'en conclura pas à une permanence de Mallarmé qui en serait à la fois le signifiant et la vérité. La majuscule au mot de « Poésie » (comme dans « la Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence », à Léo d'Orfer, *OCI*, 782), plutôt qu'à une substance, est référée à un effort de conceptualisation. La désignation de son activité (« elle doue ainsi d'authenticité ») et sa définition comme « tâche » renvoient à l'acte plutôt qu'à l'essence. Et ce n'est que « meurtri » que l'on peut la définir, dans la mesure où sa portée critique la place dans une situation de crise. Crise accomplie par chaque poème dont le qualificatif de « critique », à la fin de *Divagations*, permet de généraliser la portée : pas de poésie sans poème, mais pas de critique non plus. Le poème est le point névralgique de la poésie et de la critique. D'où l'idée d'un « genre, que c'en devienne un comme la symphonie » (préface d'*Un Coup de dés*, *OCI*, 392) ou d'une « forme [...] actuelle » (Bibliographie de *Divagations*, *OCII*, 277) : rien n'est laissé à sa place ; du poème en vers au poème en prose, le poème rejoue – et déjoue – ce qui est instauré. Tel est sans doute ce qui définit la modernité : la qualité de ce qui est moderne et constitue un sens du présent, là où se joue l'aventure de l'écriture, d'un *écrire*.

¹ Nous pensons, dans l'ordre chronologique à *L'Improbable* d'Yves Bonnefoy, *op. cit.* (d'abord en 1959, puis 1980), à Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, *op. cit.*, à Michel Deguy, *L'énergie du désespoir ou D'une poétique continuée par tous les moyens*, *op. cit.* et au livre de poèmes d'Henri Meschonnic, *Infiniment à venir*, suivi de *Pour le poème et par le poème*, *op. cit.* Également à l'essai de Max Loreau, *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière*, Gallimard, 1980.

Les filiations mallarméennes sont inséparables d'un mouvement critique et transgressif. Avec ce que la transgression comporte de passage : passer par Mallarmé n'est pas atteindre son côté, comme on atteindrait une vérité. C'est plutôt passer du côté de son œuvre pour ce qu'elle a d'irréversible, pour penser la poésie en tant qu'acte et tension vers un avenir - ce qui est signifié par le mot d' « interrègne ». Y trouver quelque chose d'opératoire, voire quelque chose de transitoire, suivre quelques-unes de ses « propositions » pousse à contester aussi bien qu'à y déceler ce qui mène la poésie en avant d'elle-même, dans un mouvement critique.

C'est une caractéristique de la modernité, sous le double signe de « l'éternel » et du « transitoire » de Baudelaire, de travailler à un avenir en se tenant au plus près du présent, au plus près de ce qui en transporte et en invente l'intensité : rechercher l'infini dans le fini, par ce « diminutif de l'infini » ou ce « rayon de l'infini » qu'est le poème pour l'auteur de *Mon Cœur mis à nu*¹, creuser l'instant, et le vers, « à ce point » selon Mallarmé, comme pour relever l'éternité de l'instant, tels sont les lieux d'une modernité de l'écriture dont *Crise de vers* a pu signifier le théâtre et l'événement par « le poème, énonciateur » (OCII, 209). Le poème étant à la fois le lieu de passage et l'indépassable d'une parole infinie. Aussi cet infini, dont l'écriture est à la fois l'expérience et la prise en charge, est-il échange, partage. Il est en même temps l'invention d'une écriture. Mais si celle-ci en est l'expérience, elle n'en est pas le témoignage. Dans la mesure où l'infini ne préexiste pas à l'écriture, mais en procède.

Assurément, la réception de Mallarmé rompt avec une poésie hermétique. Si l'indéchiffrable renvoie au déchiffrement, l'abscons au sens caché, la poésie de Mallarmé est plutôt du côté de l'oracle héraclitéen qui « ne parle pas, ne cache pas, mais signifie² », à cette précision près que la parole signifie, au sens où, excédant la signification, elle rend le sens infini. Plutôt que l'oscillation entre un comprendre et un ne-pas-comprendre, la poésie de Mallarmé initie à une poésie qui accompagne et que l'on accompagne : à une poésie que l'on ne cesse pas de comprendre parce qu'elle renouvelle les critères du sens et parce qu'elle donne en partage une expérience du langage. Elle relève bien de la « logique, avec nos fibres » de *La Musique et les lettres* (OCII, 68). Et il s'agit de comprendre non tant des textes qu'une expérience, non tant de comprendre des significations que le sens – c'est-à-dire aussi l'orientation, la direction -, de cette expérience : le sens du sens, ouvert à l'infini.

Comment comprendre l'expérience de Mallarmé, avec laquelle les poètes ne cessent de dialoguer ? Il s'agit donc maintenant d'envisager ce qui conduit vers un « écrire Mallarmé » au

¹ Fragment 55 de *Mon Cœur mis à nu*, cité par Michel Deguy, « L'infini et sa diction », *Choses de la poésie et affaire culturelle*, op. cit., p 25.

² Héraclite, in *Les Écoles présocratiques*, trad. Jean-Paul Dumont, folio-essais, 1991, p. 87.

sens d'une expérience d'écriture, vers une « modernité Mallarmé » déjà abordée, mais qui ne cesse de courir dans les réceptions de Mallarmé, non sans lien avec une modernité Baudelaire, dont il est l'héritier, comme c'est le cas des quatre poètes qui nous intéressent en premier lieu. Ces héritages croisés relèvent l'importance de la fraternité avec l'« hypocrite lecteur » déclarée au seuil des *Fleurs du mal*. Et ce visage multiple, changeant et métamorphique, dont on ne peut que saisir le mouvement, allégorisé par la foule de « La Déclaration foraine », et par l'idée d'une lecture devenue la caisse de résonance d'une écoute plurielle, ramifiée. Les possibles de la lecture sont bien ceux du poème, offrant la possibilité d'une ouverture à l'infini, par le rythme, la rime, la prosodie : Mallarmé le dit de son « 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. » (OCII, 98)

Pour cette tension vers l'avenir, les lecteurs présents et à venir sont pour ainsi dire appelés par le poème : il ne s'agit alors pas seulement d'un « don du poème » mais d'un appel par le poème. Parler d'événement laisse ouverte l'hypothèse d'un interrègne et affirme le pari sur le lecteur qui est celui de l'œuvre de Mallarmé : les *Poésies* s'ouvrent emblématiquement sur un « Salut », un geste vers l'autre. Est ouverte la voie de la relation, opérant justement dans « l'improbable ». Relation qui se joue depuis « la forme appelée vers », jusque dans une écriture plurielle qui fait venir à une écoute spécifique. Cette pluralité, dont nous allons retracer certains passages, a de quoi nourrir l'écoute du langage de poètes, pour lesquels le déplacement des questions de formes vers des questions d'éthique est un enjeu majeur de la modernité. Enjeux dont nous découvrons les conséquences sur les questions du rapport au monde, du sujet poétique, de la connaissance et de l'épistémologie de l'écriture. Aussi, plus qu'à parler d'une dimension contractuelle – qui néanmoins agit – ou d'un pacte, nous parlerons plutôt d'un pari sur le lecteur. Ce pari, qui est un pari sur l'infini du sens et de l'écoute du langage, permet de se recentrer sur les capacités d'une œuvre à inventer les conditions de sa lecture. En outre, laissant l'initiative au lecteur, il ouvre sur l'infini du sens. Ces deux implications se croisent dans le premier vers du « Tombeau d'Edgar Poe », quand « tel qu'en Lui-même enfin » renvoie à ce que l'œuvre invente, selon ses moyens, et que « l'éternité le change » à l'unique de chaque lecture, ayant cette capacité d'infléchir l'intelligence de l'œuvre, d'en poursuivre l'histoire.

1. La poétique de l'effet : une relation par la voix, une poésie en ses transformations

L'adresse et le recours à l'ami, dans les lettres, sous le double signe d'une incertitude à la limite du sentiment d'incompréhension (« je ne sais si tu me devines », à Cazalis, à propos de « *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* », OCI, 663) et d'un aveu comme arraché

du plus profond et du plus refoulé (« l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté », à Verlaine, *OCI*, 788), peuvent montrer à quel point Mallarmé se tourne vers le lecteur. Ainsi que nous pourrions l'envisager plus loin, les *Vers de circonstances* opèrent une autre mise à nu de la poétique de Mallarmé : celle de l'inscription de la relation au lecteur, dans une sorte de lien de pure adresse, dirait Kaufmann, ou plus précisément, dans une figuration du « lien qu'il propose, et dans une certaine mesure qu'il impose au lecteur.¹ » C'est ainsi que la place qu'ont prise l'hermétisme et l'intransitivité est en recul par rapport à un Mallarmé multipliant les marques de réception dans sa poésie, ce qui se retrouve dans des « "vers de circonstances" [fonctionnant] comme une épure presque didactique d'un geste symbolique ou contractuel joué à travers l'ensemble de l'œuvre² ». L'ensemble de l'œuvre articule ainsi le « lien » et le « don », ce qu'on trouve à la fois dans l'ouverture des *Poésies*, avec « Salut », mais aussi, par exemple, dans *La Dernière Mode*, sur laquelle on peut s'attarder. Dans les huit numéros de la revue, l'accent mis sur la manière dont elle doit être lue, sur le fait que ce sont des « lectrices » à qui elle s'adresse, sur l'objet de chacune des rubriques ou des chroniques, jusque sur la « place ordinaire » qu'elle doit avoir – « sur les tables de salon » (*OCII*, 549) –, montre qu'il s'agit de régler la lecture, de la programmer dans le but d'insister sur le lien et la relation. Est ainsi mise en évidence une autre implication de la « correspondance », de la valeur du « nous » : certes l'échange est sans cesse exhibé, mais différé et virtuel, c'est donc la fonction métadiscursive qui s'impose dans le souci d'une circularité du discours (par un retour sur soi de l'écrit), mais aussi de sa circulation. Tout se passe comme dans la chasse aux alouettes de la livraison III: « une chaîne de dames ainsi qu'au bal, mais très vaste. » (*OCII*, 548)

Dans ce que l'on peut comprendre comme un passage du don au lien fictif – c'est-à-dire fictivement constitué, ou alors constitué et institué par la fiction du langage –, *La Dernière Mode* peut apparaître non tant une adaptation au temps qu'une participation à l'époque. La revue cèderait-elle au journalisme, comme il est écrit à l'entrée de *Divagations* ? « Nul n'échappe décidément, au journalisme ou voudrait-il, en produit pour soi et tel autre espérons, sans qu'on jette par-dessus les têtes, certaines vérités, vers le jour. » (*OCII*, 82) Le journalisme peut ainsi représenter l'idée de faire société autour de la lecture, mais il s'annule une fois que « l'assemblage » - des chroniques dans *La Dernière Mode*, des « poèmes critiques » dans *Divagations* - est unifié autour d'une « vertu commune » ou d'« un sujet, de pensée, unique » (*Id.*). C'est ainsi que les livraisons de *La Dernière mode* sont à lire, à un premier niveau, pour ce qu'elles sont, des ouvrages de mode distincts du poème et de la poésie. Mais, à un deuxième

¹ Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 30.

niveau, si elles passent et font passer « à côté de la poésie¹ », elles portent en elle la question de la poésie. Leur écriture est tendue vers le poème, cela à travers les codes du genre journalistique. De fait, elle renvoie à ce que Meschonnic désigne par la notion d'individuation en tant qu'elle est liée à une voix de l'écriture - à une voix spécifique dans et par l'écriture. Il y va alors de « la transformation des formes littéraires² », aussi bien que des formes d'écriture. Ce dont l'*écriture* est l'exercice et la voix le lieu de passage, ainsi que la transformation.

L'emploi du genre du journal de mode relève aussi d'un plaisir ; il se destine à plaire tout en orientant l'écriture et la lecture vers la poésie. Autrement dit, à excéder le seul plaisir produit. Aussi a-t-on affaire à un déplacement des genres et des horizons d'attente, partant à un déplacement de la lecture et des critères selon lesquels on lit un texte donné. L'approche ne doit plus se définir en fonction de critères établis, mais dans l'écoute et la recherche d'une voix qui investit des formes et, ce faisant, les transforme. C'est ainsi que le journal, chez Mallarmé, s'oriente et oriente sa lecture, vers l'œuvre dont la cohérence est visée par le Livre, un Livre lui-même, nous l'avons dit, toujours en naissance et en recommencement. Si elle appartient moins à la poésie et au Livre qu'à ce que Lecercle a démontré en être leur « procrastination »³, *La Dernière Mode* peut pourtant se lire comme une articulation du temps présent (de la mode, de l'*au-jour-d'hui*) et de « l'interrègne ». Une revue de mode est ainsi stratégique, pour un poète qui « n'a point à [se] mêler » à « l'époque contemporaine », comme il l'écrit à Verlaine. Si le poète ne s'en mêle, le journaliste le fait. Mais le poète y intervient néanmoins, par un dédoublement où une poésie sous-jacente anime le journalisme, par une stratégie de glissement subreptice, dans le journal, d'une parole et d'une écriture tournées vers la poésie. Une concession est faite au goût du temps, mais il y va d'un certain plaisir et d'un rêve, d'un attrait pour ces objets, bibelots, vêtements coexistant avec celui pour les théâtres, les livres, et correspondant avec la poétique de Mallarmé. À défaut d'un Livre, et dans l'interrègne, est recherché ce qui peut faire société autour de feuillets, ou de « livraisons », avec et pour un certain public : « On va répétant, non sans vérité, qu'il n'y a plus de lecteurs ; je crois bien, ce sont des lectrices. » (OCII, 496)

Il faut surtout élargir la lecture de *La Dernière Mode* à un essai de poétique de l'effet, lire l'ensemble de ses livraisons comme l'un de ses terrains d'exercice et d'expérimentation. La

¹ Jean-Pierre Lecercle, *Mallarmé et la mode*, Séguier, 2014, p. 127. L'italique est de l'auteur.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 50.

³ Jean-Pierre Lecercle, *Mallarmé et la mode*, op. cit., p. 127. On lira aussi, pour une mise au point sur le rapport entre le Livre et *La Dernière Mode*, la notice de Bertrand Marchal (OCII, 1713). Barbara Bohac a démontré la continuité entre *La Dernière Mode*, et plus généralement les écrits de circonstance, et la poétique de Mallarmé dans son ensemble, Barbara Bohac, *Jouir partout ainsi qu'il sied, Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Classiques Garnier, 2012.

même « Chronique de Paris » exploite la consécration du goût et de l'effet renvoyant à une autre consécration, celle d'une poétique de l'effet à une pratique du vers. On peut ainsi voir dans toute pratique de l'écriture une affectivité et une effectivité, une production d'effet qui est la visée fondamentale de Mallarmé, son action :

Critique, apparemment, frivole ? non, car elle part de ce point absolu que toutes les femmes aiment les vers autant que les parfums et les bijoux ou encore les personnages d'un récit à l'égal d'elles-mêmes. Leur plaire donc véritablement ou mériter cela : je ne sais pas d'ambition, changée en triomphe, si l'on réussit, qui aille mieux à un ouvrage en prose ou en vers. » (OCII, 495-496)

En lisant la première livraison de *La Dernière Mode*, on en revient à cet espoir de réussite, assorti à cette recherche de l'effet, pour renouer, par voie indirecte ou de biais, avec la gloire du poète. Mais une gloire par des essais, au sens de tentatives, et pour rêver. On se souvient de cette déclaration à Jules Huret : « je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion. » (OCII, 700) Le faste est lié à la poétique de l'effet, allusion et suggestion y étant comprises. Dans *La Dernière Mode*, une poétique de l'effet est tentée, d'abord, non par la suggestion, mais par la description, dans ce qui s'écarte du poétique et du poème selon Mallarmé. Précisément, comme Lecerclé l'a démontré, *La Dernière Mode* installe une communication pour laquelle le genre journalistique assure une stabilité. Et l'écriture de la revue se construit autour de référents dont l'existence est certaine. Or, ces objets – « les parfums et les bijoux », s'ils sont « de la mode », et qui plus est de « la dernière », n'en sont pas moins investis poétiquement ; et Mallarmé est lecteur des *Fleurs du mal*. Ces mêmes objets sont au cœur de la poétique des *Poésies*. C'est sur eux que Mallarmé fonde sa poétique du moderne et sa modernité poétique ; il en fait les conducteurs d'une poésie de la suggestion. Et repartir de leur inscription et de leurs métamorphoses dans la « vie moderne », pour reprendre les mots de Baudelaire, est encore une manière de tourner les esprits vers la poésie : « les vers autant que les parfums et les bijoux ». Les vers sont une manière poétique, objets de langage qui supportent, soutiennent, informent une poésie. Ou encore ils donnent la poésie comme « forme de langage », pour reprendre la formule de Meschonnic, qui « transforme une forme de vie », avec elle « la vie moderne ».

Mallarmé prend aussi en compte les conditions sociétales d'une perte du sens de la gloire du côté du public, comme Baudelaire a pu le faire en écrivant « La Perte d'Auréole¹ ». Il y a bien une relation de désespoir à cette gloire perdue subsistant à l'état de hantise. C'est ce qui justifie la thèse de Jean-Michel Rabaté d'un « "post-modernisme" avant la lettre », chez Mallarmé, qui

¹ Charles Baudelaire, « La Perte de l'Auréole », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, op. cit., p. 299-300.

« montre la voie entre un absolu qui hante (il peut prendre des noms divers, l'Azur, l'Idéal, le Livre, ou encore la Nation, l'Œuvre d'art total) et la futilité d'un travail, au quotidien.¹ » Si, d'une certaine façon, l'œuvre de Mallarmé est marquée par une antériorité révolue qui forme le futur de la poésie (ainsi, par une impossibilité qui la fonde), elle ne peut plus être coupée en deux, entre une partie majeure et une partie mineure, un découpage qui conduirait à considérer par exemple *La Dernière Mode* comme « un magazine féminin » par lequel « il frôle la dérision absolue² ».

Mais la hiérarchie des genres que Jean-Michel Rabaté affirme dans une lecture minorant la valeur de *La Dernière Mode*, en faisant de la revue une futilité poussée jusqu'à la dérision, demande à être réévaluée à la lumière du Livre. Certes est posée la question des « fins » de la littérature, à savoir une « limite idéale » et une « limite temporelle », pour reprendre les termes de la notice de Bertrand Marchal (*OCII*, 1375). La hantise de l'idéal conduit à des métamorphoses. Comme le remarque Claude Abastado, « en 1871 il songe à un triptyque — "Contes", "Poésie", "Critique" - et affirme : "mon œuvre n'est plus un mythe" [à Cazalis, mars 1871, *OCI*, 759] ; en 1885 en revanche, c'est définitivement un mythe : il parle à Verlaine de "maints tomes"³ [*OCI*, 788] ». Et l'on peut relire le passage suivant de cette même lettre à Verlaine :

Si à un moment, pourtant, désespérant du despotique bouquin lâché de Moi-même, j'ai après quelques articles colportés d'ici et de là, tenté de rédiger tout seul, toilettes, bijoux, mobilier, et jusqu'aux théâtres et aux menus de dîner, un journal, *La Dernière Mode*, dont les huit ou dix numéros parus servent encore quand je les dévêts de leur poussière à me faire longtemps rêver. » (*OCI*, 789)

C'est bien d'« une limite temporelle » qu'il est question quand, en définitive, Mallarmé parle du « reste tout entier auquel ne suffit pas une vie ». Verlaine est certainement cet interlocuteur dont Bonnefoy dit qu'il est celui à qui Mallarmé s'adresse « pour sa capacité de consentir à sa condition quand [lui] s'y refuse.⁴ » D'une certaine façon, le Livre est l'horizon, non plus d'un absolu, mais d'une finitude, par laquelle Mallarmé pense sa condition d'homme écrivant et l'infini du langage dans lequel il écrit. Il est l'espace de son expérience.

Il reste que l'on peut lire *La Dernière Mode* en dehors de la seule hantise de l'absolu qui le présenterait sous le seul jour, post-moderne, d'une frivolité par dépit. Comme, aussi, on peut lire la revue, en tant que telle, en sortant de l'horizon d'attente « poésie », débouchant selon

¹ Jean-Michel Rabaté, *La pénultième est morte, spectographies de la modernité : Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 11-12. Nous rappelons la définition du post-moderne, empruntée à Lyotard : un paradoxe « reliant le "post" du futur à un "modo" qui signifie l'antériorité d'"hier". » (p. 12)

² *Ibidem*.

³ Claude Abastado, « Le "livre" de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, n° 44, 1984, p. 73.

⁴ Yves Bonnefoy « L'Unique et son interlocuteur », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 305.

Lecerclé - et dans le cadre de l'étude du discours de la mode qui la caractérise -, sur un « préjugé poétique ». C'est qu'au lieu de donner dans le « post- » qui ne conduirait qu'à faire de l'œuvre de Mallarmé une variété de l'échec au regard de l'absolu, on peut considérer son présent. *La Dernière Mode* n'est pas un poème, ce qui n'empêche pas qu'elle ait du poème en elle, dans la mesure où elle conduit de l'objet de mode et de sa description à la suggestion. Sans doute la revue représente-t-elle un moment de l'écriture de Mallarmé. Sans doute est-elle une expérience d'écriture prenant valeur dans l'expérience poétique, expérience placée sous les signes du vers et de Livre. En tant que telle, l'expérience de la revue est un détour pour découvrir une écriture poétique latente, là où on ne pense pas la trouver. Elle se dévoile en tant que paradoxe, ainsi que l'écrit Dragonetti : « En somme, le journal, devenu à la fois miroir du livre, hantise de son mystère, autant que désir de sa divulgation, s'impose en paradoxe. À travers le journal, le livre est perçu comme un objet hors d'atteinte, bien qu'on puisse matériellement toucher des volumes.¹ » Aussi le paradoxe est-il une manière de tourner autour (*para doxa*), de tendre vers une écriture poétique, écriture toujours à l'état de recherche, en chantier à travers tout ce qui n'est pas elle directement, ou frontalement.

Et, si la manière poétique s'y ressourçait pour ainsi dire, cette même manière infuse le discours de la mode, le « moderne ». Et, par ce qu'elle crée de présent, elle pousse à envisager sa modernité au sens où Meschonnic travaille à la définir, une pratique critique généralisée, c'est-à-dire transformatrice : « C'est l'invention d'une nouvelle manière de sentir et d'une manière d'être avec les autres et avec soi-même. En ce sens, la modernité poétique et la poétique de la modernité sont bien à la fois une critique de la poésie autant qu'une critique de la société.² » Ces phrases ne sont pas écrites au sujet de Mallarmé, cependant elles peuvent faire tenir ensemble le retranchement par rapport à la société, affirmé dans l'entretien avec Jules Huret, et une poésie, une écriture adressées à la société, créant du collectif par « une nouvelle manière ». Par là, le Livre peut aussi être reconsidéré, au titre d'une œuvre - abolie la hiérarchie du majeur et du mineur -, qui en serait la réussite, jalonnée de découvertes, de trouvailles, l'invention d'un écrire et d'un penser qui investissent les genres littéraires : « dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. » (*OCII*, 697-698)

Les pages d'un journal excluent la poésie de leur rédaction. Quand il écrit à Verlaine avoir « tenté de rédiger tout seul » *La Dernière Mode*, Mallarmé pose bien la différence entre rédiger et écrire, entre rédaction et livre, ligne éditoriale et création ou poésie. Le Livre est « tenté à son insu par quiconque a écrit » (*OCI*, 788). Il n'empêche qu'être « tout seul » la rédaction d'un

¹ Roger Dragonetti, *Un fantôme dans le kiosque Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Seuil, 1992, p. 89.

² Henri Meschonnic, *Pour Sortir du postmoderne*, op. cit., p. 66.

journal permet aussi d'écrire en rédigeant, d'introduire obliquement une orientation poétique dans l'article, ou d'infuser du poème en latence dans la presse. On peut jouer de l'instrument de l'amphibologie – au sens où Barthes définit l'amphibologie, plus par la « complicité » et la « duplicité » que par « la polysémie¹ » –, pour montrer que cette presse est aussi la foule. Rédigeant son journal pour elle, celle des lectrices, Mallarmé y intervient poétiquement, à sa manière de poète « en grève devant la société », mais dans la conscience de « l'instabilité » de celle-ci, partant de l'instabilité de son art. C'est peut-être dans un esprit d'ironie, de dérision – celui auquel s'intéressent Lecercle et Rabaté cités précédemment – que Mallarmé use d'une rhétorique de la mode². Cependant, si le discours journalistique est vain, il n'empêche que les objets qui sont les siens renvoient à cet « instinct de beauté [...] sous chaque ciel » qui forme une parité avec cet « instinct de ciel en chacun » de *La Musique et les lettres*, renvoi adressé aux lectrices par cette question rhétorique, au début de la première livraison : « L'instinct de beauté et de relation avec les climats divers, qui règle, sous chaque ciel, la production des roses, des tulipes et des œillets, est-il étranger à celle des pendants d'oreilles, des bagues, des bracelets ? » (*OCII*, 490) Un poème antérieur à 1874 pourrait être convoqué, « Les Fleurs », pour son invocation à la « Mère » nature et ses « avalanches d'or du vieil azur » (*OCI*, 10). Un autre le serait, pour les bijoux ou les étoffes, le dernier des *Poésies*, de 1887, pour « l'hyacinthe, au loin, de ses jours triomphaux. » (*OCI*, 44) Mais Mallarmé prive ses lectrices de sa poésie, comme il joue à faire miroiter les éclats d'un poème possible et d'une pensée poétique. Il frustre aussi le lecteur de poésie. L'ironie prend des orientations particulièrement duplices en amplifiant le jeu de dupe, qui est le cœur du dispositif de *La dernière Mode*. Il y a bien là une opération critique proche de ce que Meschonnic désigne dans *Pour en finir avec le post-moderne* : la manière propre de Mallarmé invente une nouvelle manière de sentir, d'être ; dans un même temps, elle est critique des horizons d'attente qui sont ceux d'une société donnée, qu'ils soient littéraires ou journalistiques. De fait, la littérature est ici radicalement critique, d'elle-même, du champ du social dans lequel elle intervient.

Mais, sachant que « la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout » (*OCII*, 66), où sont la littérature, la poésie ? Quelles en sont les délimitations ? Ces délimitations sont précisément des limites. La littérature est « seule », isolée du social ; elle se constitue en

¹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil « Écrivains de toujours », 1976, p. 76-77.

² Une analyse de cette rhétorique dans *La dernière Mode* déborderait le cadre de ces pages. Elle supposerait de surcroît une analyse comparée des poèmes. On se reportera au travail de Lecercle dans son *Mallarmé et la mode*, montrant ce que les pages de *La Dernière Mode* puisent dans la rhétorique du genre du journal de mode. Jean-Pierre Lecercle, *op. cit.*, en particulier le chapitre « Mallarmé, journaliste à part entière » (p. 93-151), montrant notamment les emprunts de Mallarmé à un autre journal de l'époque, *La Vie parisienne*.

retranchement ; « à l'exclusion de tout », elle est l'exclue, une asocialité. « Seule » encore, mais à faire ce qu'elle fait, non seulement unique, mais spécifique, elle est une conscience de soi dans une inscience et un inconscient du langage. C'est ce qui constitue son existence, sa présence et sa prégnance dans les actes de langage de la vie et de la société humaines. En retour, elle n'est donc pas là, à l'état de possible, de latence en particulier, où l'on peut l'attendre. Son aventure, dans les œuvres et les écritures, la transforme. C'est un enjeu de « l'individuation » pensée comme la spécificité du poétique dans *Crise de vers*, ou d'une « littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle », ainsi qu'il le déclare à Jules Huret (*OCII*, 700), enjeu dans lequel Meschonnic voit ainsi une critique du « consensus », de « l'horizon d'attente, cette idée [de Schérer, qu'il repousse, à propos du Livre] que "l'adéquation de l'œuvre et de son public est un signe de l'existence de la littérature".¹ »

Au contraire, la pratique d'écrire est une inadéquation puisque l'intervention est double, dans la société et dans la littérature. Une œuvre ne suppose pas un public déjà là, un public qui viendrait à l'œuvre parce qu'elle est en adéquation avec ses attentes, mais un public à créer. C'est dire que le mouvement d'une écriture est le mouvement vers une lecture et, en amont, le mouvement d'une lecture. C'est dire aussi qu'une écriture change son lecteur, et ainsi le social, par le micro parfois, le minime et l'infra, que constituent ces manières nouvelles de sentir, de penser, d'être, par rapport aux plus vastes et dominantes métriques sociales, génériques. C'est ce que Meschonnic conçoit quand il parle d'un « [lien de] l'historicité d'écrire à la socialité qu'elle implique ». L'exemple de *La Dernière Mode* est intéressant au titre de l'implication d'une socialité dans une rédaction journalistique infusant de l'écriture, un écrire tourné vers la poésie et la pensée poétique. Et, sans doute, une telle démarche est continue à une écoute du social et de la foule, et de la sorte de poème latent qui s'y invente, s'y construit à chaque prise ou acte de parole. La poésie pourrait être ce « ruisseau primitif » (*OCII*, 157), évoqué dans le *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, dans et par lequel coule le langage. Le Livre-Ode en serait le lieu, la cohérence rêvée et l'accueil – y compris du plus instable d'une société instable : du « sens latent en le concours de tous » (*OCII*, 157), ou d' « 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 » d' « Étalages » (*Quant au livre*, *OCII*, 222), - l'aboutissement du monde « à un beau livre ».

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 50. Citation de Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, op. cit., p. 96.

2. De l'époque à l'interrègne

On peut alors avancer que Mallarmé écrit à la fois *contre* et *avec*, c'est-à-dire *dans* son époque. Meschonnic rappelle l'importance du texte de jeunesse « L'Art pour tous » qu'il identifie à une critique du culturel, à tout ce qui conforte la foule et ses attentes, au lieu de la transformer. Puis il glisse ce commentaire : « Aujourd'hui, cela s'appelle le culturel.¹ » La critique est déclarée à l'égard de ce qu'une société fait de la poésie : le « tous » de « l'Art pour tous » est « le "vulgaire", les "masses". [...] La "foule" ne retient que les noms des auteurs "populaires et glorieux". Pas les vers : "qui les relit ? Les artistes seuls".² » *La Dernière Mode* contient ce rejet encore en 1874, en se moquant, discrètement mais sûrement, de son lectorat bourgeois, comme l'a bien montré Lecercle dans les dernières pages de *Mallarmé et la mode*³. Mais, à l'arrière du sourire, l'enjeu pourrait être aussi celui du rêve d'arracher la lecture au lectorat pour faire advenir un lecteur, « une majorité lisante soudain inventée ».

L'élitisme et, tout autant, ce que Meschonnic appelle « [la postulation d']une douteuse sensibilité démocratico-moderne⁴ » sont simplificateurs. Aussi faut-il suspendre ces schémas dualistes pour faire travailler de front l'« asocialité poétique », postulée par Meschonnic, et la socialité nouvelle qui peut s'instaurer par la poésie. C'est là que se croisent une modernité Baudelaire et une modernité Mallarmé, croisement sans doute crucial pour aborder ce qui constitue ensuite la postérité de Mallarmé dans la modernité à venir. Dans le chapitre « La Modernité Baudelaire » de *Modernité modernité*, Meschonnic observe bien les ambivalences du « moderne » chez l'auteur du « Peintre de la vie moderne », « terme *péjoratif* », parce que « chargé de tout son rejet de l'époque⁵ ». En même temps, « moderne » devient un terme et une catégorie de l'art, dans le *Salon* de 1846, « De L'Héroïsme de la vie moderne » : le « côté épique de la vie moderne », « la beauté moderne » sont du côté de l'art qui sont en fait ce que « les artistes [sont] plus ou moins propres à comprendre.⁶ » Meschonnic parle ainsi d'un défi pour l'art – « l'art est mis au défi de *comprendre*. » Comprendre rassemble plusieurs acceptions ; et l'on peut partir du sens premier de « prendre avec soi » : c'est donc tout ensemble, sentir,

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 49.

² *Ibidem*. Pour les citations de « Hérésies artistiques. L'art pour tous » (du 15 septembre 1862), *OCH*, p. 360-364.

³ « Une œuvre fondamentalement ironique et fondamentalement critique. » C'est le sens d'une privation de poésie dans *La Dernière Mode*. D'une poésie « dont le public *high life* qu'il prend bien soin de cibler avec précision, ne connaîtra jamais la saveur : le vêtement tient par l'absence de poésie, et la revue par l'absence de réflexion. » Jean-Pierre Lecercle, *Mallarmé et la mode*, op. cit., p. 245.

⁴ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 49.

⁵ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, op. cit., p. 107.

⁶ Charles Baudelaire, « De l'Héroïsme de la vie moderne », *Salon de 1846*, op. cit., p. 952. Cité par Meschonnic, *Modernité modernité*, op. cit., p. 106.

percevoir, faire sentir et faire percevoir, inclure ensuite à l'œuvre. Tout est dans l'exercice du regard sur les choses, de l'oreille sur la vie, dans l'aptitude de l'artiste, du poète à déceler et à montrer ou faire entendre. Il y va de la nature de son acuité et de sa lucidité, de son sens du monde et de la vie, comme de celui de sa propre pratique artistique et poétique. L'ambivalence du moderne est aussi de règle pour la foule. Aussi est-elle d'une nature semblable chez Mallarmé, ce qui pourrait ouvrir la voie d'un héritage baudelairien chez lui, non plus l'héritage de l'idéal, mais bien celui de la « vie moderne » : « la vie moderne est féconde en sujets poétiques et merveilleux », ou encore « le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existence flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville¹ », ainsi que l'écrit Baudelaire.

On peut ainsi mesurer l'écart - et la transformation - de la foule, entre la foule de « L'Art pour tous », citant Baudelaire : « injurier la foule, c'est s'encanailler soi-même » (*OCII*, 362), ou le « vil sursaut d'hydre » du « Tombeau d'Edgar Poe » (*OCI*, 38) - et celle qui peut advenir dans sa propre écoute, dans une écoute de son propre langage et de son mystère latent, puis dans sa participation au Livre lors des lectures publiques et privées. Sur les plans du langage et de la vie, le poète est cet « ordonnateur » à qui « il appartient », comme le remarque Meschonnic, de « donner un sens plus pur », d'orienter la foule ; mais la poésie est aussi cette caisse de résonance de la « vie moderne », cet exercice d'écoute du monde, du social : Meschonnic relève, dans *Crise de vers*, l'importance du « fragment ordinaire d'élocution », le fait de « déchaîner "l'Infini" [...] dans les mots "quotidiens" » de *La Musique et les lettres*, le fait aussi que « le mystère du langage, pour Mallarmé, tenait dans un "Premier-Paris" du *Figaro*.² » La « Presse » - au double sens de foule et de journalisme - peut être prise à rebours d'elle-même, être écoutée, entendue pour ce qu'elle ne sait pas qu'elle produit, une fiction, son propre mystère qui peut « déchaîner », obliquement et dans l'exercice de l'ironie et de l'humour aussi, par un regard d'artiste du langage, une qualité d'art, comme en témoigne cette vision babélieenne d'« Étalages » de *Quant au livre* :

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. 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. (*OCII*, 221).

¹ *Ibid.*, p. 951-952.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 55.

La poétique de la vie, dégagée de l'œuvre par Meschonnic, inclut, comme il le souligne, « la vie, l'oralité, l'ordinaire¹ », l'oralité étant cette parole, cette force et ce mystère du langage dont la poésie est l'écoute et la mise en voix dans l'écriture. La poésie est l'accueil du social ; si elle peut se faire contre l'époque, et si elle ne s'y confond ni ne s'y compromet, elle ne se fait pas sans elle : tel serait le sens de la traversée dans « on traverse un tunnel – *l'époque* » (« L'Action restreinte », *OCH*, 217). « On » inclut le poète, mais aussi chacun, ceux qui vivent dans une époque. Partant il inclut le langage qui sort du tunnel sans en sortir. Le poème y passe, et à travers. Il en révèle en même temps la singularité, et, autant que le mystère et la fiction, l'inconnu : « Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain » (*Id.*).

Une modernité Mallarmé est ainsi à envisager aux côtés d'une modernité Baudelaire, comme son héritage, mais aussi sa contestation parce qu'elle s'affranchit de l'idéal, le « terrassant ». Aussi cette modernité-là nourrit-elle en profondeur la réception de Mallarmé, la prégnance que peut avoir l'œuvre sur les poètes qui nous intéressent. Aussi cette réception ne sépare-t-elle plus les textes dits mineurs et ceux dits majeurs de l'œuvre. Un effort de lecture en cherche le continu. La modernité Mallarmé tient à ces passages et renvoie à cette « prose du monde » que Meschonnic indique fondamentale pour aborder la poétique de l'œuvre - une poétique de la « crise de vers » et de la « prose du monde » -, ce qui bat en brèche le Mallarmé hermétique ou puriste, celui d'une poétique de la négativité et du refus de la vie : « Sartre a écrit, à propos de Mallarmé, que "la prose du monde ne fait pas de poèmes". (*Situations IX*, 193). C'est peut-être elle, au contraire, qui situe le mieux une poétique de la vie.² » Une poétique nécessitant une attention aux *Poésies* et aux *Vers de circonstance*, aux *Divagations* et à *La Dernière Mode*, pour y déceler une écoute et une écriture du monde et du social.

Le titre du texte de Bonnefoy est à lui seul éloquent : « L'Or du futile », qui pourrait être un oxymore. Ce titre révèle en fait ce qui se joue avec la modernité Mallarmé : une spiritualisation et un éclat du quotidien, de la moindre chose. Ce qui peut conduire à une expérience poétique de la finitude, en dépit de son refus que Bonnefoy met au premier plan de sa poétique, mais dont il montre la prégnance, à l'insu même du poète. Chassée par la voie de la « notion pure », cette finitude revient par la porte du langage. C'est dire qu'elle se confond au projet de saisir cette « notion pure ». « L'Or du futile » met en évidence, sinon une contradiction, du moins une ambivalence entre un « projet poétique », qualifié de « majeur », qui se dégagerait, se déconditionnerait du circonstanciel, et un retour permanent à la circonstance même, à l'existant.

¹ *Ibidem*. Cette poétique est développée plus particulièrement dans le chapitre final « Simplement la vie », p. 51-62.

² *Ibid.*, p. 65. Cf. Jean-Paul Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, France, Gallimard, 1986.

Bonnefoy donne l'exemple du « Nénuphar blanc », dont la lecture est l'occasion de montrer que, dans un premier mouvement, Mallarmé substitue le rien à la personne réelle, préférant à une rencontre, « une vierge absence », l'effleurement d'une quasi-présence, d'une présence pressentie dans le lieu, dans des alentours de la personne, lors d'une journée d'été. Une rupture « avec l'être fini, qui retient à l'exister dans le temps », pour la reconstitution d'un « réel entier devenu grand calice clair¹ », est ainsi décidée. Mais, dans un second mouvement, ce projet même est inséparable des êtres tels que les permettent les circonstances autant que l'existence dans sa finitude. D'où l'articulation proposée par Bonnefoy, entre ce qui se lit, chez Mallarmé, en tant qu'écrits de circonstance et l'« entreprise », ou la « poétique majeure » - une articulation de la circonstance et du sérieux, de l'entreprise et du futile, qui est une résorption de leur opposition : « Ces poèmes "de circonstance" : une entreprise sérieuse, l'autre versant de l'entreprise mallarméenne toujours sérieuse, une recherche qui ne signifie pas la futilité mais le souci toujours obsédant des mêmes enjeux absolus que la poétique majeure. » (p. 178)

Bonnefoy observe bien que « ce fut certainement le rêve de Mallarmé, à la fin des années 1880, que d'imaginer qu'à sa poétisation du futile se prêtait la société qu'il fréquentait ou apercevait, d'où suit qu'il pourrait y vivre sans y être troublé par des idées qu'il n'aimerait pas » (p. 175). Mais il y a de l'utopie dans ce que cette petite société - de la rue de Rome ou de Valvins, par la conversation et la poésie partagée, échangée, donnée dans des vers de circonstance par exemple -, peut contenir d'interrègne. Elle est tendue vers la société, ce dont le livre est encore l'utopie - l'utopie d'une « divulgation ».

La divulgation, de la « restriction » de son « action » au « poème populaire moderne », est l'objet d'une préoccupation constante. Elle se confond avec l'exercice, la pratique du langage : en même temps que l'observance de « la vaine couche suffisante d'intelligibilité », qui renvoie au souci du commun de la langue, des « mots, aptes, quotidiens » (OCII, 68), est travaillé ce sens de l'obscur du langage, formulé dans les termes d'« occulte », d'« abscons ». Ce qui passe pour l'hermétisme est un fonds, « au fond de tous », une profondeur à même la « couche » nécessitant un déploiement « pli selon pli » (OCI, 32), ce « quelque chose » dont le langage est le lieu et la prise en charge, comme y insiste *Le Mystère dans les lettres* : « 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 » (OCII, 229-230). L'écrit a cette particularité de faire ressortir le « quelque chose », la lecture d'en être l'approximation à travers l'écoute d'une signifiante. Aussi la lecture de Mallarmé a-t-elle la particularité encore de pousser la

¹ Yves Bonnefoy, « L'Or du futile », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 277. Les citations qui suivent, indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce texte.

lecture à se découvrir elle-même, à se constituer en sa propre recherche. C'est tout l'enjeu de cette divulgation : initier une recherche qui soit le sens du poème et le sens de sa propre lecture. D'où cette idée formulée dans « Étalages » de *Quant au livre*, du poème-miroir de soi, miroir qui n'est plus un « moi », mais un « quelconque » : un soi propre au langage qui est de l'identité et de l'altérité – « *et nous comprenons que c'est nous.* » (OCII, 220) On trouve ainsi un approfondissement de la définition mallarméenne de la modernité, ayant son lieu dans la parole spécifique au poème : « Voilà ce que, précisément, exige un moderne : se mirer, quelconque – servi par son obséquieux fantôme tramé de la parole prête aux occasions. » (*Id.*)

La divulgation trouve ainsi une définition spécifique : par le poème, pour le poème, dans ce que nous avons appelé, citant Badiou, les « opérations du poème ». « Étalages » y revient, dans son dernier paragraphe : là est toute la fragilité de la divulgation en poésie, renvoyant à la situation du poète et de sa parole dans une société, à la diffusion aussi de ses écrits auprès des autres. « Comme le Poète a sa divulgation, de même il vit ; hors et à l'insu de l'affichage, du comptoir affaissé sous les exemplaires ou de placiers désespérés : antérieurement selon un pacte avec la Beauté qu'il se chargea d'apercevoir de son nécessaire et compréhensif regard, et dont il connaît les transformations. » (OCII, 223) Quelle divulgation, quelle entrée dans la poésie possible dans les conditions d'une société qui ne laisse pas vivre le poète ? Rappelons, de l'entretien avec Jules Huret, « le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre » (OCII, 700). Il y a à la fois de l'interrègne – une poésie en vue de plus tard -, du travail en souterrain – « hors et à l'insu » - et à même le langage, du travail aussi pour accueillir le beau qui est en partage : le « compréhensif regard » travaillé dans l'écriture, écriture où se forme un « pacte » cette fois-ci avec le lecteur, moyennant son entrée dans les opérations du poème et la capacité du poème d'être une écriture que le lecteur puisse faire sienne. C'est que la poésie de Mallarmé est une invitation à partager les lois de sa propre création, lois qu'elle seule est à même de forger, par et pour elle-même.

3. « *De la suggestion* », *le jeu infini de l'équivoque*

La modernité Mallarmé se caractérise ainsi par une exigence éthique : il ne suffit pas de reconnaître le beau, mais d'en avoir et d'en donner le sens, et ainsi la sensation. Il est patent que si « pacte avec la Beauté » il y a, un pari sur le lecteur doit aussi en répondre. C'est que le sens du beau procède de la poésie et du poème et qu'il est ce dont le poème est le partage. Partage dont la singularité a retenu l'attention des poètes, parce qu'il touche à l'écriture en tant que travail de l'intérieur des mots. Le beau, s'il procède d'une écriture spécifique et de cette « ouïe individuelle », fondamentale quand il est question de poésie, est aussi à considérer dans

son rapport à l'infini. Or, c'est bien selon les moyens propres à une œuvre, à son fini (Mallarmé ne parle-t-il pas d'un « fragment d'exécuté » faisant miroiter le Livre ?), que de l'infini est inventé, suggéré. Et ce que l'on peut désigner par le fini du poème peut encore l'être par la diction et la figure, dans ce qui ressortit à une écoute et une lecture, ainsi qu'à une disposition du langage. L'expression, l'écoute sont, d'une certaine façon, modelées par cette disposition, ce qui confère au langage une plasticité et renvoie à une acception du mot de « fiction » comme « action de façonner » (de *figere*, définition du *Robert historique*). C'est ce qui s'engage dans la modernité, depuis Baudelaire et la « sorcellerie évocatoire » que devient « l'aride grammaire elle-même » par la poésie, depuis Mallarmé et la suggestion par le poème, le travail du « syntaxier » : un travail de l'infini dans le fini et l'exécuté. Ce travail trouve bien des échos, des continuations (qui n'en sont pas les répétitions, mais plutôt les reprises), parmi lesquelles comptent la pratique et la théorie de Deguy, dans une réflexion liant diction et infini, diction et figuration, figure et infini.

Le début du texte de Deguy « De la suggestion » tourne le langage chez Mallarmé vers l'allégorique, vers ce qu'il désigne d'abord par « la multivocité, et l'équivocité, du poème » puis par « la proposition poétique¹ ». Le recours à ce dernier substantif est stratégique, pour le poète philosophe, parce qu'il aborde Mallarmé selon deux angles : le premier est logique (de *logos* : langage et raisonnement) et a trait à la proposition en tant que pro-position - tout ensemble, la mise en avant d'une logique et une position de vérité ; le second est éthique, la proposition étant du côté de l'invite, de la suggestion, une parole faisant entendre et découvrir quelque chose à quelqu'un. Or, il semble que le second angle vienne pour ainsi dire corriger, réorienter le premier. Il semble que le poème fasse passer la vérité par la « multivocité ». Il redéfinit alors la vérité par la vocalité. L'« équivocité » qui en ressort inquiète la logique en introduisant un « "autre chose" » (Deguy reprend l'expression de *La Musique et les lettres*) par un « autrement dit » venant se substituer à toute forme arrêtée de vérité énoncée. On aborde, de ce fait, la valeur première de l'allégorie. L'allégorie, comme « dire autre », dévore la tautologie comme identité de la chose et du dit, le dire déborde le dit pour un échange du littéral et du figural – le figural appelant à se figurer « autre chose » dans ce qui est énoncé : c'est ce qui est dit, mais en même temps c'est dit pour « autre chose ». Deguy dégage ainsi un axiome poétique par un glissement de l'axiome logique : « Mon axiome serait plutôt : la proposition poétique, avec sa "vérité", est *allégorique* – si par là on entend que la proposition se prête (se voue) à un "autrement dit". D'autant plus figurativement que littéralement. » Nous serions face à ce qui

¹ Michel Deguy, *L'impair*, op. cit., p. 87.

suscite, intellectuellement mais aussi de manière sensible et émotionnelle, le beau : c'est ce dont le lecteur fait la découverte, dans l'exercice de l'écoute d'une voix du poème.

Le beau dont il s'agit investit le sens, par ce travail de l'intérieur des mots, ainsi que la diction, par un travail des mots dans le poème qui distend l'élocution ou la condense. Précisons qu'il apparaît vite que la diction poétique chez Deguy, dans sa poétique comme dans sa réception de Mallarmé, entretient un rapport étroit avec la figure. Sans doute le travail des mots est-il tendu vers une configuration du langage ayant pris acte de « l'initiative aux mots » de *Crise de vers*. Aussi la figuration et la diction sont-elles solidaires dans l'approche de Deguy. Elles ont toutes deux à voir avec une dynamique du poème et, ainsi, avec la suggestion. Il convient de rappeler le sens éthique de ce dernier mot d'appel à la participation du lecteur. Si le poème se comprend selon une telle visée, c'est qu'il offre la possibilité d'une « liberté d'agir ». Une liberté qui correspond pour Deguy à une hésitation, que nous faisons correspondre à notre tour au suspens mallarméen : *in fine*, la lecture, suivant une suggestion ouverte, aura à décider, mais l'« indécidable » implique des décisions multiples, qui font que comprendre est toujours suivre un chemin sans s'interdire d'autres cheminements. Comprendre est toujours pluriel ; c'est encore en ce sens qu'on ne finit jamais de comprendre. C'est à cette orientation du beau que l'on a sans doute affaire avec la poésie de Mallarmé : comme ce qui met sur la voie du sens, d'un sens toujours infini, comme aussi ce qui pousse à inventer sa propre écoute du poème, partant sa propre manière de le dire en le lisant.

Avant d'en venir à la figure et à son rapport avec un travail des mots, il convient de se pencher sur la diction et son rapport avec la suggestion. Précisons que la suggestion entretient dans la pensée de Deguy, un rapport avec la notion éponyme du livre de 2000, *L'Impair*. Ajoutons encore que ce qu'il « appelle aujourd'hui *imparisyllabique* », dans une inspiration venue de la grammaire latine, arrime la diction à la figure. L'imparisyllabique, allié à l'impair en poésie, rend solidaires une métrique, une prosodie et une diction. Cette solidarité met en œuvre une configuration du langage, en permettant ce que Deguy appelle ailleurs une « diction de l'infini ». C'est ce qu'il découvre, théorise avec la diérèse de Baudelaire, laquelle pluralise les possibilités de lecture et ouvre tout le langage. « L'expansion des choses infinies » des « Correspondances » permet d'abord à Deguy, dans « L'infini et sa diction », de faire supporter le désir d'infini par le vers, « partition ou schème pour la diction¹ ». La diérèse renvoie bien à une rythmique et une musique du sens². En outre, le commerce qu'elle entretient avec la

¹ Michel Deguy, « L'Infini et sa diction », *Choses de la poésie et affaire culturelle*, op. cit., p. 29.

² Précisons comment Deguy envisage la relation entre poésie et musique, par un lien de différence et de comparabilité : « Peinture et musique, muettes en tant que non signifiantes, in-sensées, n'étaient pas *modèles* pour

synérèse fait de l'écoute une sensibilité au moindre signe, ce qui est à mettre en rapport avec la valeur du *e* muet, lettre dont le mutisme même s'entend, et que le vers donne à entendre, dans la prononciation autant que dans l'élision. C'est bien l'activité de l'écoute du langage qui est en jeu et, en elle, cette possibilité – hésitation et décision jouant ensemble – d'étirer la diction par la diérèse ou de la resserrer par la synérèse. L'étirement, ou l'allongement, impliquant un ralentissement, est ce que Deguy désigne par le néologisme de « diérésabilité » « J'appelle aujourd'hui *imparisyllabique* la diérésabilité d'un vocable, d'un syntagme, d'une séquence : la *possibilité* d'allonger (de ralentir, d'élonguer) la diction ou vocifération de ceux-ci à toute jointure vocalique et à tout redoublement (ou triplement, etc.) consonantique.¹ »

Une continuité s'établit, autour de cette « diérésabilité », de Baudelaire à Mallarmé : Deguy permet de l'appréhender quand il lit ainsi le premier du sonnet, mais en faisant de sa lecture une question : « "*Victori-eument fu-i le su-i-cide beau*" ? » La possibilité du compte en douze ou quatorze, mais aussi en treize, tire parti du « desserrement » et du « jeu autour » de l'alexandrin - véritable matrice de l'infini -, évoqués dans *Crise de vers*. Deguy fait de l'indécidabilité et de l'hésitation une liberté proprement moderne, « cette *possibilité* », qu'il souligne. En définitive la « diérésabilité », qui mue la diction en figure, ou encore invente une figure de diction, met à découvert une oscillation entre le compte et l'infini, oscillation débouchant sur un nombre de l'infini et sur l'impossibilité de compter et de fixer ce nombre. Ayant cité « L'Art poétique » de Verlaine à sa façon (« Préfère l'impair !² ») et la « phrase pour éventail » de Claudel (« Il faut / qu'il y ait / dans le poème / un nombre / tel / qu'il empêche / de compter »), il situe la poésie de Mallarmé selon un impératif de la modernité : desserrer les formes héritées de la tradition ou du passé, faire vibrer l'écoute du poème par l'exercice de l'impair et associer la liberté de cette écoute à un mode transgressif. Glissant d'une valeur numérique à une valeur axiologique, l'impair est tendu vers le « charme certain du vers faux », comme on peut le lire dans *Crise de vers* au sujet de Laforgue (*OCII*, 206). Et de dresser aussi un parallèle entre Mallarmé et Verlaine, en faisant jouer et consonner les mots de la musique et les mots de la poésie : « C'est le sens qui fait la "musique" dans la *mesure* où la voix décidant(e) d'un sujet qui joue son dé, exécute, réalise le possible, mesure effectivement la diérèse³ ». Sans doute une lecture d'*Un Coup de dés* agit-elle aussi souterrainement dans ce rapport entre infini et diction.

le poème, mais rivales, commandant un régime d'émulation – imitation où la poésie, qui *n'est pas* la musique ni la peinture, *avait à être comme elles* en se privant de leurs moyens. » Michel Deguy, *La raison poétique*, op. cit., p. 18.

¹ Michel Deguy, *L'Impair*, op. cit., p. 64.

² Cf. Michel Deguy « Comment faire un impair (Verlaine) », *Choses de la poésie et affaire culturelle*, op. cit., p. 39-54.

³ *Ibid.*, p. 45.

Le risque et le plaisir sont dans l'impair, mais tout l'enjeu est de faire de l'impair une mise en mouvement du sens et du langage : « La faute dépend de la liberté d'agir ; non pas de normes qui ne sont faites que pour être (dé)jouées : "indécidables".¹ » Est affirmé ce que l'on pourrait placer sous le signe de ces « délicieux à peu près » par lesquels Mallarmé, dans *Crise de vers*, permet de repenser le beau en poésie sous l'espèce de l'exercice de la liberté. L'équivocité et la « multivocité » s'inscrivent dans une voix singulière ; elles introduisent du jeu – un « ajour », pour citer Du Bouchet –, dans le langage, des hésitations qui sont des sortes d'intervalles, des possibles ouvrant la diction sur l'infini.

Deguy a découvert avec Baudelaire « la lecture agrandie » et, par le « diminutif de l'infini », un passage de l'infini dans et par le fini du poème : « Cette "diérèse généralisée" est la marque formelle de l'infinité dans le langage de "vraie poésie". L'infini, ce mot définitif du mystère baudelairien, se fait entendre dans l'étirement retenu de l'"unité", par exemple du "vers"² ». L'« élastique ondulation » se prolonge dans la réception de Mallarmé et contribue à envisager sa modernité. L'hésitation marquée par Deguy à partir du vers de Mallarmé se prolonge dans la figure et l'équivocité qu'elle introduit dans le langage. L'ambiguïté, en ce qu'elle renvoie à l'ouvert, est sans doute ce qui relie diction et figuration. On retrouve par elle l'amphibologie et sa duplicité. Deguy trouve dans la diction mallarméenne ce qu'il trouve aussi dans son emploi des mots : une ambiguïté et une pluralité. Le poème de Mallarmé reçoit son unité par la pluralité, les mots se reflétant et présentant au moins un sens double. La paronomase, la périphrase font alors du poème une allégorèse et une amphibologie généralisées. Et c'est ainsi que Deguy définit une manière propre de dire et d'écrire le monde, la nature, le terrestre vécus comme « de l'éden l'inquiète merveille » (*OCI*, 28).

La lecture de Deguy engage un dialogue avec celle de Bonnefoy, quand celui-ci se penche sur l'utopie poétique de Mallarmé, dans « L'Or du futile » : « Ne rien ajouter aux figures du val, du pré, de l'arbre, sinon la voie ferrée qui va de Paris à Fontainebleau. » On sait que toute l'utopie se joue dans le langage et ses figures : « fixer dans des mots ces aspects simplement et saintement naturels³ ». Le simple du monde (« simplement »), le sacré de la nature, qui est le seul divin (« saintement »), sont l'immédiat. Mais, pour retrouver cet immédiat, la nécessité est patente de la médiation des mots qui peuvent faire voir, entrouvrir « de l'éden l'inquiète merveille ». Or, la fixation dont parle Bonnefoy implique une pluralisation de la portée des mots, à laquelle travaille l'écriture de Mallarmé. La formule de « Bucolique », « rien ne

¹ Michel Deguy, *L'Impair*, op. cit., p. 65.

² Michel Deguy, « L'Infini et sa diction », *Choses de la poésie et affaire culturelle*, op. cit., p. 29.

³ Yves Bonnefoy, « L'Or du futile », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 276.

transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre », a déjà été reprise par Deguy, dans *Figurations*, pour explorer cette voie de la médiation dans et par le langage et pour envisager une poétique par une rhétorique¹. Il est, à ce sujet, important de souligner que le texte de *L'Impair*, intitulé en 2000 « De la suggestion », avait pour titre, dans une conférence de 1999 à l'Institut français de Tunis, « La Méthode de Mallarmé² » : une méthode de suggestion investissant une rhétorique propre, un travail concerté, et savant, des mots dont se souviendra Ponge avec sa « *creative method* ». Ce que fait Mallarmé est un travail rhétorique particulier : défaisant l'ordre du discours, l'ordonnancement de la parole, il donne forme à l'immédiat. L'ancienne rhétorique cède le pas à une « rhétorique profonde », pour reprendre la formule de Baudelaire, parce qu'il s'agit d'ouvrir le langage à ses possibles. Non de convaincre, par l'utilisation de thèmes, d'isotopies, ou de figures répertoriées, mais de créer une médiation singulière dans l'écoute de ce qui passe dans le langage de rapport entre le sujet et le monde.

L'amphibologie est bien un tour de langage au fondement de la poétique mallarméenne. Cette rhétorique mise en avant par Deguy, ou plutôt cette rhétorique fondatrice du Mallarmé de Deguy, fonde aussi sa modernité. « De la suggestion » donne l'exemple de l'Éden, dans une réponse à René Ghil : « telle boutade de Mallarmé offrant au minimum un sens double "Nul ne peut se passer d'Éden", où Éden envoie au paradis, à l'ouest de notre vie, ou au dancing du coin, "l'Éden-Théâtre" ». La « complicité-duplicité » de l'amphibologie, selon les termes de Barthes, fait passer de la boutade au « sérieux » de « l'entreprise » évoqué par Bonnefoy : tout est affaire de vision du réel pour, dans un héritage baudelairien, associer l'« éternel » au « transitoire », et suivre les « transformations » du beau dans le moderne, selon un « compréhensif regard » qui a lieu dans un travail des mots, du phrasé. Ce travail du dire et du voir, de la diction et de la vue (dont la figure est un transport sur le plan du langage), arrime définitivement le beau au transitoire, au passage d'un regard dans une parole. Toute la « proposition » a lieu dès lors dans une relation qui a pour foyer dire et voir, écrire et donner à voir par l'écriture, dans un rapport à l'invisible.

4. Mots et monde : l'ici, la vie, les lieux de la modernité

Le don d'une vue seconde par le langage, ou le partage d'un *dire le monde*, est inséparable d'une relation sensible, elle-même liée à une érotisation de tout le langage. Les deux autres exemples donnés par Deguy sont éloquentes parce qu'ils engagent du relationnel dans le langage,

¹ Michel Deguy, *Figurations*, op. cit. Notamment la deuxième partie du livre, « (poétique) », p. 117-198.

² Michel Deguy, « La Méthode de Mallarmé », dans *La poétique de Stéphane Mallarmé*, eds. Samir Marzouki et Kamel Gaha, Paris, Tunisie, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 45-48.

allant jusqu'à son érotisation, une érotisation qui participe au sens relationnel du terme de « proposition » : « M'introduire dans ton histoire » et le « logis très précieux » de « L'Éventail à Mme Mallarmé ». Qu'il commente ainsi : « "M'introduire dans ton histoire". Ou ce "logis très précieux" du sonnet de 1891, qui peut être une demeure, le giron de Madame, et bien d'autres choses (y compris, toujours, le "secret", ou dedans du poème, insituable).¹ » Une telle approche, outre qu'elle oriente la valeur du « précieux », distingue entre érotisation et érotisme, relation et thème : la « valeur érotique », et non sa thématisation, est de l'ordre d'une action engageant, créant une relation ; elle est de l'ordre aussi du passage, « filière forte, écrit Deguy, pour chercher à faire passer d'autres choses ». On comprend alors que la modernité Mallarmé est l'invention d'un certain rapport du poème au lecteur. Du coup ce rapport, informé dans une écriture, est créateur d'un mouvement de passage. C'est ce même mouvement qui pousse à réhabiliter la circonstance au cœur du poème, autour de la citation de *Crise de vers*, « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf » (*OCII*, 213), récrit par Deguy en adjectif décomposé « re-fait », pour montrer comment le poème, par sa propre unité, travaille le mot et le sens, et est dirigé vers une lecture plurielle, à recréer par le lecteur. (Cela dit, la réécriture transforme l'activité du poème, « refait un mot total » en nature et substance, « mot re-fait ».) Le texte de 1998, « Je remplis d'un beau *non* ce bel espace vide » y insiste : la poésie de Mallarmé trace un continu entre la circonstance et le poème « allégorique de lui-même », du littéral à l'allégorique, de ce qui est dit à l'« autre chose » suggérée².

La lecture de la « méthode de Mallarmé » touche encore au dialogue avec la réception de Bonnefoy : le travail de l'intérieur des mots de Mallarmé englobe la totalité de l'œuvre ; elle n'est pas du seul fait des *Poésies*, par exemple ; elle n'exclut pas d'autres écrits, qui seraient relégués au rang d'écrits mineurs, comme les *Vers de circonstance*, et même, selon nous, la *Correspondance* ou encore *La Dernière Mode*. Deguy partage cette position avec Bonnefoy. Mais s'il reconnaît à ce dernier d'avoir (dans « L'Or du futile » donné d'abord en préface à l'édition des *Vers de circonstance* en *Poésie*/Gallimard) « [réintégré] au grand œuvre les "poèmes de circonstance" », il propose d'aller plus loin que Bonnefoy, « lequel maintient peut-être (c'est [son] hypothèse) trop d'écart, de réserve, entre les "grands poèmes" et les pièces "futiles". » (*Id.*) C'est que, de la « petite pièce » aux poèmes du « volume principal », est explorée l'énigme, que Deguy désigne par ce que « le poème monnaie » : « un cryptogramme, "mot de l'énigme" » - faisant revenir à ce « signifiant fermé et caché, qui habite le commun », par lequel tout concourt à une intensification du sens et du regard, des mots et des choses, par

¹ Michel Deguy, « De la suggestion », *L'Impair*, op. cit., p. 87.

² Michel Deguy, *La raison poétique*, op. cit., p. 80.

le phrasé du poème. Comme ces vers de circonstance cités par Bonnefoy - « Rue, au 23, Ballu. J'exprime / Sitôt juin, à Monsieur Degas / La satisfaction qu'il rime / Avec la fleur des syringas » -, font ressortir des rapports entre « j'exprime » et « rime », « Degas » et la couleur des « syringas » dans la lumière de juin et de l'atelier du peintre, « le phonématique et le sémantique, selon Deguy, multiplient leur valeur par la paronomase ». Une « méthode » commune aux *Vers de circonstance* et aux *Poésies* est celle d'un serré du langage qui en démultiplie la valeur sémantique et prosodique ; c'est, par exemple, ce qu'on lit dans « Prose », à savoir cette surprise de la rime équivoquée qui a fasciné un poète comme Vargaftig¹ : « Gloire du long désir, Idées / [...] / La famille des iridées. » (OCI, 29)

On peut encore ajouter que le travail des mots agit sur le regard porté sur les choses, en transforme la vision. C'est ce qui rend solidaire l'ensemble des écrits de Mallarmé. Cette dernière idée est l'occasion, cette fois-ci, d'un dialogue entre les réceptions de Deguy et Maulpoix. Autour du mot « console », du vers final du sonnet « Tout orgueil fume-t-il au soir », - « Que la fulgurante console » (OCI, 41) -, Deguy reproche à Bénichou de ne pas avoir vu, dans *Selon Mallarmé*, ce glissement conduisant du « petit meuble avec marbre » au « sème de consolation. » Ce glissement même se rapporte à toute lecture ; il est en même temps le propre du poème de Mallarmé, ce qu'il rend tout d'un coup possible : « Elle [cette lecture] répond au fait que tout lecteur francophone entend la consolation dans "console".² » La modernité Mallarmé consiste en cette banalité même, qu'il relève, accentue dans sa poésie, un quotidien du langage accusé, souligné qui renvoie à cette modernité scrutée, décelée dans les objets environnants. Cette quotidienneté trouve ses échos dans la lecture de Maulpoix, et dans sa poésie : « Le Calendrier de la vie quotidienne », écrit initialement en préface à une édition des *Loisirs de la poste*³, y insiste, mettant en regard « les ailleurs azuréens » et « la vie quotidienne », « l'idéal, ici-bas, en 1898 » : la poésie du quotidien se mesure à la circonstance et à l'adresse. Dans une pratique double, scripturale et poétique, comme l'écrit Maulpoix, l'adresse postale glisse vers une adresse de langage et vers une adresse à l'autre. Atteindre autrui revient à le signifier savamment, dans une superposition amphibologique encore, où l'écrit de circonstance débouche sur la poésie :

Écrire une adresse lui devient un jeu d'adresse. Dire où se trouve un autre, le nommer, le localiser, le portraiturer en quelques mots, c'est reconduire vers lui le geste pur de l'offrande et du toast. Ces « riens précieux », ces rapides bouquets d'octosyllabes que sont « Les Loisirs de la poste » nous rappellent que la

¹ Vers au sujet duquel Vargaftig écrit : « le Rien celui-là même qui fonde la poésie de Mallarmé, ne porte-t-il pas depuis toujours l'énigme ? » « À Mallarmé l'inflexible », « Stéphane Mallarmé », *Europe*, janvier 1998, p. 26.

² Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995, p. 277. Michel Deguy, *La Raison poétique*, op. cit., p. 78.

³ Stéphane Mallarmé, *Les loisirs de la poste*, éd. Baptiste Marrey, Charlieu, La Bartavelle, 1998.

poésie est une qualité d'attention. Elle réside dans le soin que l'on prend du langage et dans l'usage étranagement gratuit qu'on en fait.¹

Le « gratuit » et le « précieux » s'articulent autour d'un « geste pur » : Maulpoix rejoint par là l'approche de Bonnefoy et son articulation du « frivole » à « l'entreprise sérieuse ». Ce glissement des termes et des notions, que l'on retrouve encore dans « ces rapides bouquets d'octosyllabes » faisant écho à « l'absente de tous bouquets » ou dans ces « riens précieux » rappelant le « logis très précieux », se comprend dans une historicisation du geste mallarméen qui fait « descendre » la poésie de l'idéal au moderne. Une inflexion décisive est produite, du « mage romantique » et de « l'ancien souffle lyrique² », à cette mesure du quotidien que représente une modernité Mallarmé en rupture avec le lyrisme de l'idéal, via Baudelaire, mais qui pourrait inclure aussi « Les Effarés » de Rimbaud : « L'on sait qu'aux panoramas hugoliens, Rimbaud préférerait l'infini aperçu à travers un soupirail³ ; Mallarmé descend d'un cran : il réduit cet espace au rectangle d'une enveloppe.⁴ »

Pour revenir au dialogue entre Deguy et Maulpoix, on peut ainsi assister à une première valeur, pour Maulpoix, de l'impératif formulé par Mallarmé dans « Étalages », « il faut en rabattre. » (OCII, 219) La formule est citée en exergue du *Poète perplexe* et l'on pourra voir qu'elle a des implications pour une poétique qui place en son cœur les inflexions du lyrisme et de la modernité depuis Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud. Elle manifeste aussi un rapport de Maulpoix à Deguy. On lit, dans *La Poésie n'est pas seule*, ce qui peut laisser ainsi penser à une filiation : « Il fallut en rabattre, sans doute de l'« illusion lyrique », et passer au deuxième désenchantement, après Du Bellay, et maintenant au troisième après Mallarmé.⁵ » C'est que la modernité Mallarmé est tendue vers un abandon et une critique de l'idéal. On peut même ajouter qu'elle correspond à une liquidation de cet idéal. Il s'agit plutôt d'un sens du réel, d'une réorientation de l'idéal vers le réel et d'une orientation vers la sensation et le sensible, à travers l'idée même. Telle est la portée de l'« idée même et suave » de la fleur « absente de tous bouquets ». « L'idéal, ici-bas, en 1898 », soulignée par Maulpoix, pousse à « rabattre » « l'illusion », parce qu'il a fallu en découdre avec elle.

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 232-233.

² Maulpoix donne cette citation, non guillemetée, de *Crise de vers* (OCII, 211) au tout début du Calendrier de la vie quotidienne, *Ibid.*, p. 232. Rappelons ce qu'écrit Mallarmé, dans un texte qui part d'une rupture avec le lyrisme hugolien : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. »

³ « Ils sont blottis, pas un ne bouge, / Au souffle du soupirail rouge, / Chaud comme un sein. » Rimbaud, *Les Poésies*. Mais Hugo est encore présent dans cette modernité s'attachant au petit et à la misère.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Ibid.*, p. 233.

⁵ Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 174.

Mais si, d'un côté, se profile une modernité du désenchantement, métaphorisée par ces ailes rabattues, de l'autre, se détache le « oui » d'une écriture et d'une subjectivité par le poème. La « poétique du oui », ou « poétique de la vie », dégagée par Meschonnic au dernier chapitre de *Mallarmé au-delà du silence*, montre une orientation différente de la modernité depuis Mallarmé, contestatrice de l'idéologie du désenchantement : l'acquiescement ne va pas au monde tel qu'il est, mais il s'inscrit dans une poésie qui passe de l'idéal au vivant, d'une sacralité à une force du langage non séparée du vivant. L'enchantement est d'abord le rapport du langage à la vie.

La poésie est bien un lieu critique : c'est ce qu'enseigne Mallarmé, en plaçant la « crise » au premier plan. Or, la « crise de vers » est bien ce levier depuis lequel le langage propose une vue sur la vie, une forme de vie, la « figuration » d'une expérience, pour reprendre des termes chers à Deguy, et la conduite de cette expérience dans et par des « formes de langage », comme y insiste Meschonnic. Une notion centrale est bien celle d'expérience, parce qu'elle permet d'insister sur la double spécificité d'un langage et d'un rapport au monde. Spécificité pour laquelle la crise est fondamentale, dans la mesure où la crise renvoie à une transformation profonde du rapport au monde et à une transformation profonde du sujet, points sur lesquels il y aura à revenir en détail, et qui forment le fil rouge de la poétique de Mallarmé et de sa réception. C'est dans ce cadre que Bonnefoy a insisté sur la découverte du néant, nœud de l'évolution spirituelle de Mallarmé, ainsi que l'a démontré Bertrand Marchal¹. Le poète évoque ainsi, dans l'entretien sur Mallarmé recueilli dans *L'Inachevable*², « l'intuition fondamentalement diurne qui se cherchait dans la pensée du néant. » À « pensée », ajoutons « expérience », parce que cette pensée est éminemment corporelle, physique. Aussi est-elle liée à cette « poétique de la vie ». De même, si la crise de Tournon est souvent abordée selon un prisme tragique – ce que fait volontiers Bonnefoy, initiant par là une lecture de Mallarmé par le désenchantement –, elle n'en est pas moins fondamentale et libératrice d'une énergie, aussi bien spirituelle que corporelle, c'est-à-dire, poétiquement, de langage. C'est cette « intuition fondamentalement diurne », qui implique une recherche ; elle est liée à l'« exquise crise, fondamentale » que « la littérature ici subit » (*OCII*, 204). L'« ici » est bien le lieu de la modernité. C'est encore la littérature, l'*ici-et-maintenant* de la *Crise de vers*. Ce qui est proprement moderne est le devenir du littéraire qui s'accomplit selon des voies personnelles, toute individuelles, mais dans un rapport au passé littéraire, dans un rapport à ses

¹ On lira *La Religion de Mallarmé*, en particulier au premier chapitre, « L'Évolution spirituelle de Mallarmé, d'Hérodiade à Igitur », Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 39-100.

² Yves Bonnefoy, « À propos de Stéphane Mallarmé » (avec Adolfo Echeverría), *L'Inachevable*, *op. cit.*, p. 97.

transformations. Dans un rapport également à ce qui s'invente de collectif – Vincent Kaufmann dit : de « communautaire¹ », mais le terme de « collectif » assume sans doute mieux ce qui est suggéré par celui de « foule » : une pluralité non du groupe, mais du social qui est à l'œuvre dans le langage. C'est dans ces rapports croisés que se nouent les réceptions de Mallarmé.

À partir de l'invention du collectif – lequel n'est pas séparable de l'individuel –, on peut revenir au Livre, sur son caractère de modernité qui est celui d'une « modernité Mallarmé », ayant poussé son idée et sa conception jusqu'à une pointe critique, une mise en crise. Sa projection écrit la relation entre une poésie passée, poésie du Livre, tendue et, pour ainsi dire, exaltée vers lui, et une poésie à venir qui en soit la transformation à l'intérieur même de l'acte de penser et d'écrire.

En fait, c'est à un « écrire Mallarmé » que l'on aboutit surtout. Cette aventure du Livre est l'aventure moderne d'un écrire. C'est avec Meschonnic que nous allons conclure cette « modernité Mallarmé », par la question du Livre qui est une question posée depuis l'aventure du présent de l'écriture. Une remarque de Bertrand Marchal, dans la notice des *Notes en vue du « livre »*, est précieuse : « on peut dire que Mallarmé a conscience qu'il n'écrit jamais le Livre, et, en même temps, qu'il ne cesse jamais de l'écrire. » (OCI, 1375) S'il prend l'œuvre, c'est aussi qu'il prend la vie : à l'idée de son achèvement, est substituée celle de son interruption, qui est encore son commencement. L'interruption montre qu'il n'est pas question d'en venir à bout et, qu'en tant que tel, il ne saurait y avoir de fin. Au contraire, le Livre ne fait que recommencer, à chaque moment de l'œuvre. D'où cette idée de Mallarmé : « Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir. » (OCI, 788) Mais ce que le livre met à jour est, sinon une contradiction, du moins une tension à laquelle Meschonnic a été attentif dans *Mallarmé au-delà du silence* : « entre un rythme mime du monde et des choses, et le rythme syntaxe du sujet.² » Cependant, cette tension trouve une résolution : « La contradiction n'est qu'apparente [...]. Car il n'y a rien de préexistant à imiter, à exprimer, dans l'écriture d'une vie. Puisque c'est par cette écriture, que le sujet se fait. » (p. 47) Elle pousse toutefois à distinguer entre une *mimésis* et un *ethos*, pour concevoir le primat du second.

Or, c'est à l'intérieur de « l'écriture d'une vie » que joue « la tension majeure », entre la visée vers le Livre, vers « l'explication orphique de la Terre », ou encore vers un Tout - le Grand Œuvre organisé, chiffré en formules d'alchimiste –, et une expérience de l'écriture qui mène à

¹ Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, op. cit.

² Henri Meschonnic, op. cit., p. 47. Les citations qui suivent, renvoient à cet ouvrage ; la page est indiquée entre parenthèses.

ce que le projet ne laisse pas prévoir. D'où la procrastination, le recul à l'infini du Livre à travers l'inconnu que l'écriture met toujours à découvert et qui tient autant à la pratique d'écrire qu'à une invention du sujet dans l'écriture. Meschonnic en tire deux implications importantes. D'une part, un retournement du volontaire en inconnu, où se joue une différence, au risque de la dispersion ; c'est bien d'un *ethos* qu'il s'agit, d'un lieu du sujet qui est une « éthique du sujet » : « Avec le retournement interne de "prémédité" en "à son insu". Là se joue la différence du délibéré d'imitation et du non-savoir. » (*Id.*) D'autre part, un renversement de l'impossible en accomplissement : résolument, un acte éthique est accompli, qui échappe au prémédité et donne une force, une intensité d'expérience à ces « portions faites ». « Et, écrit Meschonnic, toute l'œuvre écrite inverse le "ce que je n'aurai pu accomplir", à son insu, en accomplissement. » (p. 48)

D'une certaine façon, s'accomplit un passage du mythe à la vie. La lettre à Verlaine porte bien le titre qui lui a été donné de « lettre dite "autobiographique" », car le Livre est, en définitive, devenu l'histoire d'une vie d'écriture porteuse d'une promesse : « Croyez que ce devait être très beau » (*OCI*, 821), ainsi qu'il l'écrit dans l'ultime lettre à Geneviève et Marie Mallarmé. Mais on se tient au cœur d'une tension vivante entre vie et mythe dans la mesure où c'est à une « représentation fantasmée¹ » que l'on a affaire. Maulpoix écrit ainsi que le Livre « ensevelirait en lui toute l'aventure d'écrire² » : est tenue la contradiction entre le vivant de l'aventure et une volonté de contenir qui ruine son projet même par un ensevelissement. L'identification au Livre que Meschonnic retient renvoie à la fois au « sujet de l'écriture », à « l'éthique dans l'écriture » et au sens d'une vie³. On peut alors en tirer l'idée d'un Livre, non comme une œuvre, mais plutôt comme ce qui figure une limite de la littérature. Cette limite est éprouvée dans l'expérience d'écrire et de rêver l'écriture ; elle s'éprouve aussi dans ce qui est imaginé du côté de la lecture ou de la réception. Et, s'il y a bien une identification au Livre, c'est en tant que le Livre figure l'aventure poétique. Or une telle équation met en question la littérature telle qu'elle est, ou du moins elle appelle une refondation qui soit l'avènement d'un genre nouveau mêlant les genres.

La littérature n'est donc plus circonscrite par une typologie des genres, ou par l'opposition classique « vers-prose » (qui a perdu son sens depuis qu'on parle de poème en prose et de vers libre), mais par une signifiante infinie qui a son lieu dans un écrire. C'est ainsi que se construit

¹ Claude Abastado, « Le "livre" de Mallarmé : un autoportrait mythique », *art. cit.*, p. 71.

² Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, *op. cit.*, p. 76.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 48.

la modernité, partant le « moderne », le « très moderne », de toute œuvre qui se spécifie d'être en avant d'elle-même.

CHAPITRE IV

L'écrire Mallarmé

On peut légitimement s'interroger sur le sens qu'il y a à associer un verbe substantivé à un nom dont la place, à côté d'un substantif, lui confère le statut d'un adjectif ou d'un adverbe. L'expression « écrire Mallarmé », reprise du titre du livre de Meschonnic *Écrire Hugo*, agglomèrerait dans le nom propre les valeurs de « mallarméen » et d'« à la manière de Mallarmé ». L'inconvénient de l'épithète est d'imposer l'idée d'une nature ou d'une essence que l'on pourrait établir, ou fixer, à propos d'une pratique. Quant à l'expression de la manière, habituellement supportée par un adverbe, on peut lui reprocher de figer elle aussi une activité qui ne peut être cantonnée à un répertoire de formes stylistiques et rhétoriques, elles-mêmes reproductibles dans une pratique de l'imitation, du réinvestissement ou encore de l'application. La manière d'un écrivain a été longtemps assimilée à un tout répétable quand, au contraire, une écriture est inimitable, ou quand son imitation accuse en fait des prélèvements d'éléments discontinus. C'est qu'on ne peut jamais appréhender de manière totale une écriture. Celle-ci est en effet de l'ordre de l'expérience et du mouvement. Pour n'avoir eu lieu qu'une fois, elle n'est ni reproductible ni même assimilable. Elle suppose une lecture renouvelée et ne peut être appréhendée que dans un rapport de sujet à sujet, au risque d'appropriations, mais aussi à la faveur de distanciations, montrant à quel point l'histoire d'une œuvre est peu ou prou celle de ses lectures. L'observé se confond avec l'observateur.

La mise en cause de l'adverbial et du qualificatif s'accompagne de celle du nom commun, dans une réévaluation des catégories linguistiques, au regard de ce qu'une œuvre peut produire d'insu et de jamais vu ni pensé. Une insuffisance peut alors frapper à son tour le terme d'écriture, quand il est employé dans la formulation finalement totalisante d'« écriture de ». En ayant en ligne de mire l'interaction d'un lire et d'un écrire, la substantivation du verbe aide à concevoir ce qu'il y a d'acte et d'activité dans une œuvre. Porter l'attention sur l'écrire peut en retour permettre de jauger les lectures qui constituent autant d'entrées dans une expérience, de partis pris et d'appropriations. Parler d'un « écrire Mallarmé » oriente ainsi vers la spécificité de l'œuvre et, en même temps, vers la spécificité de chacune de ses lectures, en une compréhension ouverte au dialogue et à ses cheminements.

L'écrire doit aussi être mesuré à la notion de poétique. On entend traditionnellement par ce terme la recherche et l'étude de la poésie. Mais le mot s'est largement imposé avec le structuralisme, dans une volonté de totalisation du fait littéraire définie comme science.

Travaillé dans ce sens, le terme de poétique se confond avec la recherche de ce qui est poétique, ou de ce qui relève de la poésie dans un sens esthétique, et l'étude de ce qui relève d'un art poétique, rabattant *in fine* des critères de normativité des arts poétiques et littéraires sur des poétiques particulières. Au seuil de son *Introduction à la poétique*, Gérard Dessons relève le rôle de Paul Valéry qui, « dans son enseignement de poétique au Collège de France (à partir de 1937), travaillait à une "théorie de Littérature" fondée sur l'idée de création, mais qui, comme telle, s'opposerait radicalement à la tradition des arts poétiques ou "recueil de règles, de conventions ou de préceptes concernant la composition des poèmes lyriques ou dramatiques ou bien la construction des vers".¹ » L'activité d'une œuvre est ainsi mise en exergue par une réactualisation de l'étymologie du mot « poétique » dans le sens du verbe « faire », que porte le grec *poiein*, et par une attention accrue au langage comme « substance » et « moyen ». À rebours de la littérature au sens traditionnel, la poétique s'intéresse au littéraire en tant que spécificité. Dessons resserre ainsi la problématique autour de cette question : « qu'est-ce qui confère à un discours la valeur qui, aux yeux d'une collectivité, le distingue de la masse des textes produits ?² » Le problème de la poétique rejoint d'une certaine façon celui de Mallarmé quand, dans *La Musique et les lettres*, il déclare :

À cause que de vraies œuvres ont jailli, indépendamment d'un débat de forme et, ne les reconnût-on, la qualité du silence, qui les remplacerait, à l'entour d'un instrument surmené, est précieuse. Le vers, aux occasions, fulmine, rareté (quoiqu'ait été à l'instant vu que tout, mesuré, l'est) : comme la Littérature, malgré le besoin, propre à vous et à nous, de la perpétuer dans chaque âge, représente un produit singulier. (*OCII*, 64)

Valéry est sans doute l'héritier de Mallarmé quand, au débat sur les règles et les formes, il substitue la créativité dans sa singularité. Il l'est aussi quand, dans sa pratique du poème, il « garde un culte » à « l'antique vers », auquel il « attribue l'empire de la passion et des rêveries » (Préface d'*Un Coup de dés*, *OCI*, 392). Mais il est frappant que Mallarmé déclare « [laisser] intact l'antique vers », quand *Un Coup de dés* « disperse » la mesure. Il distingue en fait son écriture d'une transgression : il s'agit, plutôt que d'ériger la violation des conventions en règle, de ne rien s'interdire. Plus crucialement, la question du vers n'est pas celle de la forme, mais d'une pratique du langage définitoire de la « Littérature ». On peut rappeler ce propos de *Crise de vers* : « à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style. » (*OCII*, 205) Mallarmé conduit ainsi la pensée de la littérature de la forme vers la diction et le style, termes à valeur individuant et, ce faisant, vers le rythme.

¹ Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, Dunod, 1995, p. 6.

² *Ibid.*, p. 7.

Crise de vers théorise alors la spécificité littéraire par le faire, termes que l'on peut maintenant corréler avec celui d'activité, mais aussi avec celui de spécificité. Cette théorisation vient jusqu'à nous par ce que Dessons envisage de débordement de « l'idée même de littérature », de Valéry à Meschonnic, lequel travaille, depuis *Pour la poétique I*, en 1970, à « une théorie générale de l'activité d'écrire¹ », autrement dit à la recherche de la particularité des discours. Le mot de théorie revêt à son tour une acception bien précise, en ceci qu'il articule la recherche d'un écrire à un point de vue, par conséquent un écrire à un lire. Le « comment c'est fait » de la poétique est tourné vers « le système interne d'une œuvre, ce qui fait sa cohérence et sa différence² » ; l'écrire articule le factif à l'activité ; partant il construit la relation entre l'œuvre et sa lecture ; il est alors un lire en ceci qu'il suppose une identité par l'altérité.

1. *L'absolu, l'improbable : l'expérience Mallarmé*

Il y a précisément chez Bonnefoy une critique de l'écriture quand celle-ci devient un objet de fascination – fascination pour un objet clos sur lui-même, fascination pour une structure fermée –, et qu'elle est vue comme une fin en soi, une clôture du système sur des analogies verbales, dans une opposition aux situations de vie. Dans cette optique, l'essai de *L'Improbable*, « L'Acte et le lieu de la poésie » (écrit en 1959), est fondamental :

Mais je ne doute pas que la poésie moderne – la poésie sans les dieux – doive savoir ce qu'elle désire pour, en connaissance de cause, juger du pouvoir des mots. Si nous ne voulons que nous sauver du néant, fût-ce au prix de la possession, peut-être les mots suffisent. Mallarmé l'a pensé, ou plutôt il en a fait l'hypothèse. Mais son honnêteté sans limite a démenti son effort.³

Cette déclaration pose déjà la problématique de l'écrire Mallarmé chez Bonnefoy : une dialectique de l'absolu et de la finitude, de la poésie comme pureté formelle et de la poésie comme acte au cœur de l'existence. C'est tout l'écart, le jeu d'une distance avec soi, posé entre l'« effort » et l'« honnêteté sans limite », autrement dit entre un déni des circonstances et une pureté rendue à l'évidence de la faille.

L'improbable est, depuis Bonnefoy, une catégorie pour aborder la poésie et son expérience. Or, il est frappant que cette catégorie renvoie à ce qui ne se laisse pas prévoir, mais aussi à ce qui, en poésie, correspond à la finitude et à la personne et entre en rapport avec l'absolu. C'est dire que cet improbable fait son entrée dans la réception de Mallarmé, poète qui a écrit « mon incompetence, sur autre chose que l'absolu » (*OCII*, 198). La faille que Bonnefoy décèle dans

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, *op. cit.*, p. 109. Les citations qui suivent, indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce texte.

l'entreprise poétique de Mallarmé pousse à revoir et à réévaluer la notion d'absolu. C'est pourquoi la lecture d'*Un Coup de dés* est stratégique : elle renvoie, dès « L'Acte et le lieu de la poésie » à la démonstration de « l'échec de l'ancien mouvement d'espoir » (p. 111), à la contradiction de l'hypothèse que les mots suffisent et, avec elle, de l'hypothèse de l'œuvre absolue promise par le Livre. Sous l'affirmation de l'« irrémédiable » du néant (*Id.*), s'écroule l'espérance d'une correspondance, voire d'une identité, entre l'absolu de l'œuvre et l'absolu du monde. Identité que Bonnefoy définit par la « notion pure ».

Il est patent que la lecture amorcée dès « L'acte et le lieu de la poésie » contrebalance le rêve d'une écriture du monde et d'un absolu de l'œuvre, par l'acte d'écrire, un écrire lié à l'expérience, au fait personnel. Dans ce contrepoids de l'écriture par l'écrire, c'est la primauté de la généricité qui vacille. La poésie n'est plus un genre, mais une expérience. Le rapport du texte au genre s'inverse, se renverse, pour aller de l'œuvre au genre par rétroaction, une œuvre étant la « capacité de faire naître un genre, même rétroactivement¹ » - ce que l'on trouve formulé par Mallarmé, dans la préface d'*Un Coup de dés* : « le genre, que c'en devienne un comme la symphonie » (*OCI*, 392). C'est dans cette perspective qu'est portée à son point critique la pureté du « vers antique ». Et avec elle, le « culte » que Mallarmé dit lui garder. On peut ainsi dire que, d'un côté, le lecteur est appelé à participer à une recherche de l'absolu, dans ce qui constitue une remise en jeu des critères du poétique, mais que, de l'autre, il ne peut qu'être frappé par le fait que cette recherche soit conduite dans des voies qui réorganisent et perturbent une généricité qui, en elle-même, est une postulation de l'absolu. Le vers est un ordonnancement qui, en soi, conjure le hasard, selon la déclaration de Victor Hugo que « l'on pourrait presque dire que Dieu a créé le monde en vers.² » Or, avec *Crise de vers*, Mallarmé est le penseur et le praticien d'une idiosyncrasie poétique, d'un « vers polymorphe » qui étend le vers à la prose, dans une optique autre que le formalisme : dans ce que nous appellerons un principe d'individuation par l'écriture qui redéfinit l'absolu. Il n'y a plus de critère si ceux-ci ressortissent au genre. Mais il y a d'autres critères quand ceux-ci sont des valeurs produites par l'œuvre et l'expérience d'écrire. Avec ce que cette expérience entretient de rapport à l'histoire de l'humanité et à « l'antique vers ».

D'une certaine façon, Bonnefoy montre, avec Mallarmé, que la poésie, dans l'acte et l'expérience d'écrire, est écartelée entre une espérance d'absolu et ce devoir qui sera énoncé dans « Le Secret de la pénultième » : « N'a-t-il pas à comprendre que l'être est dans

¹ Gérard Dessons, *L'Art et la manière*, op. cit., p. 80.

² Victor Hugo, *Tas de pierres* (1851-1853), cité par Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., 1982, p. 621.

l'acceptation du fait personnel, de la finitude ?¹ » L'absolu est devenu une catégorie du sujet. Le démenti que l'honnêteté de Mallarmé oppose à l'hypothèse que les mots suffisent impose de suivre les linéaments d'une expérience elle-même référée à la personne, à son existence et à son expérience du monde et du langage, autrement dit à un rapport au hasard, à la finitude, à « l'improbable ». Tel est ce qui constitue, chez Bonnefoy, le sujet de l'écrire et définit le sujet. On peut en aborder les lignes de force dans la lecture d'*Un Coup de dés* qu'il donne vers la fin du « Secret de la pénultième », essai d'abord consacré – précisons-le – au « Démon de l'analogie ». Le parcours qui conduit du poème en prose, publié pour la première fois en 1874 mais vraisemblablement écrit en 1864², au poème publié dans *Cosmopolis* en 1897, met en lumière un culte à « l'antique vers », travaillé, sinon par « l'acceptation », du moins par la reconnaissance progressive « du fait personnel, de la finitude ». Bonnefoy montre que « le *Coup de dés* lui aussi, lui autant que le "Toast funèbre", vise à une impersonnalité délivrée des "circonstances" que sont le lieu et le temps de l'exister quotidien », mais aussi que cette délivrance abandonne la voie des « "vrais bosquets" de l'Éden enfin apaisé », pour « la voie négative de l'abstraction, voie d'un universel du concept au-dessus de laquelle les constellations de l'être sensible resteront à étinceler comme de définitives énigmes. » (p. 115) Une contradiction est sans doute à l'œuvre dans *Un Coup de dés*, qui pour être situé « à côté du chant personnel », n'en ouvre pas moins l'écrit à la forme la plus individualisante jamais tentée. Et l'on ne peut qu'être frappé que cet hommage à « l'art et [à] la pensée d'autrefois » soit fait dans une écriture « polymorphe » justement, une écriture du voisinage de la prose et du vers, dans laquelle les deux se travaillent l'un et l'autre, par une mise en page et une rupture du mètre plaçant au premier plan le rythme comme recherche individuelle. Le poème s'écrit « à côté du chant personnel », mais dans son écoute, autant que dans ce qui maintient une tension dialectique avec l'impersonnel. S'en dégage une force du langage qui en est l'anonyme.

Bonnefoy place encore davantage l'œuvre de Mallarmé dans la contradiction et la tension entre l'impersonnel et le personnel, quand il se penche sur l'*Hérodias* reprise dès 1886. Ce poème entre pratiquement en conflit avec *Un Coup de dés*, dans la mesure où la matière même de son imaginaire s'oppose à son intellectualité. Le poème de 1897 développe un espace mental et, ce faisant, renonce à « l'espoir de faire tenir dans les mots cette figure du monde interdite au rêve, sans ombre, "calice clair" » (p. 118), dont le référent est « Toast funèbre ». Mais

¹ Yves Bonnefoy, « Le Secret de la pénultième », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 121. Les citations qui suivent, indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce texte.

² Henri Mondor date son écriture en 1864 et Bertrand Marchal en signale l'envoi à Lefébure en 1867. Cf. la notice du poème, *OCI*, 1335.

« l'Hérodiade des derniers jours » qui intéresse Bonnefoy est un exemple criant de palinodie : s'ouvrant « au retour du refoulé dont le déni, peut-être aussi la transposition, avait permis l'immense espérance associée à la "notion pure" » (*Id.*), non seulement son écriture rompt avec cette quête d'une lucidité diurne qui est au cœur du « rapport de Mallarmé à l'écriture », mais elle rejoint le « chant personnel » et, avec lui, « l'acceptation du fait personnel, de la finitude », dont *Un Coup de dés* est à la fois la reconnaissance et la mise à distance – mise à distance par la voie de l'abstraction. Aussi faut-il préciser que ces oppositions sont le fruit d'une dialectique et que cette dialectique s'inscrit dans une lecture quelque peu téléologique. C'est par la lecture d'*Hérodiade*, rendu ultime par la mort et la lettre testamentaire de l'auteur, qu'*Un Coup de dés* est lu, par la reconnaissance « qu'aucun acte de la pensée ne peut abolir le hasard, c'est-à-dire défaire les rets de la finitude » (p. 117)

Ceci est manifeste dans « Le Secret de la pénultième », déjà par son titre : dans son mouvement, l'œuvre de Mallarmé conduit à un *presque* dévoilement de soi, à une *quasi* révélation de l'absolu, au secret de l'avant-dernier moment. Mais l'absolu, le point ultime d'une présence à soi et au monde, demeure en suspens, à la manière du maître hésitant d'*Un Coup de dés* ou du pressentiment d'Igitur quand il jette ou non les dés (« Igitur secoue simplement les dés », *OCI*, 477). D'un pressentiment (« Que celui qui a écrit *Igitur* ait, à tout le moins, pressenti l'existence de l'inconscient, cela me paraît évident », p. 116) à la reconnaissance, puis de la reconnaissance à l'acceptation, Bonnefoy renvoie l'œuvre, et le mouvement d'écrire, à une découverte-révélation de l'inconscient. Toute la « musique », qui « est bien la pensée constante de Mallarmé », y conduit : le « chant personnel » est pour ainsi dire le point culminant d'une reconnaissance finale et suspendue, c'est-à-dire « secrète » et « pénultième ». Il est aussi la réserve d'une parole, d'une voix, qui tendait à s'affirmer tout au long de l'œuvre. Avec Bonnefoy, c'est à une conception œdipienne de l'écrire Mallarmé que l'on a affaire. Ayant « rouvert sa très ancienne Hérodiade », Mallarmé retrouverait ses hantises de l'incarnation, de la finitude avec lesquels il aurait « rusé » toute sa vie, dans un exercice de contournement, de détour dont sa syntaxe est la mise en œuvre. Citons Bonnefoy, même longuement, pour apprécier comment une écriture, un mode de signifier, est tournée vers le voilement-dévoilement d'une vérité de l'inconscient et du vivant. Il écrit d'abord :

Et s'occultier, plus que se comprendre, c'est ce qu'il fait aussi, de façon cette fois vraiment gigantesque, par l'invention dans *Divagations* d'un emploi de la syntaxe assez hardi et complexe pour briser très en profondeur les mouvements naturels par lesquels le discours aurait préservé dans ses mots, du simple fait de ses structures logiques, les enchaînements qui retiennent dans la successivité, dans les choix, c'est-à-dire du vécu. Jamais, en tout cas en France, être parlant n'est allé aussi bas, dans sa parole à l'état naissant, pour en désamorcer la spontanéité redoutable et ruser, par exemple, avec ces déplacements par lesquels le désir de possession devient

ces sublimations qui, tout autant que la faim immédiatement sexuelle, ont pour objet dans le temps où l'on vit et meurt. (p. 113-114)

Puis, ce qui se lit comme l'infléchissement ultime de la poétique de Mallarmé, de son écrire, évoqué à travers son lexique et son imaginaire de la rareté, vers la reconnaissance. La différence entre l'Hérodiade de la « Scène » et de « l'ouverture ancienne » et la « nouvelle » est posée :

La nouvelle Hérodiade ne se résorbe plus dans les mots désincarnés, myrrhe, améthyste et lys, de celle qui jadis ne s'imaginait que vierge, dans une « pudeur grelottante d'étoile ». Elle évoque le sang, les yeux révoltés, les cheveux en désordre, les baisers avides sur les paupières d'un regard en train de s'éteindre, c'est une voix qui ouvre à des gouffres, et le poète qui la transcrit sur d'étroits feuillets, en donnant l'impression qu'il la combat, ne peut plus ignorer ces gouffres, même si son sujet « effrayant », dit-il, ne va plus aller qu'à sa mort, spasme de sa voix anticipé et chiffré par le chef tranché de saint Jean. (p. 117)

Sensible au lexique et aux motifs de cette « nouvelle Hérodiade », Bonnefoy met à découvert une sensibilité accrue au désir et au réel. Le « bas », la « profondeur », d'abord « désamorcée » dans les « poèmes critiques » de *Divagations*, rencontrent un éclat du réel désigné par « l'intérieure foudre » du « Finale » des *Noces d'Hérodiade* (OCI, 150). Sans doute la frayeur était-elle supportée par « l'horreur d'être vierge » de la « Scène ». Mais on peut dire aussi que la toute première Hérodiade des « Fleurs », « Celle qu'un sang farouche et radieux arrose ! » (OCI, 10), est reprise par l'Hérodiade du « Finale » : « Par un pire baiser / L'horreur [...] L'inexplicable sang déshonorant le lys » (OCI, 151) ; et, plus loin : « celle-là / Sous les gouffres. » (OCI, 152) Bonnefoy peut ainsi lire les fragments des *Noces* comme une lutte entre ce que Mallarmé peut donner « l'impression » qu'il « combat » et ce qu'il « ne peut plus ignorer ». L'écrire ici est une crise amenant la reconnaissance, une « crise / Goutte à goutte », dans le procès même de l'écriture. Cette terminologie dramatique et dramaturgique fait bien de l'écriture une scène, un processus qui conduit à la scène de l'inconscient freudienne. De nombreux termes de Bonnefoy y renvoient : le refoulement par l'acte de « désamorcer la spontanéité redoutable et ruser » et la pulsion, dans « lesquels le désir de possession devient ces sublimations ». De même, le face-à-face du désir et de la mort, que l'on retrouve dans ces deux vers du « Finale » des *Noces* : « L'arrière volupté jusque dans l'agonie / Du regard révolté par quelqu'un au néant. » (OCI, 151) Le regard d'Hérodiade est une projection du regard sur sa mort propre, par le truchement du « chef tranché de saint Jean ». Ajoutons que Bonnefoy lit aussi la fragmentation des ébauches du poème de Mallarmé comme un spasme, lequel rappelle la dispersion, la page émaillée et constellée d'*Un Coup de dés*.

Écrire procède peu ou prou à un éclat de la vision, du regard. On peut en inférer un voir par un dire, un regard par une prosodie, mais aussi une syntaxe du détour, dans *Divagations*. Le

sujet qui s'en dégage appelle une confrontation entre une lecture par la poétique et une lecture par la psychanalyse. Pour l'heure, disons que Bonnefoy dramatise l'écriture de Mallarmé et son expérience ; il en fait la scène d'une reconnaissance progressive, d'un drame de l'écrit et d'une révélation à venir. Nous sommes peut-être face à un croisement très particulier, entre la lecture de Mallarmé par Bonnefoy et le souvenir de sa propre expérience, lors de l'écriture d'*Anti-Platon* et de *Douve*, respectivement publiés en 1947 et 1953. *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* est certainement dans l'œuvre de Bonnefoy l'épreuve du recommencement, de la lente élaboration. Épreuve qui confronte au langage et à sa latence. « Le Secret de la pénultième », écrit en 2002, travaille l'écrire Mallarmé dans la mémoire de sa propre expérience. C'est ainsi que l'on trouve, dans la première page de *L'Anti-Platon*, exprimé sur le mode de la contestation, ce qui forme le nœud dialectique et problématique de la lecture de Mallarmé par Bonnefoy, cette tension entre la finitude et l'abstraction, ainsi que cette critique du concept, point nodal de la poétique de Mallarmé reconstruite par Bonnefoy : « Ce rire couvert de sang, je vous le dis, trafiquants d'éternel, visages symétriques, absence du regard, pèse plus lourd dans la tête de l'homme que les parfaites idées, qui ne savent que déteindre sur sa bouche.¹ » Il est frappant de trouver, dans cette page d'*Anti-Platon*, autant qu'une sorte de programme poétique, un poids du sang, pour ainsi dire, qui résonne avec les lignes du « Secret de la pénultième », sur la « nouvelle Hérodiade » et le retour du refoulé du réel le plus brut et de la finitude. On pourrait voir dans le « chef tranché de saint Jean » une résurgence de ces lignes de la deuxième page d'*Anti-Platon* : « Une hache puisqu'il faut que le temps s'éloigne sur ta nuque, / O lourde et tout le poids d'un pays sur tes mains l'arme tombe. » (p. 34) C'est aussi l'érotisme tourmenté des premières pages de *Douve* que, d'une certaine façon, l'on retrouve dans « le sang, les yeux révulsés, les cheveux en désordre, les baisers avides sur les paupières d'un regard en train de s'éteindre ». Citons la seconde strophe de l'ouverture de « Théâtre » : « Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle / Que la foudre, quand elle tache les vitres blanches de ton sang. » (p. 45)

L'expérience des premiers poèmes, à la suite et dans le sillage du passage par le surréalisme², sont décisifs pour l'approche de Mallarmé. On en retrouve des traces dans « L'Acte et le lieu de la poésie », avec ce « quelque chose de noir, d'informe dans la pureté du cristal³ ». Ce « quelque chose » est le « sujet », selon Bonnefoy : une subjectivité « très à l'intérieur », un

¹ Yves Bonnefoy, *L'Anti-Platon*, in *Poèmes*, op. cit., p. 33. Les citations qui suivent, indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

² Sur cette question, cf. Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme, la réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, Paris, France, Galilée, 2005.

³ Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie » (1959), *L'Improbable*, op. cit., p. 132.

lieu interdit et originaire de l'être au monde, mais rendu tumultueux par les fantasmes et les visions de l'inconscient, qui travaille l'écrire, à rebours du projet littéraire. On le voit repris dans « Le Secret de la pénultième », formulé par « la réclamation primordiale » : « Jamais sujet n'a été ainsi démultiplié, le dessein de l'étrange prosateur étant d'en effacer sous mille éclats scintillants la réclamation primordiale, qui est d'exister dans le temps.¹ » Tout opère selon l'improbable, selon ce que seule une individualité peut vivre et faire exister. Le geste de Bonnefoy est en ceci capital : il consiste à aller à rebours de la propension mallarméenne à une perfection formelle, pour aller chercher dans son œuvre des échos de la finitude et de l'existence livrée au hasard. Ouvrant la poétique mallarméenne sur un rapport à la finitude, Bonnefoy l'ouvre aussi sur l'inconscient, autre champ de « l'improbable » rejaillissant sur l'impossibilité d'enclorre l'œuvre dans une généricité préétablie. Mais toute la problématique de Mallarmé, selon Bonnefoy, loge dans un antagonisme entre ce qu'on pourrait appeler une poussée de la finitude, du réel et du personnel et un acte de substitution de la généralité à l'existence réelle. L'écriture est ainsi écartelée ; c'est, en somme, son délice et son tourment. Cette contradiction est aussi celle de Bonnefoy certainement, qu'il identifie chez Mallarmé, mais qu'il vit dans l'écriture. La réception témoigne non seulement d'un rapport, mais d'un transport de l'œuvre.

2. *Poème, circonstance, correspondance : le continu d'une écriture, vers le secret, vers l'inconnu*

Bonnefoy a aussi réfléchi plus explicitement sur l'ouverture générique de l'écriture de Mallarmé. Le titre de la préface aux *Vers de circonstance*, « L'Or du futile », indique à lui seul le rapport à l'absolu sous le signe de l'insignifiant se mettant à signifier, par l'oxymore qui, derrière le « futile » révélé dans son « or », tend à établir un rapport entre la circonstance et l'absolu. Ce rapport particulier est encore marqué par les guillemets dont il affecte les « poèmes "de circonstance" », dès la première phrase de l'essai. C'est bien une manière de dire que le genre lui-même est reconfiguré, redéfini à l'aune de l'œuvre et de son projet. « Circonstance » et « absolu », l'absolu dans la circonstance, la circonstance par rapport à l'absolu : on entend l'écho d'*Un Coup de dés* – « quand bien même lancé dans des circonstances éternelles » –, et la tangence qui y est à l'œuvre entre un hasard qui mène le langage, et en est l'expérience, et la tension vers un absolu demeurant à l'état de désir. C'est cette contradiction, que Bonnefoy trouve dans les *Vers de circonstance*, qui place la poésie dite « de circonstance » sous le signe de l'absolu. Le début de « L'Or du futile » prévient que « placer ces menus poèmes au même

¹ Yves Bonnefoy, « Le Secret de la pénultième », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 113-114.

plan de qualité poétique que ces autres, les grands » est douteux, mais que « rien, en revanche, ne serait plus erroné que de se disposer, une fois encore, à n'y reconnaître qu'un divertissement sans guère de conséquences, en rupture, pour le repos d'un esprit lassé, avec un plus haut projet, d'essence métaphysique.¹ » Si, comme nous l'avons vu, l'opposition entre poésie mineure et poésie majeure est maintenue², le propos de Bonnefoy tend à problématiser cette hiérarchisation en tenant l'ensemble des quatrains non pour une futilité, mais pour une « entreprise sérieuse » : « l'autre versant de l'entreprise mallarméenne toujours sérieuse, une recherche qui ne signifie pas la futilité mais le souci toujours obsédant des mêmes enjeux absolus que la poétique majeure. » (p. 279)

La lecture des *Vers de circonstances* est ainsi ouverte dans le sens d'une « poétisation du futile » qui, à la fin des années 1880, est une orientation du « rêve de Mallarmé ». Mais la mise au pinacle de la circonstance ne relève pas seulement du futile, ce que montre le titre de Bonnefoy : l'« or » du « futile » ne renvoie pas tant celui-ci au futile, qu'à un « passage » (p. 246) dont il montre l'importance et la valeur par la citation d'une lettre de 1868 à Coppée : « Je donnerais les vêpres magnifiques du Rêve, et leur or vierge, pour un quatrain, destiné à une tombe ou à un bonbon, qui fût réussi. » (*Id.*) Et l'on peut ajouter à l'idée selon laquelle « l'écriture qui sait la mort, et autres "circonstances éternelles" », passe dans « ces petits vers qui se vouent aux menus plaisirs, en des heures d'aucune responsabilité spirituelle » (*Id.*), que les vers de circonstance assument une responsabilité devant la circonstance, un engagement du poème dans le réel et le social, allant des « récréations postales aux « Tombeaux ». Le déterminant « aucune », partagé entre les valeurs positive et négative, problématise à cet égard la tenue de cette responsabilité, entre son oubli et son omniprésence, cet oubli se retournant d'ailleurs en un oubli de la circonstance, faisant advenir la circonstance comme étant, *in fine*, celle du poème. C'est d'un oubli en tant que mémoire qu'il s'agit, un oubli actif. Et, en pensant aux « grands poèmes » auxquels Bonnefoy adosse « cette écriture "de circonstance" », on peut aussi inclure les Tombeaux dans cette écriture-là, dans la perspective d'une inscription de « l'éternité » dans le présent, d'une mise en relief de la mort parmi nous et d'une participation du temps à l'éternité. Dans cette perspective, les distiques et quatrains des *Vers de circonstance* sont un peu des épigraphes et épitaphes du temps présent. Mais, par le jeu de dédicaces,

¹ Yves Bonnefoy, « L'Or du futile », *Sous l'horizon du langage*, op. cit., p. 245. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce texte.

² Ce maintien est l'objet de la critique portée par le travail de Barbara Bohac qui considère chez Mallarmé une esthétique du quotidien, esthétique qu'elle place au premier plan de l'œuvre, précisément en contestant l'opposition majeur-mineur. Barbara Bohac, *Jouir partout ainsi qu'il sied, Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, op. cit.

d'adresses, d' « offrandes » et d' « envois divers », par le jeu donc d'une certaine sociabilité, avec sa rhétorique, ses codes et ses tournures, ils sont aussi l'invention d'une écriture oblique de la vie, en ceci qu'ils révèlent un goût du réel, portent un regard, dans une forme de langage à la fois « restreinte » et ouverte - et permettant des accentuations, des parallèles, par les rejets et le serré de l'octosyllabe. On peut citer ces deux quatrains, de « Récréations postales » : « Rue, ouïs ! 22 Lavoisier / Madame Degrandi qui lance / La richesse de son gosier / Aussi haut que notre silence. » (OCI, 244) « Monsieur le comte de Villiers / De l'Isle-Adam ; qu'on serait aise / D'avoir parmi mes familiers. / À Paris, Place Clichy, seize. » (OCI, 247)

Ce que Bonnefoy découvre dans le futile poétisé est, non tant une adaptation au goût d'une société, qu'une manière de la pénétrer par une stratégie d'écriture investissant une pluralité de pratiques, toutes prises dans ce que nous pourrions appeler une énonciation poétique du réel, voire une poétique du réel, ainsi qu'une poétique du social. Le réel n'est pas l'anodin et tout ce que recouvre le terme de « futile » est en fait son caractère précieux qu'un regard par le poème est à même de relever, sous les dehors du jeu et de la légèreté. Le social et le circonstanciel sont dès lors inclus dans une discursivité qui est une énonciation poétique, dans ce que Bonnefoy désigne ainsi : « cette pratique du vers qui de toujours avait été sienne » (p. 279). La « rigueur », placée sur « les lois du nombre », s'exerce ainsi, dans « ces quatrains [énonçant] des adresses », sur le travail autour du mot « rue », avec cette question du *e* muet. Ce que montre Bonnefoy est que Mallarmé fait de ces adresses - dans « rue, interminable, Laugier » ou « rue, or c'est des Chanoines, 12 » (cités, p. 273) -, des ouvrages poétiques, par la solution prosodique de l'élision du *e* de « rue » : une ciselure y est pratiquée à même les mots du commun et du quotidien. Alors l'écriture ne « ressortit [pas] à un genre vraiment mineur » ; elle se détache même du mode mineur ou majeur, pour être pensée en termes de « possibilités nouvelles, sous ce qui semble un carcan ! » (p. 274) Mais ce que le point de vue de Bonnefoy laisse penser est la libération de tout carcan, qu'il ressortisse au majeur ou au mineur, pour une écriture tendue vers son propre rêve, ou vers le désir de poétiser le réel. Le travail, allusif et savant, du *e* muet traverse les *Vers de circonstance*. On peut en citer d'autres exemples, qui placent systématiquement une vocalisation, entre « rue » et l'attaque vocalique du mot qui suit dans l'énoncé de l'adresse, comme dans ces deux exemples : « Rue, est-ce Moreau ? cher Verlaine », « Rue, au soixante-six, Taitbout. » (OCI, 246) Ces « solutions, toujours impeccables, aussi acrobatiques soient-elles » (p. 273), sont précisément cette « retrempe » du langage dans une énonciation poétique. C'est ainsi que le mot « rue » est placé à la rime dans « Si tu ne cours onze bis rue », ou qu'il avoisine le nombre « douze », dans « rue Ondinot, douze » et « Rue, or c'est des Chanoines douze. » À la « retrempe » du langage, répond celle des modes de signifier poétiques, hérités

de la tradition et de la grammaire. On pourra mettre le « onze bis » et le « douze », le *e* muet et « rue » à la rime obligeant au rejet et à l'intrusion du silence dans « l'emploi des mots, aptes, quotidiens » (*La Musique et les lettres, OCII*, 68), au crédit des « délicieux à peu près » de *Crise de vers*. Le jeu de retrempe est double, il circule du poétique à l'ordinaire, de l'ordinaire au poétique. Y est mise à nu une voix qui singularise ce qu'elle évoque et fait du moindre signe une spécificité ; ce n'est alors plus un signe, mais un signifiant, une suggestion. On est face à une transformation réciproque des emplois du langage, du poétique et du social, la « rue » étant pour cela un signifiant majeur.

Au début de « L'Or du futile », Bonnefoy signale ceci : « réussir, pour Mallarmé, ce n'est pas simplement faire œuvre, écrire un poème, même superbe, comme on s'en contenta si souvent dans le passé littéraire, mais accomplir un acte qui, semblable à l'opération alchimique, transmuterait en or, en "or vierge" le plomb de l'écriture ordinaire. » (p. 146) Nous aurions dans une telle remarque une resémantisation de la préciosité, parallèle à celle qu'effectue Deguy, dans la préface de l'anthologie de ses propres poèmes, *Donnant donnant*, intitulée « Relation d'incertitude » - ce qui est une façon de situer sa poésie dans un contexte, depuis la modernité Mallarmé : une intonation donnée à la langue, par « le sens plus pur donné aux mots de la tribu », par la « densité » et la « préciosité » ; mais aussi une inflexion, par une « duplicité » qui touche les formes canoniques littéraires : « Le Mallarmé des sonnets est celui de la circonstance.¹ » Réunir « la "tombe" et le "bonbon" » est bien le geste qui mène une transformation de la circonstance par le poétique : Mallarmé dit le réel comme jamais et, ce faisant, il mène la poésie vers ce qu'elle n'a jamais fait jusqu'à présent. Ce qui se joue dans les *Vers de circonstance* est ce qui se joue dans les poèmes qu'on dit « majeurs » dans l'œuvre. Ainsi - pour lire ces « vers », mais en définitive ces poèmes -, Bonnefoy passe-t-il d'abord par un retour sur l'évolution spirituelle à partir d'*Hérodias*, par les sonnets « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », « Quelle soie aux baumes de temps », « Victorieusement fui le suicide beau », et par « Prose ». Il importe, par ce cheminement, de montrer qu'il ne saurait y avoir de véritable rupture entre des gestes d'écriture que le lecteur est invité à comprendre du côté d'une expérience du langage et du monde et de l'absolu de leur rapport.

Il y va certainement, pour introduire à la lecture des *Vers de circonstance*, d'une intention pédagogique. Lire des poèmes considérés mineurs ne se passe pas d'une connaissance de ce qui y a mené. Aussi le choix de quatre poèmes publiés dans les mêmes années (1885-1887) que ceux « de circonstance », s'interprète-t-il comme la volonté de donner une mesure à ce qui est

¹ Michel Deguy, « Relation d'incertitude », *Donnant donnant, poèmes 1960-1980, Poésie/Gallimard*, 2006, p. 14.

considéré futile, à argumenter la qualité d'« or vierge » dont il est question dans la lettre à Coppée. Le fameux sonnet dit « du cygne » (*OCI*, 36-37) donne d'abord le contexte de l'échec et de l'exil. Mais la chevelure de « Quelle soie aux baumes de temps » (*OCI*, 43), dans les deux quatrains, contrebalance le « désespoir » par « l'espérance » (p. 256), en « une grande confiance [...] accordée aux pouvoirs de la perception. » (p. 257) C'est que « la chevelure nue » du sonnet est « l'opération poétique comme Mallarmé la conçoit » : une révélation, par le poème, de « la nature élémentaire, profonde, pour accéder à la vraie beauté. » (*Id.*) Et Bonnefoy envisage, dans les tercets, une sorte de démenti heureux – une « dialectique d'échec et d'obstination » (p. 260), écrit-il -, introduit par le « Non » initial et par « la bouche » (dans « Non. La bouche ne sera sûre »), se répercutant dans la suite du poème sur « goûter à sa morsure » en particulier, jusqu'au dernier vers : « Le cri de Gloires qu'il étouffe » (p. 258-260). Le troisième poème commenté, « Victorieusement fui le suicide beau » (*OCI*, 37), poursuit, par son commencement, « la même pensée des "Gloires" renoncées » (p. 161), le renoncement à la « [transmutation] en beauté » (p. 160) du suicide solaire et au pur regard sans possession, qui est la visée du poème déclarée par « Toast funèbre » : « le regard diaphane / Reste là sur ces fleurs dont nulle ne se fane. » (*OCI*, 28) La proposition du pur regard est reprise dans « Prose » (*OCI*, 28-29). Et Bonnefoy rend attentif (p. 262-263) aux vers « De vue et non de visions / Toute fleur s'étalait plus large », ou encore au « lucide contour, lacune ». Mais il s'attarde ensuite sur l'imparfait qui vient, pour ainsi dire, corriger le présent de « Toast funèbre », comme le « Non » initial des tercets de « Quelle soie aux baumes de temps » reprend le présent de la perception de « j'ai ta chevelure nue » du second quatrain. Cet imparfait fonctionne, à la manière du « sourire » de « Cette sœur sensée et tendre », comme une « objection » (p. 265), la proposition, non du rêve d'un pur regard et d'une « résurrection », mais de « l'existence ordinaire ».

Ce cheminement dialectique, passant outre – mais s'y attardant tout de même -, l'identification de la « sœur sensée et tendre » à Méry Laurent, voit dans les *Vers de circonstance* une sorte d'aboutissement. En fait, toute la dialectique que ces quatrains d'apparence frivole supporteront se noue, selon Bonnefoy, entre « voir » et « avoir », entre le refus de « la possession des objets du monde [...], afin de mieux percevoir la beauté des rapports entre leurs aspects » et « le désir de la possession qui est à l'origine du monde comme le langage le constitue » (p. 270). Un litige entre voir et langage, entre *mots de bouche* et regard, entre le langage et son autre : telle est la tension de l'écrire Mallarmé de Bonnefoy, qui fait de la dialectique, non une résolution, mais le maintien de la contradiction. L'enjeu sera dès lors, par la reprise de la poétique de Mallarmé que représentent les vers « de circonstance », de renouer

une « intensité de présence » (p. 269) par la bouche plus que par les yeux, mais en introduisant suffisamment de jeu, d'intervalle, dans la vocalité et la morsure, pour ne pas laisser le désir de possession gagner tout le langage et creuser les mots vers une « évidence » par le vers et une « vertu de la prosodie » (p. 272). C'est en fonction de la tension dialectique, du litige que Bonnefoy lit le travail prosodique du *e* muet, angle à partir duquel l'écrire Mallarmé des *Vers de circonstance* est reconstruit. Dans ces conditions, les *Vers de circonstance* correspondent à une stratégie, le futile à un détour constitutif de « l'autre versant » de l'œuvre qui fera conclure à son « sérieux » (p. 279) : « Pour le projet de détourner l'esprit des possessions les plus dangereuses vers les faciles, et substituer au sérieux de l'existence incarnée la sécurité du futile, Mallarmé avait besoin encore, avait besoin tout autant que précédemment, de cette pratique du vers qui de toujours avait été la sienne » (p. 272). L'absolu, mais de biais ou à l'oblique, dans ce qui ne fait qu'effleurer la finitude et sa morsure, les sollicitations du désir. Nous pourrions voir plus loin que la lecture du *Faune*, notamment dans le cours au Collège de France, travailler la problématique de la possession et de la sublimation comme le fondement de la poétique de Mallarmé, le point nodal de son acte d'écrire, à partir des années 1864-1867, autour d'*Hérodiade* et du *Faune*.

Dans la problématique de l'écrire Mallarmé, le point de vue de Bonnefoy peut être confronté à celui de Meschonnic, pour dégager des oppositions qui ont pour termes centraux le regard, l'oralité, le « oui » et le « non ». À cette fin, nous lirons la dernière partie de *Mallarmé au-delà du silence*, « Simplement la vie¹ ». Le « non » d'objection mis en avant par Bonnefoy est un peu la marque d'une tension négative innervant la dialectique de l'écrire chez Mallarmé. La contradiction affleure sans cesse dans une poétique écartelée entre voir et avoir, entre l'absolu projeté dans le regard et la finitude refusée au titre d'un désir de possession faisant obstacle à l'absolu. Cette finitude correspond, pour Bonnefoy, aux mots et à la bouche qui les prononce, partant à une oralité du langage risquant de dévorer la pure présence sous les manifestations d'une présence par le désir. Un point de vue différent est amené par la « poétique du oui » que Meschonnic voit à l'œuvre chez Mallarmé.

Une première remarque : ce qui est une critique de l'approche de Thibaudet envisageant la poétique de Mallarmé par une « [récusation de] toute oralité » (p. 51) peut se lire rétroactivement comme une opposition au point de départ de la lecture de Mallarmé par Bonnefoy, qui place l'écrire Mallarmé dans le primat du regard : « Mais on n'écrit pas avec les yeux. » (p. 52) C'est qu'un autre sens de l'oralité est construit, avec Meschonnic. D'abord, celui

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 51-62. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce texte.

d'une contestation du « dualisme théo-anthro-po-logique de l'âme (ou de l'esprit) et du corps » (*Id.*), qui a pour conséquence de ne pas faire du désir une contradiction interne à l'écriture. Ensuite, la mise en avant de la « physique du langage » et du « corps-pensée » (*Id.*) qui ouvre au rapport entre écriture et parole, pensée et oralité. Vient alors, dans cette inséparabilité du corps et du langage, à se formuler une pensée de l'individuation articulée à un rapport entre acte poétique et acte ordinaire : « La parole désigne l'acte de l'individuation sur la langue. Cet acte est ordinaire. » (p. 54) On peut déjà penser aux *Vers de circonstance*, au sujet de cette « retrempe » réciproque du poème et de l'ordinaire, le poème travaillant de l'intérieur du langage ordinaire et transformant celui-ci par son acte d'individuation. Il ne s'agit pas, dès lors, de « poétiser » Mallarmé (« comme s'il en avait besoin », précise-t-il), mais de montrer « le poème : contradiction *vivante* du langage ordinaire devenu poème et restant ordinaire » (*Id.*). On notera qu'une telle remarque retourne l'habituelle opposition langage ordinaire vs langage poétique en un ordinaire du langage et de son propre langage que suppose de penser chaque poème, qui est toujours un acte d'individuation et une épreuve vivante des mots de tous les jours : « car c'est l'acte individuel de discours qui, seul renouvelle le "fragment ordinaire d'élocution" [*Crise de vers, OCII, 208*], devenu inouï et pourtant fait de mots courants. » (*Id.*)

La réévaluation de l'ordinaire, à l'aune de la spécificité du poème, pose de nouveau la question de l'emploi des mots. L'ordinaire du langage implique de penser la « retrempe », chez Mallarmé, comme ce qui touche la poésie autant que la parole, comme un rapport entre écrire et parler : « que l'éclat diffère, continue : la retrempe, d'ordinaire cachée, s'exerce publiquement, par le recours à de délicieux à peu près. » (*OCII, 206*) Il est vrai que parler et écrire œuvrent dans l'« à peu près » des mots. Ceux-ci y sont davantage des éléments relationnels que des termes ou des entités. Ils sont des valeurs, des « vases communicants », pour citer Breton, ce que Mallarmé montre en parlant d'une « initiative » cédée aux mots qui « s'allument de reflets réciproques » (*OCII, 211*). Meschonnic l'observe à partir du mot, ordinaire, banal, mais devenu inouï, de « oui » chez Mallarmé : non « le simple signe de l'affirmation, de la réprobation » (p. 57), mais une caisse de résonance, vers « ouïr », « éblouir », « évanoui » (p. 59). C'est ce qui en fait un mot « de l'allusion » (et de l'« à peu près » du coup), qui « dit ainsi beaucoup de choses sans les dire. » Mais là où l'on pourrait attendre une présence du mot dans les *Vers de circonstance*, par une poétique de la conversation multipliant l'usage d'un « mot facile » ou d'un « tic de langage », « c'est dans les poèmes familiers qu'il y en a le moins » (p. 58). Pour penser cet ordinaire du langage Meschonnic convoque les *Poésies*, mais dans une autre visée que Bonnefoy. Justement, montrer la poétique du « oui » dans les poèmes dits « majeurs » fait céder définitivement l'opposition majeur-

mineur, pour impliquer la valeur, le parler par l'écrire, l'oralité dans son primat, et sa primauté sur le voir.

Meschonnic lit ainsi « Victorieusement fui le suicide beau » dans un tout autre sens. Il en retient en particulier le deuxième vers du tercet (p. 59) : « La tienne si toujours le délice ! la tienne / Oui seule qui du ciel évanoui retienne / Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant. » (OCI, 37) Le « oui » de Meschonnic instaure un acquiescement à l'oralité, à la vie, quand le « non » de Bonnefoy fait ressortir une négativité dans cette même oralité de la bouche, autrement dit un renoncement au voir et au pur regard. En découle une autre poétique, un autre écrire, développant un « théâtre de bouche¹ », une parole assumant, portant en elle le désir : un « oui de dialogue avec la femme » dont sont suivies « des variantes prosodiques diverses » (p. 59). On peut dire que « La tienne si toujours le délice ! la tienne » renvoie à ce dialogue, par l'épanadiplose de « tienne ». En outre, le oui se répercute, en plus de son inclusion dans « évanoui » montrant une écriture de la paronomase, dans « si », « délice », « tienne », puis dans « retienne », « puéril », « triomphe ». Après le -e muet, on peut apprécier le rôle des semi-consonnes [y] et [w], montrant l'ouverture de l'oralité dans l'écrire de Mallarmé. Ces échos seront entendus dans le sonnet à Méry (OCI, 67), dont voici les deux quatrains :

Ô si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement toi, Mary, que je songe
À quelque baume rare émané par mensonge
Sur aucun bouquetier de cristal obscurci

Le sais-tu, oui ! pour moi voici des ans, voici
Toujours que ton sourire éblouissant prolonge
La même rose avec son bel été qui plonge
Dans autrefois et puis dans le futur aussi.

Meschonnic souligne les mots formant des rimes intérieures avec « oui » (p. 60). Un autre point essentiel est le rapprochement du « Le sais-tu » du « oui ! » et de « moi voici », « acquiescement à la femme », après « l'acquiescement à la solitude » (p. 61) du « Oui, je sais » de « Quand l'ombre menaça » (OCI, 36). Ce sonnet est aussi l'ouverture du désir par l'ouverture de la voix, ce qui se lit dans la relance des « et » et dans les rejets : « et proche et blanche, si / Délicieusement toi, Mary, que je songe / À quelque baume ».

Le choix de ce poème est crucial pour la différence entre Meschonnic et Bonnefoy. Le « sourire éblouissant » est situé dans le « oui », non dans le renoncement. Ajoutons que dans le premier tercet, une rime est composée d'un bout à l'autre de la strophe, entre « mon cœur » et

¹ Nous reprenons la formule du titre de Ghérasim Luca, *Théâtre de bouche*, José Corti, 1997.

« sœur », avec l'exaltation à appeler la femme de ce mot. Le sourire n'est pas la distance de « cette sœur sensée et tendre » de « Prose » (*OCI*, 29), mais la proximité et l'intimité. De même - on peut en inférer cette lecture - « sur aucun bouquetier », faisant écho à « l'absente de tous bouquets », par cette ambiguïté d' « aucun », entre les valeurs positive et négative, met en relief le rapport langage et hors langage qui n'est pas, comme chez Bonnefoy, une négativité du langage, mais une relation par la voix, depuis le langage : l' « acte de langage comme souvent, chez Mallarmé, au bord du silence. » (p.61) Il importe de préciser que cet « au bord du silence » est un débordement du sens ; c'est le sens par ce qui le déborde. On l'entend dans la prosodie et la signifiante, découvertes dans la « poétique du oui », comme ce qui passe à travers les mots, entre eux. Cette poétique est une « manière de faire communiquer ce mot avec les autres, de telle sorte qu'elle semble se ramasser en lui » (p. 57), par réfraction et résonance, peut-on ajouter. Le « bord » est donc un « presque », non la résolution dans un silence qui serait la négation du monde ou du réel ou la négation du langage. Il vient alors préciser l' « au-delà du silence », citation éponyme de l'article posthume de 1895 (« [Sur le vers] », *OCII*, 475) : une citation particulièrement stratégique, donnée dans le titre et dans l'essai (p. 55), pour appuyer une solidarité de l'oralité dans l'écriture, *in fine*, une réciprocité de l'écoute et du silence dans la voix, un continu entre la voix haute et la lecture silencieuse. Se dit tout bas, par l'écoute fine, ce que fait, « réalise », le poème. C'est peut-être l'une des activités de la « poétique de l'effet », « *peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit* » de la lettre à Cazalis, du 30 octobre 1864 (*OCI*, 662). Meschonnic écrit ainsi, à la fin de son essai, que « le poème, qui approche et échange les sujets [...], est plus près qu'aucun autre texte de Mallarmé, et peut-être qu'aucun autre poème, de réaliser par le langage le baiser qu'il nomme en s'achevant. Le baiser réel étant hors des mots. » (p. 61-62)

La confrontation des lectures par Bonnefoy et Meschonnic permet d'envisager la différence, autour du langage ordinaire et du poème, autour de leur « retrempe » réciproque, entre une ontologie poétique et une poétique du poème. Le point de vue donné et développé dans « L'Or du futile », arrime la question au « plus haut projet, d'essence métaphysique », où le « menu » est articulé au plus grand poème, l'ordinaire à l'absolu. La question centrale touche bien à l'être et à la présence, lesquels sont pris en charge par le regard, un regard qui donne au poème sa mesure, et auquel, avec le silence, le poème se mesure. D'où la dialectique de la réussite et de l'échec, la question de l'échec d'une poétique traversant la lecture de Mallarmé par Bonnefoy. La promesse d'une réussite est le problème que sous-tend cette question : « Mais ne peut-on

tout de même, avec des mots, en évoquer l'évidence silencieuse ?¹ » La poésie, mesurée à la phénoménologie et à l'ontologie, est ainsi l'écho d'une expérience du monde. L'écrire Mallarmé trouve un point d'ancrage différent, avec l'approche de Meschonnic, dans une perspective qui inclut le linguistique et l'extra-linguistique dans le langage, travaillée depuis, notamment, *Critique du rythme* : « La poésie ne renvoie pas à une *expérience*. Elle la fait. Elle se transforme en nous vous transforme en la transformant. » C'est ce qui place cette expérience dans le silence des mots et l'activité d'écouter et de donner à entendre, qui est le fonctionnement de la poésie et l'activité du poème : une réciprocité d'« agir » et de « dire ». C'est ainsi qu'« activité fait quelque chose en même temps qu'il dit. Il ne fait pas nécessairement ce qu'il dit. S'il y a un savoir par le poème, c'est celui d'un agir autant que d'un dire.² » Le rapport entre « la vie, l'oralité, l'ordinaire », posé dans *Mallarmé au-delà du silence*³, est travaillé depuis les découvertes de *Critique du rythme*, publié en 1982. Il renvoie en aval à la transformation réciproque entre forme de vie et forme de langage, définition du poème qui sera avancée ultérieurement par Meschonnic⁴.

Les deux approches confrontées permettent de montrer que l'écrire Mallarmé est une activité qui déborde les hiérarchies. Il serait plus de l'ordre du passage, de l'expérientiel. Dans ces conditions, il importe certainement d'écouter ce qui est continué d'un bout à l'autre de l'œuvre, pour y envisager, y suivre la poésie et le poème à écrire, y déceler une poésie latente. Pour Meschonnic, c'est davantage du côté de l'inconnu que la relation est pensée. Pour Bonnefoy, de celui du secret. À cet égard, à la fin de « L'Unique et son interlocuteur », Bonnefoy montre un autre lien, entre la correspondance et *Un Coup de dés*. Or, ce rapport conduit vers une véritable poétique de l'épistolaire chez Mallarmé. Faisant d'abord, en fait, référence à la lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, dite « autobiographique », Bonnefoy écrit :

Et combien cet arrière-plan rend plus émouvante encore une certaine lettre où, tout de même, il a fini par tout dire ! Je ne fais pas allusion, comme peut-être, on pourrait le croire, à *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, qui en est bien une pourtant, billet que ce Vasco de l'esprit, mais qui ne put aller outre l'Inde du rêve, écrivit avant le naufrage. Mallarmé avait lu *La Bouteille à la mer* de Vigny, sans doute aussi – à mon sens – *Les Enfants du capitaine Grant*, il plaça bien un message de naufragé, lui à son tour, dans le flacon tout au contraire prévu pour emplir de son « écume » la « coupe » du jour inaugural de la poésie nouvelle, celui des sirènes « noyées », des mythes dispersés avec le « chant personnel ».⁵

¹ Yves Bonnefoy, « L'Or du futile », *Sous l'horizon du langage*, op. cit., p. 251.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 62-63 (pour les deux dernières citations).

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 55.

⁴ Définition donnée en quatrième de couverture du livre de poèmes de 2000, acte fort d'une continuité entre lecture et écriture, théorie et pratique. Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Reims, Dumerchez, 2000.

⁵ Yves Bonnefoy « L'Unique et son interlocuteur », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 303. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce texte.

L'« arrière-plan » dont il s'agit est une contradiction encore, entre le fait d'être « le solitaire ou pour mieux dire l'unique » et celui d'être un homme « le même que tout autre » (p. 302). S'ensuit une béance, qui semble creuser une distance à soi au cœur même de la « vie quotidienne » (*Id.*) – et une plaie ouverte, dans la mesure où Bonnefoy associant le sujet de l'écriture au sujet psychologique, projette la contradiction de l'œuvre et de l'écrire sur le plan du vécu et la place sous le signe du « rapport à soi-même, peut-être de plus en plus dramatique, d'un monomane de l'absolu. » (*Id.*) C'est aussi la distance éprouvée dans son projet et « sa poétique du Livre », Bonnefoy insistant sur « cette œuvre que "tout le monde" a tentée, dit-il. » (*Id.*) Voilà ce qui organise la mise en avant du secret, « dans cette inaptitude à se dire par attachement à l'impossible ! » (p. 303)

La présence en creux d'un secret lie la *Correspondance* à la poésie et laisse entendre que les lettres écrivent une correspondance qui relève d'une poétique du secret. Des précisions s'imposent, à propos de l'analyse livrée par Bonnefoy sur la *Correspondance*. La poétique de l'épistolaire fait de la lettre à Verlaine le moyen d'écrire une sorte de rêve d'absolu. Avant cela, mais aussi dans les lettres qui suivront, les lettres ne réfèrent pas tant à une interlocution qu'à une écriture monologique. Cette particularité montre déjà comment la lettre s'écrit et se lit par l'œuvre et la recherche qui est la sienne. Bonnefoy distingue deux périodes de la *Correspondance*. Avant 1871, l'écriture épistolaire est une écriture quasi-monologique de la pensée qui cherche à se penser et à advenir à soi. Les lettres à Cazalis, Lefébure, Aubanel, de la fameuse « crise » des années 1860 en sont les exemples fameux. Après 1871, l'existence à Paris voit l'accès à une notoriété. C'est dans ce contexte qu'écrire une lettre est le plus souvent répondre à des sollicitations, des envois de poèmes. Cette seconde période est marquée par une écriture de soi de biais, dissimulée, chargée de secret et de non-dit. S'y défend ce rêve d'absolu, cette « folie » dont Bonnefoy dit qu'elle est en somme la ligne de force de la *Correspondance*. La formule « très mal dit en causant » y est le signe d'une parole qui se dissimule, d'un rêve d'absolu qui se glisse dans un *taire*. Les lettres écrites après 1871 sont alors marquées par « un non-dit, par opposition au dire d'avant, si expressif. » (p. 191) Et « Mallarmé a un secret, en somme, dans ces années de son règne sur la poésie d'avant-garde, un secret qui n'est autre que sa folie. » (p. 195) Mais « la différence [entre les deux périodes] s'efface. Et avec elle, c'est un point essentiel, disparaît aussi la présence, d'un bout à l'autre de ces pages, d'un véritable interlocuteur. » (p. 302)

Mais, ce qui forme le point central de la poétique de Mallarmé selon Bonnefoy, à savoir un absolu, « le paysage de la réalité perceptible », y est (en ce qui concerne la première période) comme différé par la confiance. Il s'agit d'une écriture de soi suscitant plutôt « la

confiance des autres, et l'abdication de leur jugement » (p. 301). La lettre, sous les apparences, est en fait « une réserve [...], une stratégie pour dissimuler cet arrière-plan » (p. 296). Le questionnement de Bonnefoy fait la démonstration que, rétrospectivement, le secret est redoublé dans la première personne, puisque l'écriture de soi et son expressivité étaient encore le détour pris par un *taire* instaurant un silence peut-être assourdissant. Lequel, se répercutant et entendu par l'auteur de « L'Unique et son interlocuteur », efface justement la différence entre les deux périodes de la correspondance.

La poétique du secret est bien l'invention par Bonnefoy d'un écrire Mallarmé, invention dont l'argument est donné par la lettre du 16 juillet 1866, à Aubanel : « Tout homme a un Secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé¹ » (OCI, 703). Ce que l'on retrouvera dans « L'Action restreinte », de *Quant au livre* : « Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter. » (OCII, 215) Nous faisons l'hypothèse d'une poétique du cryptage², dans la lecture de Mallarmé par Bonnefoy, du secret et de l'ambigu, dont *Un Coup de dés* est le point culminant. Partant d'une « pensée retenue dans l'inavouable », d'une « inaptitude à se dire par attachement à l'impossible », il rattache finalement le poème de 1897 à ce qui se joue dans la correspondance : un voilement, une cryptographie de la pensée qui est à elle-même l'émission de son coup de dés – « le maître de ce bord reste trop ambigu dans la délivrance de son ultime pensée pour que l'on puisse considérer celle-ci comme une vraie confession de ce qui a lieu dans son cœur. » (p. 303)

Le cœur est le foyer ; il désigne une centralité et un lieu défendu. Il correspond, en ce sens, à la « dernière cassette spirituelle », en corrigeant la référence à la seule intellectualité de la pensée, par celle à la sensibilité. C'est là que le secret est le plus replié sur soi, ayant trait à cette zone de silence et d'indicible à laquelle est confronté le langage. Les références données pour évoquer *Un Coup de dés* sont à cet égard significatives. La lecture probable de « La Bouteille à la mer » a été largement glosée par la critique³. La référence au roman de Jules Verne, propre à Bonnefoy, dresse une allégorie : celle d'abord de l'absence du naufragé derrière son message, celle ensuite de l'illisibilité du message appelant sa reconstitution. Le lecteur est dans la

¹ Cité dans « La Clef de la dernière cassette », *Ibid.*, p. 188. Avec ce commentaire : « Et pour nous il importe de retrouver sinon son "secret", du moins la pensée qui lui a permis de se ressaisir, de "ressusciter", et de se penser capable d'accéder au plus profond de lui-même. »

² Cryptage au sujet duquel nous renvoyons au livre de Yves Delègue, *Mallarmé, le suspens*, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, qui part essentiellement d'*Igitur*, à partir de l'analogie entre la crypte et *crypter*.

³ Cf. la notice de Bertrand Marchal : « Mais si *Igitur* rappelle "L'Esprit pur" de Vigny, *Un Coup de dés* rappelle "La Bouteille à la mer", à la différence que, dans l'ultime défi d'un naufragé aux flots qui l'engloutissent, les dés remplacent le flacon messenger de l'esprit. » (OCI, 1315)

situation de l'équipage du Duncan. Cette allégorie de la lecture oriente ainsi vers la lecture du poème « Salut », liminaire des *Poésies*, pour laquelle on peut reprendre la formule de Kaufmann, d'un message contenu dans l'énigme, ou le « rien, cette écume vierge vers », de son propre geste : « Ce salut soit le messenger.¹ » Faire référence aux *Enfants du capitaine Brant* réunit ainsi l'acte d'écrire et l'acte de lire dans une figuration de l'acte herméneutique du cryptage et du cryptage, au creux d'une sorte de cryptique, ou de mise en abîme, du néant et du rien fondamental propitiatoires à un pur regard porté sur le monde.

Il est patent que l'écrire Mallarmé est, dans ces conditions, largement lié à l'herméneutique, comme en témoigne le « message du naufragé ». C'est que le mouvement de l'écriture renvoie à celui de son interprétation. En cela, la démarche de Bonnefoy, articulant la compréhension de l'autre à la compréhension de soi, rejoint l'herméneutique de Paul Ricœur dont la visée essentielle est l'existence. Dans une linguistique, non du signe et du couple signifiant-signifié, mais du signe et du couple signifiant-référent, une orientation ontologique est donnée à l'interprétation, dont le lieu est la réflexion et le référent, autant que le sens ou la direction, l'existence². À cet effet, un rôle est donné à Verlaine, celui d'être le destinataire du sens ultime de l'œuvre, de son *telos*. Pas de message « trop ambigu » *a priori*, avec cette « vraie présence en face de soi », signifiant que Verlaine est le seul « interlocuteur » pour « l'unique ». La réflexion sur l'œuvre, livrée dans la lettre du 16 novembre 1885, est tout autant une réflexion sur l'existence. Un double élan réflexif, donc, portant sur « l'explication – autrement dit le déploiement, "pli selon pli" – de la Terre. » (p. 304) C'est ainsi que Verlaine est le dépositaire du « secret », choisi pour son aptitude à divulguer ce qu'*Un Coup de dés* séparera plus tard, à savoir « l'échec » et « la constellation de l'irréductible espérance » de « l'ordinaire d'une vie d'homme » (p. 303). Il peut ainsi recevoir, comprendre « le combat des deux » (p. 304).

Que peut-on conclure de cela ? D'abord, que la lettre révèle ce que l'œuvre voile, d'où sa double nature de réflexion et d'aveu. D'où aussi « la sincérité devant soi », ou « la lucidité courageuse » (*Id.*) dont Verlaine est l'exemple. « La vanité de l'orgueil métaphysique » (p. 305) est *in fine* révélée et confrontée à l'acceptation de la finitude et de la vie ordinaire. Bonnefoy subsume alors l'œuvre dans une vérité de la personne dont elle était tour à tour le déni et l'affleurement. Mais, assumée dans la lettre à Verlaine, cette vérité oscille entre refus et consentement. Cette observation : « mais pour ce besoin de vérité quant à l'absolu, et pour sa

¹ Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses*, op. cit., p. 40.

² « Le langage lui-même, en tant que milieu signifiant, demande d'être référé à l'existence. » Puis : « L'étape intermédiaire, en direction de l'existence, c'est la réflexion, c'est-à-dire le lien entre la compréhension des signes et la compréhension de soi. C'est dans ce soi que nous avons chance de reconnaître un existant. » Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique I*, Seuil, 1969, p. 20.

capacité [de Verlaine] de consentir à sa condition quand Mallarmé s’y refuse » (*Id.*), renvoie certainement au cheminement même de la poésie de l’auteur de *Dans le Leurre du seuil*, du « déploiement de l’aile de l’impossible », au début de la section « Le Fleuve », où résonne « Le transparent glacier des vols qui n’ont pas fui ! » du sonnet « du cygne » (*OCI*, 36), au consentement, dans la section « La Terre » : « Je consens. Moi le berger, / Je pousse la fatigue de l’espérance / Sous l’arche de l’étoile vers l’étable.¹ »

Ce que l’on peut appeler le fait de la personne se rencontre, non dans un poème - *Un Coup de dés* serait l’échec aussi de son déni -, mais dans une lettre où « Mallarmé a pu parler véritablement » (p. 305). Le personne-à-personne de la lettre semble dépasser les contradictions du poème pour toucher à la poésie, ensemble « vérité de parole » et vérité de la personne. L’écrire Mallarmé est donc, avec Bonnefoy, l’investissement d’un secret, d’une révélation interdite, comme le précise « Le Secret de la pénultième ». La différence peut alors être établie entre le secret chez Bonnefoy, qui subsume la poésie de Mallarmé dans la vérité de la personne – développant une valeur possible du « chant personnel » -, et l’inconnu chez Meschonnic, par lequel est désigné ce qui déborde la personne, mais passe par elle, vers le poème - l’insu de l’individu, passant par lui. Deux trajectoires inverses peuvent alors en être déduites : de la poésie au poème, lequel est une physique de l’inconnu dans une physique du langage, ainsi que nous avons pu l’envisager dans la « poétique du oui » de Meschonnic ; du poème à la poésie, tendue vers une continuité téléologique, vers l’être et une puissance révélatrice du langage, dans la lecture de Mallarmé par Bonnefoy.

3. « Je me fus fidèle » : un « écrire Mallarmé », ou la trame d’une écriture

Nous mettons à présent en avant un écrire Mallarmé à partir de l’inconnu du sujet, pour passer du « chant personnel », qui retient de manière ambivalente l’attention de Bonnefoy, à « la parole du sujet qui parlait », à « un Mallarmé réellement en train de parler² », avec Meschonnic. La lecture de Bonnefoy tend, non à rendre homogènes le poème et les lettres, les *Poésies* et les *Vers de circonstances*, mais à les inscrire dans un continu. Pour une œuvre qui, *in fine*, repose la question de l’absolu, on peut avancer que l’expérience constitue toute l’intégrité d’une écriture prolongeant sa trame dans différents modes de discours. La lettre à Verlaine donnant et délivrant le sens de l’œuvre – autrement dit, sa direction –, le discours épistolaire revêt une valeur particulière dans la mesure où, adressé à autrui, il est une

¹ Yves Bonnefoy, *Dans le Leurre du seuil*, in *Poèmes*, op. cit., p. 253 et 296.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 38.

confrontation avec sa propre pensée, avec son écriture, avec un « écrire » dont il peut être aussi le laboratoire. Bonnefoy voit, dans la correspondance de la première période, par exemple, une réduction des destinataires « à un simple rôle dans le rapport à soi-même,¹ ». Mais on peut en même temps postuler que, sans eux, il n'aurait rien écrit de tel. Sans eux, c'est-à-dire sans l'attention d'un lecteur dont on peut être certain qu'il existe. Par surcroît, la lettre est un terrain d'exercice du poétique à plus d'un titre. C'est d'abord une tentative rhétorique : Bonnefoy a bien relevé, dans « L'Unique et son interlocuteur », la séduction dans l'écriture épistolaire de Mallarmé, ainsi qu'une réticence à l'égard de cette écriture elle-même qui en appelle à la bienveillance du correspondant. En fait, cette « horreur des lettres » confiée à François Coppée, sur laquelle « L'Unique et son interlocuteur » s'attarde, déborde largement le cadre de la confidence. Elle est liée à ce « dessein beaucoup plus difficile à mener à terme que le simple besoin de dire sa peine à ses intimes.² » Sans doute la lettre est-elle le lieu de l'exercice d'une pensée poétique cherchant constamment à se formuler, à l'occasion de telle ou telle correspondance, avec l'un ou l'autre. L'action sur le destinataire est aussi une façon d'essayer une écriture lucide, explicative, passant par des procédés de séduction, de *captatio*, et cherchant, comme le suggère Bonnefoy à propos de Cazalis, à susciter l'admiration pour « un héros de l'esprit.³ »

En lisant l'œuvre dans son ensemble, on peut sûrement se rendre compte des métamorphoses et de l'intégrité d'une pensée poétique s'inventant dans une pratique plurielle et individuante. C'est dans cette perspective que l'on peut opérer un premier glissement, de la personne à l'individu, de l'expérience vécue à l'expérience d'un « vivre » par l'écriture – une écriture qui est une individuation. Aussi l'écriture des poèmes critiques de *Divagations* prendra-t-elle le relais des lettres pour formuler cette pensée poétique – cette pensée, cette poétique. La plus grande rareté, non des lettres (bien au contraire), mais d'un contenu plus resserré sur la poétique personnelle, dans la période parisienne, peut en attester. Le passage de la pratique épistolaire à ces « variations sur un sujet » (au demeurant nourries en partie par les conversations, lors des « mardis » en particulier), par exemple, laisse apparaître comment une parole se transforme dans une écriture, y suit sa propre ligne et y forme sa trame, y inclut ses multiples inflexions et métamorphoses, dès lors qu'elle est agie par une poésie. Mais le « poème critique » se distingue, par rapport au lettres, d'une voie de la personne, vers une voie du sujet, lui-même distinct du

¹ Yves Bonnefoy, « L'Unique et son interlocuteur », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 302.

² *Ibid.*, p. 298.

³ *Ibid.*, p. p. 300.

« Monsieur, plutôt commode, que certains observent la coutume d'accueillir par mon nom » (OCII, 252).

Une telle orientation de la lecture mène à l'écrire Mallarmé de Meschonnic. Nous verrons les implications d'une formulation, d'abord de la substantivation du verbe, ensuite de l'association du verbe à un nom propre qui souligne l'écriture comme pratique individuant et subjectivante, un nominalisme de l'œuvre. Au préalable il est nécessaire de préciser que, tôt dans son travail d'élaboration d'une poétique, Meschonnic a théorisé conjointement écriture et lecture. On trouvera dans le glossaire du premier *Pour la poétique* ces définitions, sur lesquelles il y aura lieu de revenir, dans le cadre d'une épistémologie de l'écriture (dans notre quatrième partie) : de l'écriture, « production, dans le langage, de formes-sens : un vivre-dire impliquant pour le je de l'écriture l'effet de l'écriture sur le je. Pratique matérialiste du langage, condition de la littérarité, elle est continue à la lecture » ; de la lecture en « lecture-écriture », « lecture qui vise à transformer dans et par les textes la pensée d'entrée discontinue en une pensée de l'unité prise au fonctionnement de l'écriture. Forme de connaissance, procès de scientificité. S'oppose à la *lecture-littérature*, lecture qui ramène un texte à des catégories préexistantes¹ ».

On relèvera au passage que les termes très datés de ces définitions manifestent des positions à l'égard du marxisme et du structuralisme, prégnants dans les discours de ces années soixante et soixante-dix. Mais l'important est que, d'une part, Meschonnic fait découler la lecture de l'écriture, comme on le lit dans la pratique de transformation « prise au fonctionnement de l'écriture » : tout repose sur cette recherche du fonctionnement, dès lors du spécifique, de ce qui ne répète ni ne se répète. Et que, d'autre part, la lecture est dans ces conditions la recherche d'une « littérarité », mais selon des catégories qui ne soient pas de l'ordre du repérable (« catégories préexistantes »), mais de celui de l'événement, poussant à chercher ce qui se passe, et, dans les termes ici employés, ce qui se « produit ». C'est bien ce qui se joue avec le littéraire et mène au paradoxe de la littérature : s'y rejouent les catégories que l'on pense admises, y opère un acte poétique, éthique, au sens d'un faire, toujours spécifique, qui transforme la littérature. C'est ce qui fonde la poésie en acte critique, pour lequel la lecture a toujours à se construire, le « lire » étant l'appréhension d'un « écrire ». C'est par la théorisation mutuelle de ces deux actes – les verbes sont cruciaux – que le sujet est à son tour théorisé, et avec lui, la forme et le sens. « Forme » et « sens », reliés par le tiret, ne sont pas traités à part, comme une dualité, ce qui contre à l'avance toute rhétorique du côté d'une intention, d'un sens et d'un effet d'adhésion, soulignés et mis en œuvre dans une forme, et donc toute

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 176-177.

instrumentalisation de la forme. Au contraire la forme n'est plus tant littéraire qu'éthique : on le remarque à ces autres verbes, continus à écrire et lire, que sont vivre et dire, dans « vivre-dire ».

Tout se concentre, en fait, sur une pensée du sujet qui soit inséparable d'une pensée de la poésie, d'une implication réciproque du *je* et de l'écriture, les deux agissant l'un sur l'autre : « un vivre-dire impliquant pour le *je* de l'écriture l'effet de l'écriture sur le *je*. » Outre qu'elle réévalue la littérarité et la forme, la lecture et l'écriture, à l'aune d'une théorie à nouveaux frais du sujet, cette recherche s'oriente vers une conception nouvelle de l'épistémologie, en faisant appel, d'une certaine façon, à une épistémologie de l'inconnu, quand il est question d'une « forme de connaissance » qui soit critique des « catégories préexistantes ». Cette épistémologie est tendue vers ce qui naît, vers ce qui génère une approche qui lui soit spécifique. C'est dans cette mesure qu'elle s'oriente vers l'imprédictible et l'imprévisible.

En avançant un « Mallarmé réellement en train de parler » Meschonnic cherche donc « un autre Mallarmé¹ », au départ de la troisième partie de *Mallarmé au-delà du silence*, « Le Sujet est "Je me fus fidèle" ». Il le dégage d'une série d'effets qui affectent sa lecture par une sortie du structuralisme et de ce qu'il appelle la « méta-littérature » des années soixante - où se reconnaît son opposition aux avant-gardes comme *Tel Quel* - par une sortie, également, de l'approche amalgamant, cumulant un « effet Mallarmé-Heidegger » (*Id.*). Ce dernier point renvoie au rapport entre philosophie et poésie dans les années après-guerre. C'est spécifiquement la réception de Heidegger en France, avec certains de ses paradigmes, comme l'authenticité, l'*ethos* du séjour, une parole poétique séparée d'un usage ordinaire, pris dans une quotidienneté, qui conditionne celle de Mallarmé. De même qu'un certain Mallarmé – ainsi, celui de « l'authentique séjour terrestre » - dispose aussi à une certaine écoute de l'ontologie heideggérienne. Ces précisions faites - sur lesquelles nous reviendrons, pour les développer -, dans notre troisième partie, on relèvera que le geste de Meschonnic entend parvenir au fonctionnement de la parole, à ses valeurs propres. Pour départ de cette investigation, il reprend la question de Valéry : « Mais, *au fait*, qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même. » (*Cahiers* (1939), I, p. 293, cité, *Id.*) Seulement, aller au langage revient précisément à ôter la majuscule pour découvrir une parole, non réifiée ni essentialisée, mais singulière, ce que Meschonnic conçoit en ces termes : « La poétique de Mallarmé est la figure même du langage dans son fonctionnement empirique. » (p. 39) Une terminologie se présente, qui se concentre sur un fonctionnement incluant une écriture et une lecture et subsumé dans le

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 38. Les pages des citations de ce texte qui suivent sont indiquées entre parenthèses.

sujet : « celui-ci, pourtant, est à la fois le lieu, l'opération et l'opérateur. » (*Id.*) Il convient de préciser ce lieu : y sont interactives une parole et une écriture, un langage et une subjectivité (« l'opération et l'opérateur »), parce qu'il est le partage d'une écriture et d'une lecture, autrement dit d'un sujet. C'est tout ce qui définit un « écrire », travaillé à partir de la lecture de Victor Hugo, œuvre qui est véritablement matricielle pour la théorisation du rythme, du sujet, de la poétique, chez Meschonnic.

On peut revenir sur « Pourquoi Hugo », préface du premier volume d'*Écrire Hugo*, justification du livre, mais aussi de la poétique, les deux tomes constituant *Pour La Poétique IV*. Partant de ce qui « ronge les critères traditionnels des genres », c'est-à-dire partant du poème qui est l'activité d'un sujet, Meschonnic fait la démonstration que « Hugo a tellement fait de l'écriture son langage-valeur, son système propre, qu'elle est plus forte que toute différence culturelle et linguistique entre la prose et le vers.¹ » Fait important, une formulation similaire est avancée dans *Mallarmé, au-delà du silence* : « Le poème ronge cette répartition conventionnelle. De l'intérieur. » (p. 53) Comme Hugo écrit le poème Hugo dans ses romans aussi, Mallarmé étend le vers à la prose et « ronge » justement « la forme appelée vers » (*Crise de vers, OCII*, 205), le vers comme formalisme, pour la pratiquer, la concevoir du côté d'un rythme, d'une rythmique de la parole dans l'écriture. Rappelons la définition du rythme dans *Traité du rythme* : « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet² », définition prolongeant celle de *Critique du rythme*, d'« organisation ou configuration du sujet dans son discours.³ » À partir de cette dernière remarque, capitale dans le rapport à Hugo et à Mallarmé, est conduite une pensée du mouvement spécifique d'un « écrire » qui rend solidaires les deux œuvres.

Dans *Écrire Hugo*, Meschonnic désigne ce qui est à l'œuvre dans et par le nom propre, sous et à partir de lui aussi : « Tout, chez Hugo, *Hugo* signifiant l'écriture de Hugo, un écrire qui n'est qu'à lui, de la prosodie aux constructions du récit, est une seule matière du sens. » Une vingtaine d'années plus tard, dans « Oralité, clarté de Mallarmé », pour le numéro d'*Europe* de janvier-février 1998, la déclaration à Jules Huret, dans l'entretien *Sur l'Évolution littéraire* - « le vers est partout dans la langue où il y a rythme » (*OCII*, 698) -, est vue, à partir d'une « oralité propre », comme « paradoxe [faisant] exploser la métrique⁴ ». Le vers est ramené au rythme propre à une écriture, qui inclut la métrique et la versification, mais qui, imprescriptible,

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique IV, Écrire Hugo*, vol. I, *op. cit.*, p. 13.

² Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Dunod, 1998, p. 28. En italique dans le texte.

³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 71.

⁴ Henri Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé », « Stéphane Mallarmé », *Europe*, 1998, *op. cit.*, p. 5 et 10.

déborde aussi bien la métrique et la versification. Ajoutons que le propos de Mallarmé implique que le rythme est la condition du vers. Du coup, il est prose, non quand celle-ci est opposée formellement au vers, mais quand « prose » signifie l'activité d'une écriture et d'une parole, ou d'une parole par une écriture, autrement dit l'activité d'un sujet. Voici alors ce qui pourrait permettre de situer l'importance de *Crise de vers* pour Meschonnic : en montrant un tournant irréversible pris par l'écriture à partir d'Hugo, avoir fait du vers la force d'une énonciation, d'une activité du discours sur toute forme littéraire. D'une certaine façon Mallarmé dit aussi que Hugo « ronge les critères traditionnels des genres » quand il écrit que « Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discours ou narre, presque le droit à s'énoncer. » (OCII, 205) Cette phrase de *Crise de vers*, à partir d'un Hugo-« le vers personnellement », montre en somme que tous les genres - littéraires, rhétoriques, philosophiques (« chez qui pense, discours ou narre ») -, se trouvent affectés et redistribués à l'intérieur d'un « écrire » (ici d'un « discourir » et d'un « énoncer »), ce qui définit ce que l'on appelle la poétique d'une œuvre. Il est frappant de constater à quel point Meschonnic rejoint cette pensée quand, en explication du titre *Écrire Hugo*, il précise que ce qui est visé, pour la poétique, est un écrire, entendant par là une activité, faite par un sujet dans une histoire, un passage de la subjectivité dans le langage, qui transforme le langage et la subjectivité, l'écriture et la lecture, subjectif-collectif ensemble.¹ » Il poursuit en énonçant ce qui se pense comme « un écrire spécifique » : « L'unité d'un seul écrire, versifié ou prose, en ressort. »

Tous ces éléments débouchent sur une discussion avec Mallarmé : y a-t-il un primat de la prose ou du vers ? Mais au fond, les mots tournent autour d'une même chose : l'activité d'un sujet ou ce qui fait qu'une écriture agit. Le vers est du côté du mouvement : Mallarmé montre, dans *Crise de vers*, que les pratiques individuelles « desserrent » la métrique ; ce qu'il définit à partir du vers libre n'est-il pas entrepris par Hugo, par son traitement de l'alexandrin justement qui « s'évade » de l'« [ajustement] à la métrique » (OCII, 205) ? Meschonnic déplace la pensée du vers de Mallarmé vers la prose, quand il écrit « j'inverserais la provocation : tout est prose – sauf quand on parle. Pardon Monsieur Jourdain² », et définit alors la prose comme écriture, non comme le contraire du vers. L'inversion du paradoxe place dos à dos vers et prose pour les signaler comme gestes et activités d'un « écrire ». De manière emblématique il écrit ensuite qu'une prose est un « irréversible », nous l'avons évoqué, en ceci qu'elle transforme l'écriture, intervient dans l'histoire, invente une subjectivité, en ceci aussi qu'elle est un « en avant »,

¹ Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, op. cit., p. 15.

² Henri Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé », art. cit., p. 10.

comme le suggère son étymologie même : « qui va en ligne droite¹ » (*Robert historique*). En ceci, également, qu'elle est toute l'avancée d'une écriture vers son propre inconnu, définie justement avec Mallarmé, ce qui permet de souligner un passage de Hugo à Mallarmé pour penser la spécificité d'un « écrire ». On retrouve dès lors l'articulation « subjectif collectif ensemble » mise au-devant depuis Hugo : cet irréversible concerne tout le monde, par ce qu'il transforme les manières de dire et d'écrire, et soi-même, parce qu'il touche le cœur de l'expérience du langage et de l'aventure poétique.

La réponse de Mallarmé à l'enquête « Sur l'idéal à vingt ans » revêt une importance particulière : « suffisamment, je me fus fidèle. » (*OCII*, 672) Citée en titre de la troisième partie de *Mallarmé au-delà du silence*, « le sujet est "je me fus fidèle" », cette formule continue ce qui est pensé dans un « écrire Hugo » ; elle se poursuit dans un « écrire Mallarmé ». Que tirer de cette fidélité à soi ? Non une valeur qui préexisterait à l'œuvre, mais ce qui procède d'une écriture et de son mouvement. Mallarmé complète sa formule en ces termes : « pour que ma vie humble gardât un sens. » Ce sens est tout entier informé par ce qu'une écriture – un écrire – construit, par ce qui est son actif : avant la réponse, Mallarmé donne cette « pensée inédite » en exergue : « *Jamais pensée ne se présente à moi détachée, je n'en ai pas de la sorte et reste ici dans l'embarras, les miennes forment le trait, musicalement placées, d'un ensemble et, à s'isoler, je les sens perdre jusque leur vérité et sonner faux* [en italique dans le texte] ». La référence au musical peut se comprendre aussi comme une direction et un ensemble d'inflexions (qui sonnent juste quand elles sont « placées » dans un ensemble). Tout rime avec tout. En définitive, c'est l'unité de la voix qui fait le sujet, d'où cette idée d'un sujet comme fidélité à soi, d'un « je me fus fidèle » qui soit un « sonner juste », d'une justesse qui soit du sujet. Autrement dit, le nom propre, dans une expression comme « écrire Hugo » ou « écrire Mallarmé », est une manière, non au sens d'un « à la manière de » rhétorique qui serait de l'ordre de l'imitable ou du « pastichable ». Mais bien au sens d'une spécificité et d'une intégrité, de l'ordre de ce qui ne s'imité pas, résiste au pastiche, est irréductible². Dans ce sens, dans « écrire Mallarmé », le nom devient un adverbe de manière, un peu à la façon du « musicalement se lève » (*OCII*, 213) de l'avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil, placé en

¹ Cf. Serge Martin « La Prose en action », dans *Paroles rencontres, ouvrir les archives Henri Meschonnic*, éd. Serge Martin, Mont-de-Laval, l'Atelier du Grand tétras, 2013, p. 95-104.

² Cf., sur cette question, Gérard Dessons qui écrit que le « paradoxe de la manière » est qu'« en tant qu'identité – donc identifiable, repérable –, [elle] est imitable. Mais dès lors qu'elle est imitée, elle cesse d'être ce qu'elle est, perdant ce qui la constitue précisément en manière : sa capacité de devenir à elle-même dans le mouvement de son historicité. », Gérard Dessons, *L'Art et la manière*, op. cit., p. 201. On lira la troisième partie du livre, « La Gageure d'imiter » (p. 201-277), en particulier les pages « Auteur, sujet, manière », p. 248-251.

fin de *Crise de vers*. Meschonnic écrit : « dans la même visée le vers, la voix, le *quelquefois* chez un. Faisant du poème l'inflexion des voix chères qui ne se taisent plus.¹ »

4. « *L'âme est un nœud rythmique* », écriture, suggestion, symbole

Il est patent que Meschonnic et Bonnefoy, chacun à sa manière, ont porté la critique de leur contemporanéité dans son rapport à la modernité. Bonnefoy, dans l'essai de 1967, « Baudelaire parlant à Mallarmé », critique un effet Mallarmé qui enclot l'œuvre sur elle-même et oublie ou écarte l'incarnation, le vœu de présence à l'autre et de présence au monde qu'au contraire Baudelaire représente. Meschonnic, en promouvant Hugo, contrecarre ce qui s'affirme depuis *Crise de vers* comme une sorte de remplacement de l'auteur de *Châtiments* par une post-poésie, après la crise. Mais la lecture qu'il donne, au chapitre « Poétique politique dans *Châtiment* » d'*Écrire Hugo*, montre le contraire et fait se rejoindre un mouvement Hugo et un mouvement Mallarmé pour ainsi dire, dans ce qui répond à l'assertion de *La Musique et les lettres* « - On a touché au vers », ce qui ne se fait « pas à une date oiseuse » (OCII, 63-64), et produit une révolution : « Alors le versifié atteint la plus grande charge spécifique du versifié, tout en allant, plus que jamais autant, avant sa date, vers le non versifié. Vers le parlé.² » Une telle observation met en relief ce qui se joue dans une révolution qui est un cycle, un retour : c'est en allant au plus loin du vers que l'on va au plus loin de soi et que s'opère une subjectivation totale du langage. C'est peut-être le « thyrses plus complexe » de Mallarmé qui peut aider à penser une maximalisation du vers, non en métrique et formalisme, mais en « timbres » et « rimes dissimulées », en « épanouissement » vers « le titre de *poème en prose* » [en italique dans le texte], en inclusion de la métrique (parce que « le mètre, antérieur, subsiste ; auprès ») dans une « modulation (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique. » (OCII, 64)

Meschonnic permet de penser une continuité d'Hugo à Mallarmé quand Bonnefoy construit une opposition entre Baudelaire et Mallarmé. Ces approches constituent les lignes brisées de la modernité : *Sous Le Signe de Baudelaire* se conclut sur une critique de la fiction mallarméenne, en même temps qu'une critique du contemporain qui a davantage opté pour ce que Meschonnic appelle de son côté une « méta-littérature » : « Mallarmé n'a pas beaucoup inventé en décidant que les mots peuvent être vécus comme la seule réalité, un espace au sein sans chaleur duquel la personne qui les emploie ne sera qu'une fiction parmi d'autres.³ » Bonnefoy réfute ce « jeu

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 41.

² Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, op. cit., p. 218.

³ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, op. cit., p. 408.

suprême » du littéraire auto-réflexif. C'est le sens de l'opposition de Baudelaire à Mallarmé : « Pourtant je réaffirme, avec Baudelaire, que ce "jeu suprême" est la suprême faute. » La réception de Mallarmé se travaillera dans la recherche d'une autre voie que celle de ce jeu. Aussi Baudelaire est-il, dans cette perspective, un « exemple » : « la composition du vers chez Baudelaire révèle aisément ce qu'il a voulu qu'il soit : la transgression d'une "alchimie" de l'Idée par une expérience de la présence.¹ » Meschonnic dénonce également le structuralisme qui « a étudié des structures sonores du poème tout en étant sourd à la parole du sujet qui parlait.² » Il y aura à poursuivre la distinction de la personne chez Bonnefoy et du sujet chez Meschonnic. Mais, pour l'heure, il importe de montrer que Mallarmé est lu par nos auteurs dans une résistance à toute forme de clôture. Au contraire, l'enjeu est d'ouvrir l'écoute d'une écriture. Et il s'agira, pour l'essentiel, d'entendre Mallarmé selon une voix qui puisse l'accueillir dans sa pluralité. Aussi cette pluralité débouche-t-elle sur l'importance et la valeur de la suggestion chez Mallarmé, elle-même étroitement liée à une poétique du symbole.

L'approche de la suggestion et du symbole montrera des saisies différentes de Mallarmé. *Mallarmé au-delà du silence* opère dans le sens, non d'une opposition, mais d'une sorte de continuité, au titre d'une capacité des poètes à être des théoriciens du langage parce qu'ils tiennent le langage de leur expérience : « Les poètes, de Baudelaire à Hugo et Mallarmé, faisaient de meilleurs théoriciens du langage que leurs contemporains philologues.³ » La place de Baudelaire en tête réfère peut-être aux « grands poètes [...] naturellement, fatalement critiques. » Meschonnic ainsi n'oppose pas Baudelaire et Mallarmé, comme le fait Bonnefoy. De même, il ne situe pas Hugo hors modernité, ce qui prête à une discussion avec Deguy qui l'en fait sortir, par une victoire, pour la postérité, de Baudelaire et Mallarmé. Est citée, en exergue d'*Écrire Hugo*, cette phrase de *Reliefs*, « c'est bien entendu (je veux dire qu'on le sait depuis longtemps mais qu'on doit passer son temps à rappeler certaines choses, en s'excusant) Baudelaire et Mallarmé qui l'ont emporté sur Victor Hugo. » La citation fait l'objet d'une contradiction ; c'est ce que développera tout le chapitre liminaire, « Pourquoi Hugo ».

La modernité, en ses consécutions et ses exclusions, est bien l'un des nœuds du problème, où est située, en partie, la réception de Mallarmé. Dans *La Pietà Baudelaire*, Deguy entendra discuter avec Bonnefoy, en « séparant moins Mallarmé de Baudelaire [...], tout en maintenant une différence décisive. » La problématique est toujours celle d'une définition de la poésie. La minoration de la séparation évoquée par Deguy repose sur une « différence », avec Bonnefoy,

¹ « L'Exemple de Baudelaire », *Ibid.*, p. 110.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 40.

qui est de « refondre intuition et concept, *aïsthesis* et *noësis*, aux braises réinflammables de la poétique baudelairienne du *symbole*.¹ » Une filiation est ainsi forgée, par le symbole, arrimée à l'intuition (« l'intuition est symbolisante »), et ouvre, plus loin dans le livre, sur une « coopération intuition/concept, cet accompagnement intuitionner/concevoir. » Le symbole est à l'intersection du phénoménologique, du perceptif, et du conceptuel, de l'intellect : il contient cet aspect synthétique de l'intuition qui est de « [prendre] le phénomène avec l'intellectualité.² »

En tirant les conséquences des « braises réinflammables de la poétique baudelairienne du *symbole* », une interprétation de Deguy, via Baudelaire, peut être inférée : le « nœud rythmique » mallarméen est synthétique et débouche sur une symbolisation ; d'ailleurs toute la poétique de Mallarmé est envisagée dans *La Raison poétique*, à l'aune du nœud, du point nodal dans cette phrase, à propos du « Nénuphar blanc » (OCII, 98-101): « Il s'agit de résumer. Soit : abrégé, concentrer, abstraire, retenir, recueillir.³ » Aussi faut-il préciser que ces verbes glosent, développent ce que Deguy désigne en ces termes, après avoir repris la citation de Mallarmé « j'accomplis selon les règles la manœuvre » (OCII, 101) : « Il nomme cette opération "suggestion".⁴ » Le « nœud rythmique » est pensé dans une rhétorique de la figure et Deguy donne une grande place à la métonymie, ce qui ramène la suggestion au dévoilement d'aspects. Le rapport entre lire et écrire est alors compris dans une régulation : le poète manœuvrier ménage, calcule des effets. On sait que Deguy a placé au fondement du langage de Mallarmé, et de sa poétique, la mathématisation. D'une certaine façon, la phrase des *Cahiers* de Valéry, citée par Meschonnic - « Mais, *au fait*, qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même⁵ » -, recouvrirait davantage le *logos*, au sens d'une logique, pour un poète-philosophe penseur du rapport entre philosophème, poème et mathème, qui souligne, dans *La Pietà Baudelaire*, à propos de Mallarmé, une « écriture mathématique⁶ ». Sans doute cette écriture est-elle de l'ordre d'un mouvement « tacite », la figure se résorbant en silence, de l'écriture à la lecture, et dans ce qui construit la prose mallarméenne : « Tacite est l'écriture, celle du poème en prose, tacite est la lecture.⁷ »

Le tacite est un taire, partant il résout l'opération langagière dans et par le silence. Disons que, dans telle perspective, le langage a toujours à répondre au silence originaire. On rencontre

¹ Michel Deguy, *La pietà Baudelaire*, Belin, 2012, p. 30.

² « Intuition et symbole », *Ibid.*, p. 61.

³ Michel Deguy, *La raison poétique*, *op. cit.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ Cité par Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 38.

⁶ Michel Deguy, *La pietà Baudelaire*, *op. cit.*, p. 31.

⁷ Michel Deguy, *La Raison poétique*, *op. cit.*, p. 73.

chez Meschonnic une approche différente. Avec lui, le silence n'est pas origine, mais fonctionnement ; il est conçu comme une activité du langage, ce qui construit une définition bien distincte de la suggestion. Suggérer, c'est aussi parler avec le silence, ou encore parler en mettant le silence de son côté. C'est que, sans doute, il n'y aurait pas de silence s'il n'y avait pas de langage, le silence n'étant pas une absence de bruit. Meschonnic rompt tôt avec l'idée d'un Mallarmé dominé par le silence et le taire, d'une poésie dont le « nœud rythmique » entrelace l'écriture et la lecture dans le silence. Il tire une conséquence d'*Écrire Hugo*, à savoir la reconnaissance d'un « écrire qui n'est qu'à lui » et, dans cette reconnaissance, l'écoute d'une signifiante, d'une prosodie, d'une syntaxe, d'une manière de faire sens, bref, de ce que Meschonnic recueille sous le mot de rythme¹, un rythme étant ce dont est capable une seule et même écriture. Le rythme est pensé dans un rapport à la parole. Aussi bien, la parole n'est-elle pas opposée au silence ; c'est au contraire elle qui le crée. C'est dans cet esprit que le « Mallarmé réellement en train de parler » reçoit une densité toute particulière : il s'agit d'un effort en direction d'une écoute maximale de ce qui opère dans le poème, de ce qui s'impose comme voix. Deux énoncés particulièrement forts vont ainsi, dans *Mallarmé au-delà du silence*, dans le sens, non d'une raison poétique rassemblant dans le symbole intuition et concept, mais d'une écoute de ce qui s'invente de sujet dans ce « lieu » à la fois de « l'opération » et de « l'opérateur » : « La suggestion est le sujet », puis, quelques lignes plus loin, « le sujet est le passage de la subjectivité dans le langage. Par quoi le "symbole" a été un moment capital dans l'histoire de la forme-sujet. Sa reconnaissance.² » La réception de Mallarmé relance, chez Meschonnic, une pensée du sujet et du spécifique, une pensée de ce qui fait la poésie, commencée avec Hugo, mais aussi Baudelaire, étudié plus tôt également dans l'œuvre théorique pour « l'écoute multiple de l'unité³ ». Chez Deguy, elle vient à l'appui d'une approche, depuis Baudelaire, de ce qui lie le poétique au conceptuel, le poème et le philosophème, et a pour visée une « habitation poétique ». Cette approche, qui vise une essence de la poésie, dans un héritage hölderlinien et heideggérien, construit dès lors tout à fait autrement l'écriture et la lecture. On parlera dans ce cas d'une ontologie et d'une

¹ Retenons ces deux phrases d'*Écrire Hugo* : « Le privilège reconnu à la prosodie et au rythme n'en fait pas des "niveaux" distincts du "sens", sens confondu alors avec le lexique, ni l'un des fonctionnements du langage qui écraserait les autres, par exemple la syntaxe. Mais, englobant les catégories séparées de la syntaxe et du lexique dans une nouvelle compréhension-répartition de la signifiante, la prosodie et le rythme sont pris comme le fonctionnement général de la valeur et du poème. » Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, vol. 1, *op. cit.*, p. 216.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 40-41.

³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique III Une parole écrite*, *op. cit.*, p. 280. Il s'agit de l'étude « Un Poème est lu : "Chant d'automne" de Baudelaire », p. 277-336.

phénoménologie informant l'écriture et la lecture. Avec Meschonnic, ce sera un Mallarmé du sujet.

5. *Écrire et lire, du côté du sujet*

C'est donc dans le cadre de ce Mallarmé du sujet que deux citations majeures de l'entretien avec Jules Huret sont reprises, dans l'essai majeur que Meschonnic lui consacre. Voici d'abord celle concernant la distinction *nommer* et *suggérer*:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. (OCII, 700)

Meschonnic, qui déclarera être « tributaire » de Mallarmé pour cette distinction, la donne d'abord au titre d'une équation de la suggestion et du sujet. La suggestion marque bien la relation entre écriture et lecture. Cette dénégation du « *nommer* » suppose que les mots, dans un poème, ne soient jamais limités à la seule nomination, puisqu'ils sont agis par l'autre activité du langage que Mallarmé donne, à l'autre bout de la chaîne signifiante de l'emploi des mots, le « *suggérer* ». C'est cette distinction qui opère, dans deux formules phares de *Crise de vers* : « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole » (OCII, 213) et « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés » (OCII, 211). Ces deux phrases ont en commun de faire du poème une activité et de l'activité le point central et le moteur d'une pensée du poème, d'une pensée de ce qui se produit dès qu'il y a poème : « refait », « achève », puis « aux mots [...] mobilisés ». Entre la mobilisation des mots, qui les fait glisser du statut de vocable, ayant valeur dans la langue, à celui de « mot total, neuf », ayant valeur cette fois dans le poème, et l'« isolement de la parole », une pensée de l'écriture se forme, dont Meschonnic se ressaisit, à partir de ce qu'il a découvert dans son travail sur Hugo. Cette activité de suggestion renvoie alors dans sa poétique à la signifiance pour laquelle il écrit, dans *Écrire Hugo*, qu'elle définit le sens dans et par la prosodie, le rythme, la syntaxe, « niveaux » qui interagissent, sans que l'un « écrase » l'autre¹. Ces niveaux pourraient d'ailleurs être figurés par cette « initiative aux mots », dont il faut dire qu'elle est suivie du complément « par le heurt de leur inégalité mobilisés » : le « heurt » est tout ce qui constitue à la fois la différenciation des mots, mais aussi le fait qu'ils résonnent

¹ Pour cette question, cf. les pages de l'étude de *Châtiments* intitulées « La prosodie et le rythme dans l'historicité », Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, op. cit., p. 216-256.

ensemble, dans une prosodie. Chez Mallarmé, la musicalité et la suggestion convergent dans une pensée du sens, et du *faire-sens*, qui appartiendrait en propre au poème. C'est ainsi que deux propositions sont solidaires, chez Mallarmé, qui ouvrent le sens sur l'écoute, en appellent à une lecture et une participation au poème qui en soient une audition : « pour ne garder de rien que la suggestion » et « l'esprit, qui n'a rien que faire, outre la musicalité de tout ». De fait, l'énergie vocale et prosodique du poème, désignée par cet usage du mot « comme incantatoire », et pour lequel on ne peut que rappeler le rapport au chant, est cruciale, pour l'orientation qu'elle donne, avec et après la « sorcellerie évocatoire » de Baudelaire, à la poésie moderne¹.

Le passage d'un système de valeurs à un autre, de la langue au poème, recouvre la distinction d'un « nommer » et d'un « suggérer ». C'est dans ce dernier terme qu'est désignée l'activité du sujet. Et Meschonnic y voit, selon un terme qu'il affectionne, une « maximalisation ». Mais on peut aller plus loin dans la réflexion sur la suggestion, en partant de l'idée qu'elle rend solidaire une écriture et une lecture. Il faut d'abord entrer dans la poésie de Mallarmé pour considérer de quelle manière y est figurée une telle solidarité, ou une relation que l'on ne peut pas désigner par le seul terme de lien, mais plutôt par ceux d'une transformation réciproque, ainsi que d'une interaction lieu à la fois de l'unité et du multiple. Un poème, non donné dans les *Poésies*, peut permettre d'envisager la suggestion dans son rapport au lire, et ainsi à la « jouissance du poème » qui est jouissance de la lecture autant que de l'écriture. « Toute l'âme résumée » (*OCl*, 59-60), fournit un art poétique adressé, qui continue « L'Action restreinte » et son vœu du « rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu. » (*OClI*, 215) Nous faisons l'hypothèse que la suggestion est encore définie dans ce « rien de mystère », « exprimé, quelque peu ». Elle est en outre le fondement de l'art poétique, et des conseils prodigués au « Camarade » venu « confier le besoin d'agir » (*OClI*, 214). Le « rien », le « quelque peu » sont décisifs, étant adossés à l'« indispensable ». Cette condition *sine qua non* du poème se retrouve dans le distique final du poème écarté des *Poésies* : « Le sens trop précis rature / Ta vague littérature ». Le sonnet élisabéthain de Mallarmé, écrit en heptasyllabes, s'il enseigne une exclusion du réel par une élimination dont la cendre et le cigare sont les symboles, désigne la littérature comme une soustraction. C'est la valeur de la rime « rature/littérature », sous l'affirmation du distique rejetant « le sens trop précis », que de montrer la rature constitutive,

¹ En cela on peut rattacher Mallarmé à « la modernité de la *clairaudience* », définie par Michèle Finck au sens d'une modernité poétique qui ne serait pas fondée seulement sur une « crise du son et du sens », mais aussi sur le désir d'une « épiphanie musicale propitiatoire à la joie ». Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, le musicien penseur*, Honoré Champion, 2014, p. 12.

par l'inclusion du mot, de la littérature. Sans doute Mallarmé se place-t-il du côté de Verlaine et de l'impair, par une quasi-citation de « L'Art poétique » de *Jadis et naguère*. Citons « Où l'Indécis au précis se joint », le vers final « Et tout le reste est littérature. » Or, l'impair relève aussi d'une soustraction, d'une syllabe à l'octosyllabe chez Mallarmé, ou au décasyllabe chez Verlaine. L'interruption est féconde ; ici, elle ne relève pas tant d'une syncope que d'un suspens, d'un arrêt que d'un geste suspendu, libérant la suggestion. C'est ce dont on trouve les valeurs dans le « précis » et « l'indécis » - dont nous rappelons qu'ils sont « joints » -, dans l'expiration des ronds de fumée du premier quatrain de « Toute l'âme résumée ». L'impair est à la fois numérateur et indicateur ; il peut être aussi ce qui fait signe, un geste proprement suggestif.

L'heptasyllabe est en somme l'impair de l'octosyllabe, très présent dans les poèmes de la fin des *Poésies*. Mallarmé l'emploie dans un poème énonçant un art poétique, ce qui renvoie à la poétique de Régner du « [jeu] à l'entour » et peut être alors rapproché de ce qu'il écrit du vers libre, de son voisinage avec l'alexandrin, « laissant son doigté défailir contre la onzième syllabe ou se propager jusqu'à une treizième maintes fois. » (OCII, 206) Une telle conduite de l'écriture, entretenant des tours et des détours dans le rapport à la versification, rencontrera la dimension de la page, dans la dispersion et les blancs rythmiques d'*Un Coup de dés*¹. Écrire autour de l'alexandrin, plus généralement de la mesure, que ce soit pour la disperser ou la tenir, manifeste à la fois un culte et une hantise. Le mystère qui lie l'écriture à la numération, à la « chiffration mélodique tue » (OCII, 68), mais toujours présente *in fine*, est porté dans une poétique qui se concentre sur « l'effet produit », précisément par un creusement du vers. C'est certainement dans cette numération, dans le nombre, que l'expression trouve un resserrement nécessaire, propice et propitiatoire à l'accueil d'un sens augmenté. Propice aussi à l'accueil d'une profondeur et d'une densité, d'une constellation et d'une irradiation : ce qu'énoncent le vers final du « Sonnet en – ix » - « De scintillations sitôt le septuor », ou « À l'exception d'une constellation » d'*Un Coup de dés*. Mallarmé lie le poème à l'« incantatoire » ; la définition de l'acte poétique peut s'étendre à la prophétie, au sens d'une parole tendue vers son futur, un avenir ayant l'écoute pour lieu. Cet « incantatoire » est ce qui, dans le langage, fait dire plus que ce qui est dit, ce qui fait que le sens est davantage une direction, un mouvement et une dynamique, qu'une signification.

¹ Pour une étude du rapport à la versification, des « combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres » (OCII, 206), entre vers libre et métrique, cf. Michel Murat, *Le coup de dés de Mallarmé, un recommencement de la poésie*, Belin, 2005.

De fait, l'impair s'avère crucial ensuite, pour la poésie moderne et contemporaine. Meschonnic déclare, dans un entretien avec Serge Martin, que « s'il faut penser au rapport avec ce que Mallarmé appelait le "vers national", je suis si hanté par ce "mystère des lettres" qu'est en français le rythme pair que je soigne mes impairs.¹ » Dans une filiation, ouverte par Verlaine, du vers impair, et par Mallarmé, du jeu « autour », Meschonnic écrit dans une ouverture du rythme et du sens. Le travail de l'impair correspond à un tel sens de l'ouvert, comme permet de le montrer ce poème de *Puisque je suis ce buisson*, que Serge Martin cite dans le même entretien et dont voici un passage :

peut-être sans le savoir (7)
 nous ne sommes que les syllabes (8)
 de mots que nous commençons (7)
 mais nul n'a la phrase entière (7)
 le sens c'est seulement des bouts (8)
 de sens que nous sommes ce qui (8)
 manque (1)
 pour faire la phrase c'est chez (8)
 l'autre l'autre l'autre² (5)

L'impair n'a rien d'une astreinte, ni d'une obligation. Il ne découle pas d'un parti pris qui formerait comme le sens de la lecture. Il se pratique à contre-formalisme. Et, si l'on peut parler d'une continuation de Mallarmé par Meschonnic, c'est précisément dans une éthique non formaliste qu'elle se fait. Une telle observation rejoint le passage d'une définition formelle à une définition éthique du vers, dont *Crise de vers* est l'un des textes. Le « soin » apporté à l'impair se construit au regard du parisyllabique : on relève une quasi-alternance d'heptasyllabes (lignes 1, 3-4) et d'octosyllabes (lignes 2, 5-6 et 8), un monosyllabe qui marque à la fois un rejet et une syncope, l'impair se lisant aussi dans les passages à la ligne. Précisons que ce poème développe, pour ainsi dire, une poétique de la ligne que Meschonnic a défini, pour lui-même et pour une approche des écritures poétiques contemporaines, dans une distinction avec le vers, libre ou métrique. La lecture suit ainsi une véritable « aventure de la ligne » dont le trajet est marqué par des passages à la ligne qui construisent et démultiplient un phrasé qui se déploie, et se découpe, de ligne en ligne. L'écriture de Meschonnic est double, à l'intersection de la continuité et de la syncope ; elle est alors une écriture du continu, faisant ainsi revenir à cette définition de la ligne : non pas métrique ni formelle, mais plutôt libératrice du vers, d'une liberté qui affirme le primat du rythme. Et c'est sans doute l'un des héritages de

¹ Entretien avec Henri Meschonnic, « Le Rythme du poème dans la vie et la pensée », dans *La poésie à plusieurs voix, rencontres avec trente poètes d'aujourd'hui, une anthologie*, éd. Serge Martin, Association française des enseignants de français, 2010, p. 142.

² Henri Meschonnic, *Puisque je suis ce buisson*, Orbey, Arfuyen, 2001, p. 34. Cité in *La poésie à plusieurs voix*, op. cit., p. 141.

Mallarmé : avoir pensé l'écriture du poème, et du vers, en tant que rythme, et ainsi avoir permis les conditions d'une pratique individuelle du vers qui en « desserre » la prosodie.

Entre l'incipit du poème, qui est simplement « une ligne », et sa fin la reprise entêtante de « l'autre », qui en donne la ritournelle et la ronde par le chiffre trois, se joue une éthique qui trouve sa « chiffration » dans l'impair. Et l'on peut justement étendre la notion à tout ce qui, dans le langage, œuvre dans un inaccompli : « nous commençons »-« nul n'a la phrase entière »-« des bouts de sens ». L'impair comme inachevé se rencontre aussi dans les signifiants de la restriction, pour ainsi dire dans une « action restreinte » du poème : « peut-être sans le savoir »-« que les syllabes »-« seulement des bouts ». Il fait sien un certain sens de la négation, que l'on peut suivre dans les tournures négatives (« sans », « ne...que », « nul n'a »), non pour le négatif, mais plutôt dans une sorte de soustraction qui prélude à une ouverture et à un passage vers l'autre. Les signifiants de la fragmentation que sont « syllabes » et « bouts » donnent lieu en fait à un inaccompli qui est un procès d'ouverture, précisément un commencement, dans « nous commençons », qui inclut dans l'éclosion d'un sens jamais fini, jamais arrêté, partant ouvert sur une altérité, une continuation et une histoire, un « à venir », comme le signale le titre d'un autre livre, *Infiniment à venir*. C'est ce qui a lieu, depuis l'aventure d'« une ligne » (au début du poème : « une ligne / c'est seulement une / phrase qui s'arrête puis une autre »), jusqu'à « l'autre l'autre l'autre ». Par la reprise et sa prosodie, cet autre devient un écho, une résonance et alors une démultiplication. La mise en mouvement, à laquelle le rythme procède, est bien ce qui fonde le passage d'une écriture à une lecture et vers une lecture qui soit à l'écoute d'une écriture. Cette fondation se trouve aussi dans le recommencement : c'est d'« autre » en « autre » que chemine ensuite la lecture d'un poème. La poésie est toujours un début, ce qui se joue dans ses moindres syllabes et peut-être dans ces « primitives épellations » évoquées par Mallarmé à propos de Verlaine (*OCII*, 205). C'est par ses continuations et ses lectures, qui deviennent des créations de sens à leur tour, que l'on saura de quels débuts il pourra s'agir.

Meschonnic trouve ainsi dans la suggestion chez Mallarmé ce qu'il recherche du rapport entre éthique et écriture, entre identité et altérité. Le poème se fonde sur l'attente d'une lecture ; la lecture se fonde à son tour sur ce que le poème suscite. Le symbole mallarméen, défini dans l'entretien avec Jules Huret, débouche sur un tel sens éthique, par le lien entre évocation (« évoquer petit à petit un objet ») et une lecture en travail, pour ainsi dire, une lecture procédant de la découverte et du procès (« par une série de déchiffrements »). Le poème met alors en acte ce que Meschonnic définit par ailleurs d'éthique dans l'écriture : « tenir, non pas l'un à côté de

l'autre, mais l'un par l'autre, les termes d'éthique et d'écriture¹ », si bien que ce ne sont pas tant des termes que des relations qui révèlent une corrélation entre lecture et écriture.

Si l'on revient au symbole c'est aussi parce que son fondement repose en fait sur des valeurs qui sont celle du sujet. Une déclaration à Jules Huret peut être encore convoquée :

La poésie consistant à *créer*, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme : là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens : c'est, en somme, la seule création humaine possible. (OCII, 701)

Meschonnic la présente ainsi : « Même l'étymologie traditionnelle du mot *poésie*, avec le commentaire tautologique auquel elle a toujours donné lieu, poésie-crétion, est réinterprété alors par Mallarmé.² » Le symbole est inclus dans la poésie, qui elle-même est redéfinie du côté du sujet : telle est en somme l'orientation majeure que donnent la théorie et la poésie de Mallarmé. Du coup, « l'état d'âme », « montré » par évocation ou « dégagé³ », mais aussi induit - et plus généralement l'âme, ainsi, par exemple, dans « Toute l'âme résumée » et dans « toute âme est un nœud rythmique » de *La Musique et les lettres* (OCII, 64) -, se situe à l'intersection de la poésie en tant qu'acte de création et de la poésie en tant que déchiffrement et lecture. Une telle intersection inclut, avec le symbole, le chant comme une création de la voix dans le langage. Elle définit alors la poésie dans sa superlativité – « la seule création humaine possible » -, sans doute parce qu'une poésie appelle une anthropologie : la création procède d'un art du sens, ou d'un *faire sens* qui est désigné par le symbole. Or, cette création de sens appelle d'un bout à l'autre une écriture et une lecture, une lecture qui, procédant de l'écriture dans un mouvement conducteur, soit une entrée dans les opérations du poème. D'où cette jouissance devineresse de la lecture d'un poème. Le « rêve » étant de « *suggérer* » il y va de la création d'un dire se prolongeant dans un entendre, dans la double acception d'écouter et comprendre, d'entrer dans une sorte d'intelligence prosodique du poème : telle est la valeur du « deviner peu à peu », qui est en même temps « le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole ». Cette intelligence supposant une lecture qui soit de poésie, qui soit une part active de la création.

6. Du nœud à la toile : la jalouse pratique de l'araignée sacrée

On peut montrer à présent ce qu'une pratique de l'écriture implique de pratique de la lecture. Pour cela, le point de vue de Maupoix, ancré dans une filiation de Bonnefoy et Deguy, révèle

¹ Henri Meschonnic, « Note sur l'éthique et l'écriture », *Langage, histoire, une même théorie*, op.cit., 2012, p. 551.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 42-43.

³ Mallarmé déclare : « évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. » (OCII, 700)

une réévaluation de lire et écrire dans une réflexion sur la modernité depuis Baudelaire et Mallarmé. Le mouvement interprétatif et critique qui s'y dessine encourage à y lire ce qui se joue à l'égard de l'écriture, du sens et de la lecture : un sens de l'inconnu comme mystère, l'élaboration d'une poétique du doute et de la perplexité. À la lecture de *Divagations*, deux mots détachés par la mise en page des paragraphes se répondent : « Écrire - », dans « L'action restreinte », et « Lire - / Cette pratique - », dans *Le Mystère dans les lettres*. Une confrontation des passages rend visible un chiasme, d'un poème critique à l'autre, entre « ton acte »-« écrire » et « lire »-« cette pratique » :

Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer, sans traces, devient évanescent, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas.

Écrire – (OCII, 215)

[...]
Lire –

Cette pratique –

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

La lecture conjointe des deux extraits, si elle permet de distinguer un chiasme, un entrelacs, pour reprendre les mots de Merleau-Ponty, peut permettre encore de déceler une suture, un « nœud rythmique » aussi, entre écrire et lire. C'est que le premier est tendu vers le second et qu'il existe entre les deux ce que Maulpoix appelle « une poétique du lien ». Ce que le chiasme d'écrire et de lire contient, ou tient ensemble, est d'abord le rapport entre l'« acte » et ses « traces », ensuite celui entre l'« acte » et la « pratique », enfin entre l'application et l'appui – « s'applique à du papier » et « appuyer, selon la page ». Il est frappant que ce qui, pour l'écriture, est papier, est devenu page, pour la lecture. C'est par un emploi rigoureux des mots que Mallarmé explore le lien entre les deux : la page est le lieu que l'écriture aura créé et que la lecture aura pour tâche de « pratiquer » ; mais la lecture gardera aussi mémoire de ce blanc du papier sur laquelle l'écrivain aura laissé des traces. Le « noir sur blanc » (OCII, 215) de l'écriture prend à rebours la doxa de l'inspiration permettant de faire passer une plénitude sur la page. Au contraire, rien ne précède l'acte, tout en procède. Et la lecture se dirigera vers ce point de départ de l'écriture, « pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence. » Tout ce qui compte est le passage entre ces deux vides, ces deux blancs ou ces deux riens. C'est par lui, en lui, que quelque chose s'est produit, qui est le mystère mais a empêché l'évanescence, a permis que quelque chose soit retenu, saisi. « Le hasard, vaincu mot par mot » désigne cette

opération, dont la page est le théâtre parce qu'elle aura investi le papier. Ajoutons que ce passage du rien à l'écrit ne se fait pas sans violence : s'il est une victoire, c'est bien par une exaltation de « l'instinct », « en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas. » L'écriture est une lutte, à même la perte et l'évanescence, tendue vers la rétention de ce qui échappe. Elle est toujours confrontée au risque de cette perte, mais cela va plus loin : elle inclut cette perte, l'inscrit par l'amplitude qu'elle donne au silence et au blanc.

Dans ces conditions, la lecture, désignée comme « pratique », est la continuation de l'acte d'écrire. Elle en est aussi la chance, la planche de salut : si la lecture pratique l'écriture, la manie en s'appuyant sur elle, c'est parce qu'elle rend possible son accomplissement. Elle la fait exister, elle la sort du néant et du risque de l'oubli. Elle est en outre la réalisation de certains de ses possibles. D'où l'articulation entre lire et relire, relire étant la pratique de nouveaux possibles de l'écriture et de nouveau liens. « Le Tombeau d'Edgar Poe » peut encore se lire comme le conflit entre une poésie et ses réceptions, mais s'il revient aux lecteurs futurs de contredire les « noirs vols du Blasphème », c'est que la lecture est un travail de continuation, la réponse d'une éternité de l'œuvre. Cette éternité est aussi bien la mort que l'intégrité de l'œuvre, ce qu'elle est seule à dire et à faire, ainsi que le déclare l'image de l'aérolithe, « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur ». L'éternité est l'autre mot de l'absolu, qui est l'unique et que rien ne laissait prévoir. Elle est aussi la chance d'une postérité, l'entrée dans une histoire : aux lecteurs d'être « Vous l'avant fastueux qui coupe » (*OCI*, 4), d'être le salut qui tire l'œuvre de la disparition et l'accomplit, l'accompagne « ici-bas ».

Il est patent que les passages du *Mystère dans les lettres* et de *L'Action restreinte* rendent l'écriture et la lecture à un sol dont le papier et la page, leur « rien au-delà », sont la surface blanche et noire. On trouve aussi, chez Mallarmé, l'idée d'une antériorité à ce sol, qui est l'esprit. Dans le texte du *Poète perplexe*, « Portrait du poète en araignée », Maulpoix définit un lieu intérieur de l'écriture, voire un lieu matriciel, qui, sans l'acte d'écrire, serait justement livré à l'évanescence, ne donnerait aucun lien, ni aucune relation : « Sa "dernière cassette spirituelle", c'est son esprit, sa conscience réflexive, telle qu'il entend s'y tenir, à la fois comme on se tient à une conduite, une résolution, un principe, et comme on demeure en un lieu où l'on pense avoir trouvé "une région où vivre".¹ » Ces lignes font écho à un autre texte, « Une jalouse pratique », dans *La Poésie malgré tout*, par lequel nous allons d'abord passer². Maulpoix y reprend la « question moderne » (p. 41), posée dans l'hommage à Villiers de l'Isle Adam :

¹Jean-Michel Maulpoix, « Portrait du poète en araignée », *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 159.

² Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, op. cit., p. 41-52. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce texte.

Sait-on ce que c'est qu'écrire ? une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur.

Qui l'accomplit, intégralement, se retranche. » (OCII, 23)

Ce qu'il en détache est une représentation de l'écriture dans la modernité, après le romantisme et en rupture avec lui. Le « terme sévère de "pratique" » (p. 42) redéfinit l'inspiration en faveur de la mise en avant de l'acte. À ce titre, Mallarmé est rapproché de Flaubert, parce que l'écriture est « travail ». Et une continuité est établie, vers le « travail du travail » de Valéry, et le « labeur solitaire et patient » (p. 44), inspiré des propos tenus par Rilke dans sa *Correspondance*. La perspective moderne est encore opposée au romantisme, parce qu'elle suppose ce retranchement évoqué dans le même hommage à Villiers. La rupture avec le poète guide, le poète mage, est consumée avec la lettre citée plus loin : « Un poète est un monsieur qui trace des signes sur du papier dans un petit coin et qui ne sollicite, en vérité, que l'approbation de quelques personnes qui sont ses amis. » (Cité, p. 50-51) Cette perspective est capitale parce qu'elle lie la poésie à la finitude. Or, ce lien est bien le lieu du mystère, le centre de l'existence. L'énigme est reversée dans la pratique, ce qui est porté par la question initiale et l'absence de définition qui en est la réponse : la définition que Maulpoix qualifie de « prudente et imprécise » (p. 42) - mais « creusant le mystère » (« Écrire creuse le mystère. » - p. 50) -, s'absente *in fine*, justement parce qu'elle tourne autour du mystère : les adjectifs coordonnés en « et » et en « mais » redoublent l'aura de mystère de l'acte d'écrire par un caractère ancestral et indéfini (« ancienne et très vague »), puis par un interdit et la tenue au secret, bref par un reploiement sur soi (« mais jalouse pratique »). Le « mais » accomplit bien ce retranchement, puisqu'il oppose une sorte de rétractation et de dissimulation (c'est aussi la valeur de l'adversatif) à toute tentative de définition, voire d'essentialisation de l'acte d'écrire. C'est ainsi qu'une écriture en appelle à une découverte toujours recommencée, à une lecture qui soit relecture, c'est-à-dire mouvement, itération.

L'adjectif « jaloux » peut d'abord renvoyer à une intégrité, ce que suggère Maulpoix quand il redouble la question « qu'est-ce qu'écrire ? » par « qu'est-ce qu'un homme ? » L'intégrité est même l'autre nom du secret, qui fait passer du sacré à l'éthique. La définition se confond, en fait, avec le sens de l'existence. Aussi tient-elle à chaque œuvre, dans la mesure où aucune œuvre ne répète une autre et où elle entretient, développe son propre foyer. Maulpoix parle encore d'une « seconde vie » et précise en somme que l'écriture mène la vie là où elle n'irait pas sans elle, ce qu'on lit dans les adjectifs : « sans doute plus aventureuse que la vie réelle, plus large, plus diverse, plus aléatoire, riche de davantage de possibles » (p. 48). On peut

reprendre à cet égard la formule de Ghérasim Luca « une vie dans la vie¹ », qui élargit cette notion de seconde vie à celle de vie seconde. Ce que le mot de « jalouse » permet de relever est cette intériorité et ce foyer : Maulpoix se demande « de quoi, de qui, l'écriture est-elle jalouse ? » (*Id.*) Et il désigne une intransigeance – une intégrité –, quand il observe que « cette pratique a son ordre, ses exigences, ses valeurs propres. » (*Id.*) L'adjectif est alors glosé, développé par l'amour : ce qu'on garde jalousement est d'abord ce qu'on aime, d'où l'importance de l'affirmation de la lettre à Cazalis du 14 mai 1867 : « Pour moi la Poésie me tient lieu de l'amour, parce qu'elle est éprise d'elle-même ». (*OCI*, 715, cité p. 48) D'où, aussi, la valeur du mot « cœur », renvoyant à une centralité irréductible, à un foyer de vie et à une affectivité : si la poésie « jouit d'elle-même, s'auto-érotise et se contemple comme Narcisse » (p. 49), ce n'est pas tant d'un repli sur elle-même et ses propres structures qu'il s'agit, mais d'une passion du langage qui est une passion de la vie. Aussi la réception de Mallarmé se déprend-elle d'un structuralisme sacralisant l'écrit sous l'espèce d'un texte clos, pour l'affirmation d'un secret dont l'écriture est la prise en charge et l'exploration. D'où cette définition d'une écriture comme « aventure en soi », « manière d'exister » (p. 47), et, plus loin, non « dans le cœur de l'homme », mais « le cœur de l'homme » (p. 50), poursuivant le « mystère du cœur » de Mallarmé.

En écrivant un « Portrait du poète en araignée » Maulpoix² reprend ce qu'il avait commencé dans « Une jalouse pratique », en développant la figure du poète qu'est Mallarmé. Le portrait est dynamique, parce qu'il intègre l'évolution spirituelle, palpable dans l'ordonnancement des *Poésies*, et qui a pour seuil décisif *Hérodias*. Il part ainsi d'un « premier portrait d'un Mallarmé exaspéré par le réel et dévoré par l'Idéal, à un moment où celui-ci a épuisé ses noms d'emprunt : Dieu, peuple, progrès, Beauté même. » (p. 156-157) Le point de départ est une rupture avec le romantisme du « mendieur d'azur », converti en « pitre châtié ». Mais il y a à rompre avec l'exaspération et la dévoration : à se détacher de deux hantises, incarnées par Hugo et par Baudelaire, à savoir le progrès et l'azur, peut-être en vue d'une réconciliation avec le réel, ou du moins d'une retrouvaille avec le réel en transgressant ce qui en lui est refusé, dont « Les Fenêtres » intensifient l'écœurement : « - Au risque de tomber pendant l'éternité ? » (*OCI*, 10). Si cette exaspération parvient à sa liquidation, l'idéal tombe avec elle, puisque le « séjour terrestre » pourra être renoué. Il semble que la « poétique nouvelle », qui aura pris acte

¹ Ghérasim Luca, *Héros-limite*, José Corti, 2000, p. 15.

² Jean-Michel Maulpoix, « Portrait du poète en araignée », *op. cit.*, p. 155-169. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce texte.

du néant, du « rien au-delà », ouvre à cet égard de nouveaux possibles. L'expérience d'*Hérodias* est bel et bien décisive ; et c'est depuis le travail du vers, le creusement du néant-mystère, que se joue cette décision – décision échappant de fait à la volonté et faisant découvrir que l'absolu est dans l'écriture, dans la décision seconde qui s'y joue. On peut reprendre la formule de Rimbaud d'être « rendu au sol, avec un devoir à accomplir » (peut-être symétrique au « seul devoir du poète », que Mallarmé formulera plus tard), qui, pour être primordiale aux yeux de Bonnefoy, ne l'est pas moins pour Maulpoix. Sans doute oriente-t-elle ce qu'il affirme, pour amorcer son second portrait du poète :

Redescendant de l'absolu, ainsi qu'il l'écrit à Lefébure le 3 mai 1868 [« Je redescends, dans mon moi, abandonné pendant deux ans : après tout, des poèmes, seulement teintés d'Absolu, sont déjà beaux », *OCI*, 728], il fait de son effondrement une chute victorieuse et un sacre paradoxal. *Hérodias* opère un retournement de la perte du ciel métaphysique en parti-pris de la relation. C'est alors qu'à l'impossible fusion avec l'objet se substitue une poétique du lien, et au poète élocutoirement disparu la « jalouse pratique » de son écriture. (p. 157)

Maulpoix décèle une corrélation entre « une poétique "très nouvelle" » (*Id.*), qui a pour socle le travail du vers, et « une nouvelle figure du poète en araignée, solidement agrippée au centre de sa toile, veillant sur elle, ses fils, son tissage, et la solidité surtout de ses intersections. » (p. 159) La « poétique du lien » est efficiente à double titre : d'une part, elle désigne le poème comme ensemble de relations, et on peut se rendre compte de ce que doit une telle conception au texte tissu de Barthes ; d'autre part, la « poétique du lien » est dégagée de la « poétique de l'effet produit ». C'est dire que l'araignée relie les deux bouts d'une chaîne puisque tissant, serrant le « maillage de mots » (p. 165) et « [jouant] de sa fibre "à nu" » (p. 163), elle est un acte de « préhension » du lecteur. Le poème est le lieu de ce nouage ; il réalise ce que l'on ainsi appeler prise ou saisie : « l'effort du poète est d'appréhension, de compréhension ou préhension » (p. 165). Sont tenus d'une main forte « l'acte disponible [...] de saisir des rapports » de *La Musique et les lettres* (*OCII*, 68) et l'« autre "pratique désespérée" qu'est la lecture » (p. 164-165) Le travail est infini, autant que les rapports à saisir, parce que le lecteur est sollicité pour poursuivre ce qui a été poursuivi dans l'écriture, ce que Maulpoix définit comme « quête du sens », « épreuve » (*Id.*).

Mais la métaphore arachnéenne est poussée plus loin, ancrée qu'elle est dans le propos de la lettre à Aubanel du 28 juillet 1866 :

J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon Œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même – clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores –, centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai *aux points de rencontre* de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté. » (*OCI*, 704-705, cité p. 159)

La métaphore rend compte de la chute de l'idéal – ou de sa redescente –, quand Maulpoix rappelle ce qui distingue l'araignée sacrée de l'abeille d'*Ion* de Platon. « Sacrée toujours, mais sans ailes, ne volant plus, occupée à conjoindre. » (p. 160) Si l'abeille butine et féconde, et se rend plus volontiers visible, l'araignée a pour lieu le sol et pour visibilité unique la « toile à présent évidente, posée telle une "goutte de ténèbre" au centre de sa nuit. » (*Id.*) De cette manière, la doxa de l'inspiration est encore rompue, par le patient travail, mais aussi par le retrait, la dissimulation du poète dans son œuvre. Maulpoix rencontre ainsi un autre possible de la « disparition élocutoire », mais cette disparition n'est pas une absence. Elle relève davantage du discret, de la présence sourde et, à cet égard, l'analogie est faite entre les fils et les cordes de la lyre, imposant ainsi l'idée d'un lyrisme second, non de l'effusion mais de la diffusion patiente et contrôlée. C'est tout le jeu du subtil dont le portrait du poète rend compte ainsi : « Il fait disparaître les choses au lieu de les exhiber. Mais, les subtilisant, il les rend subtils. » (p. 161) Le subtil se confond ainsi au travail de suggestion propre à l'écrire Mallarmé, ce faisant il fait correspondre le retour au sol et le discret, jusqu'au tacite et au mi-mot, à un rayonnement, comme pourrait le montrer le « Sonnet en – yx », poème du silence, de « l'inanité sonore », et de la scintillation.

Plutôt qu'une présence opposée à la « disparition élocutoire », nous parlerons d'une omniprésence dans la disparition, ou d'une présence seconde, parce qu'avec Mallarmé l'écriture est la tenue d'un centre absolu qui a son lieu dans la trame de l'écriture. Cette dimension est cruciale dans la modernité, pour le rapport entre un sujet et son écriture. Un parallèle peut être esquissé avec Jaccottet, l'auteur de cette déclaration bien connue : « l'effacement soit ma façon de resplendir¹ ». Justement, c'est lui qui a trouvé, en dépit des réserves à l'égard de sa poésie, dans « Le Nénuphar blanc » et dans « Gloire », un « Mallarmé au centre de lui-même, d'une subtilité, d'une précision insurpassables pour arracher au néant la merveille² ». Cela incline vers la stupéfaction que l'on peut éprouver face à un éclat qui nous place, non devant, mais au milieu d'une écriture et d'une voix, au cœur d'une énonciation, parole et formules dans lesquelles le poème nous tient au centre de lui-même. Corrélées, la « jalouse pratique » et « l'araignée sacrée » font de l'inspiration une « trame » et un « filage », des rets, aussi bien du côté du poète que du lecteur. C'est que l'écriture et la lecture sont tenues par ce mystère central du langage et du monde, et du sujet qui s'invente dans le poème, par un curieux processus de prises et de déprises, de saisies et de dessaisies.

¹ Philippe Jaccottet, « Que la fin nous illumine », *L'Ignorant, Poésie (1946-1967)*, Poésie/Gallimard, 1971, p. 76.

² Philippe Jaccottet, *La seconde saison, carnets 1980-1994*, Gallimard, 1996, p. 49.

Mallarmé représente en somme un moment charnière de la modernité au cours duquel s'est accomplie une sortie de l'idéal et s'est aggravée une confrontation au néant. Sur un fond de néant, ou encore à même la disparition, la toile, par laquelle est métaphorisé le poème, tient par un « réseau de correspondances », un « singulier système de structures » (p. 162) bien différent des correspondances de Baudelaire. Celles-ci trouvaient une assise dans la nature-temple et ses « vivants piliers ». Mais les « points de rencontre » dont parle Maulpoix, en citant la lettre à Aubanel, ne s'établissent que sur le vide de la nature. La relation du sujet à l'objet, à laquelle le « portrait du poète en araignée » s'intéresse, a pour point névralgique la disparition et l'avènement de l'œuvre sur ce vide, ce qui – rappelons-le – est différent du plein spirituel et sensoriel de la nature sacralisée de Baudelaire. Maulpoix réunit ainsi les lieux de la transposition d'« un fait de nature » en sa « presque disparition vibratoire », la substitution de l'objet et de ses qualités en « quelque chose d'autre que les calices sus » pour replacer le divin dans l'acte créateur qui « est voué donc à déposer sur le vide du papier ou de l'espace son réseau de correspondances ». (p. 161-162)

La référence faite à « L'Araignée » des *Pièces de Ponge* situe la réception de Mallarmé dans un héritage allant de Valéry à Deguy, du côté d'une pratique relationnelle, - d'écriture et de lecture, qui « risque tout sur des signes », pour citer *Où dire*, formule donnée par Maulpoix en exergue de *La Poésie comme l'amour*¹. On glisse, à cet égard, de la poésie « [tenant] lieu de l'amour » à ce pari sur les signes qui « substitue au vide de sens le patient règlement des sens entendus comme système de relations calculées. » (p. 165) On l'aura compris, cette conception correspond à une mise en œuvre opposée à celle de Rimbaud, même si elle correspond à une volonté de pluralisation du sens. Car ce que la toile métaphorise est la constellation, le rayonnement depuis en bas, depuis un lieu qui fait socle et se tient dans le vide. Autrement dit, la métaphore arachnéenne permet à Mallarmé de représenter son œuvre de poète comme étant douée d'un centre actif, comme étant également une préhension des voies multiples d'un labyrinthe vers le sens et la beauté, puisqu'il s'agit de figurer le poète tissant « aux points de rencontre les merveilleuses dentelles ». C'est ainsi une représentation de l'acte d'écrire. Maulpoix s'en ressaisit pour interroger le rapport de cette écriture aux choses et au sujet, sous l'espèce de la disparition. Le rapport est ainsi déplacé d'un poète rendant compte de son travail à un poète rendant compte de la lecture d'une œuvre dans et par laquelle le poète s'est absenté,

¹ Citation du vers « La poésie comme l'amour risque tout sur des signes », dans Michel Deguy, *Où dire*, éd. Alain Bonfand, la Différence, 1992, p. 54. Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour, essai sur la relation lyrique*, Mercure de France, 1998.

mais qu'il paraît encore contrôler, articuler après sa disparition. Telle serait la vertu du réglage du langage.

L'araignée se combine avec d'autres figurations. La référence au fil d'Ariane, via Clayton Eshleman - et la citation qu'il en donne, extraite d'Anton Ehrenzweig : « une recherche créatrice ressemble à un dédale pourvu de points nodaux » (p. 164) -, renvoie au « nœud rythmique » de l'écriture et aux labyrinthes de sens qu'elle crée : une pluralisation et un espace ouvert. Une autre référence évoque Valéry, celle à la Parque, avec laquelle l'image du filage renvoie à la destinée de la lecture par une écriture, aux voies prises par une écoute de la voix du poème. On pense ainsi à ces mots prononcés par la Nourrice devant Hérodiade, « Être à qui le Destin réserve vos secrets. » L'écoute dont il s'agit est l'écoute du mystère et du secret qui ont pour foyer le poème. Aussi la référence à la réflexion de Clayton Eshleman peut-elle se compléter par la reconnaissance de ce qui est saisi par ce foyer mais en même temps le déborde, à savoir son propre inconnu : « Poésie va par détours dans la direction de l'inconnu et cherche à concevoir quelque chose qui se trouve au-delà de la conscience initiale du poète.¹ » Ce centre est ainsi l'inconnu.

Sans doute Mallarmé a-t-il forgé cette araignée sacrée pour suggérer que la beauté même le dépasse et qu'il n'en est pas le maître, ce que Maulpoix mentionne avec ce « lot de décisions prises dans l'incertitude. » (p. 164) Sans doute aussi « la clef de moi-même » est-elle dans un instinct, un « instinct de ciel en chacun » selon la citation de *La Musique et les lettres* que Maulpoix commente en écrivant qu'il est « maintenu », mais à contre-idéal, « retourné vers l'ici-bas, rabattu vers la page » (p. 167). C'est qu'« il faut en rabattre », parce que cet « instinct » n'est pas ailleurs qu'« en nous », notre intérieur, notre tissu et nos fibres, qui nous relient au réel, à la nature et à l'infini. Au début des années 1870, dans un texte intitulé « Vérité et mensonge au sens extra-moral », Nietzsche s'interroge sur le pouvoir de fiction de l'art et de la pensée abstraite et sur son rapport à une intuition fondatrice et créatrice de métaphores. L'activité symbolisante proprement artistique repousse justement les bornes de l'abstraction et du concept, ainsi déplace les signes par l'invention de nouveaux rapports, ce qui n'oppose plus règlement et dérèglement. C'est, au contraire, ce qui les unifie dans une patience de l'art. Mais, de Mallarmé à Nietzsche, la métaphore arachnéenne est le *topos* d'une approche du processus spirituel de l'art cherchant un fondement qui réponde aux lois de la nature. Nietzsche métaphorisait ainsi ce que le penseur et l'artiste projettent hors d'eux, « la même nécessité qui

¹ Clayton Eshleman, *Hadès en manganèse*, trad. Jean-Paul Auxéméry, Belin, 1998, p. 55.

pousse l'araignée à tisser sa toile », « la création artistique de métaphores¹ » étant l'un des répons face à l'inconnu de l'homme et du monde. En articulant le poète en araignée à une activité de géométrisation en direction d'une « matière, oui, "architecturale et préméditée" » (p. 160), Maulpoix retrouve ce lieu commun de Mallarmé à Nietzsche qui construit une pensée de l'art après la mort de Dieu. Quand le philosophe parle en 1870-1873 d'« une construction semblable aux toiles d'araignée, si fine qu'elle peut suivre le courant du flot qui l'emporte, si résistante qu'elle ne peut être dispersée au gré du vent² », le poète, en 2002, y ajoutera l'esprit d'incertitude et de perplexité, comme une réponse depuis Mallarmé de la poésie à la philosophie : Maulpoix ajoute que cette matière est « si fine, si fragile et impondérable que nul ne peut la prendre en ses mains. » (p. 161) La fragilité dont il est question a pour exact correspondant cette figure initiale du texte de Maulpoix du « poète plus boiteux et plus offensé par le vulgaire que l'albatros baudelairien » (p. 156). La privation du vol est néanmoins une voie vers l'absolu – un absolu rabattu, lié à la finitude : une telle orientation forme encore une filiation, de Bonnefoy à Maulpoix. Les oxymores de l'« araignée sacrée » et de la « chauve-souris éblouissante » (p. 167) font bien écho au « boitement éternel » avancé dans « La Poétique de Mallarmé³ » de 1976. En outre, l'association du « fragile » au « subtil » concourt à une construction dans l'inconnu et, à vrai dire, un espace suspendu au vide et au vacillement de toute vérité, ce qui fait rejoindre Nietzsche encore et le passage au crible de vérités illusoires et illusions, fabrications et fictions.

Si l'écriture « destine » la lecture, selon son mode de signifier qui est aussi un tramage et un filage, « le lieu d'une nouvelle économie du langage » (p. 166), la lecture se voit inoculer le doute (cette « vertu d'un doute » de Mallarmé, cité p. 168) et l'incertitude, ainsi que toute la dimension d'inconnu et de mystère propre à l'expérience poétique moderne. Maulpoix rappelle ce qui relie profondément l'araignée mallarméenne à sa propre poétique de la perplexité, qui est une aventure du doute, de l'incertitude et de l'inconnu : « Au poète qui s'envole s'est substitué le poète perplexe qui approfondit, "en vertu d'un doute", expectatif comme l'araignée ». Et d'ajouter en note ce rappel étymologique de « perplexe » issu de *plectere* « tisser, tresser, entrelacer ». Ce réseau sémantique est performatif de sa réception de Mallarmé autant que de sa poétique ; il renvoie au travail en soubassement du langage, ce que signifie la

¹ Friedrich Nietzsche, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », Friedrich Nietzsche, *Oeuvres philosophiques complètes*, 1. 2, *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement. La philosophie à l'époque tragique des Grecs. Vérité et mensonge au sens extra-moral. et autres écrits posthumes, 1870-1873*, trad. Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc B. de Launay, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1975.

² *Ibid.*, p. 283.

³ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 209.

comparaison « comme un mineur dans le profond du langage. » Ce « profond », qui est l'avancée dans l'obscur, est au fondement du livre *Le Poète perplexe*. Une araignée y circule, tissant un « instinct de ciel en chacun ». Ce sont les virtualités du langage, – mais le virtuel, comme la vertu, est une force –, qui rendent possible l'Éden, dont « nul ne peut se passer¹ », ainsi que « l'instinct de ciel » et l'azur : c'est tout le rapport à un haut depuis le bas et le profond de la position de l'araignée. Mais, dans cette « réévaluation des deux gestes qui affectent le plus le sens : lire et écrire » (p. 166), la vertu du doute gagne la lecture, autant que la virtualité de son langage. Tout se joue *in fine* par une « magie suggestive » qui réalise une préhension, une captation. Ce serait l'héritage de Baudelaire, ce « poison tutélaire » selon le Tombeau écrit par Mallarmé, dont le mode d'action est bien l'insinuation, le trouble et l'inquiétude, l'attirance et la prise.

Mais cette prise-là est aussi la possibilité d'une liberté, car – Maulpoix y insiste – elle ouvre sur « *autre chose* ». L'écrire Mallarmé a bien son lieu dans une « poétique de lien », qui font de la lecture une compréhension, au sens d'une prise avec soi, et un lieu d'invention. Jamais une lecture ne répète une autre, ou alors elle manque sa propre histoire.

¹ Signalons que Maulpoix cite (p. 166) la « force ascensionnelle » du texte de Deguy, « Nul ne peut se passer d'Éden », préf. à Robert Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, *op. cit.*, p. 21.

Conclusion-ouverture : d'une réception en acte, tel qu'en Lui-même Mallarmé change

1. « *La lecture est l'acte commun, l'opération commune du lisant et du lu*¹ »

Les découvertes tirées de l'étude des approches de Mallarmé n'ont de cesse de rendre actuelle cette assertion du début de *Clio* de Charles Péguy, formulée justement dans un livre qui montre ce qu'il y a d'historique dans nos pratiques, et très précisément dans « l'acte » et « l'opération » qu'est la lecture. Emblématiquement le livre écrit en 1909, publié posthume en 1932, contient en son début une réflexion sur la lecture relançant toute la pensée de la littérature et de l'histoire qui en sera la matière. Nous y avons trouvé des résonances avec le « Tombeau d'Edgar Poe », pour une entrée de l'œuvre dans l'éternité se faisant par son devenir. Nous y avons trouvé aussi des propositions au sujet de ce que peut être une réception comme lecture en acte, entrée dans les opérations du poème, non seulement lecture *de* ou travail *sur*, mais lecture *avec* et *dans* une œuvre.

Péguy relève ce qu'il y a de « coopération », de « collaboration intime, intérieure » dans l'acte de lecture. Ce point de vue déplace les lignes, puisque ce n'est pas à un auteur que l'on a affaire, mais à une œuvre. La responsabilité du lecteur s'engage dans ce que Péguy appelle par ailleurs une destinée de l'œuvre. On voit bien par là qu'il ne s'agira pas tant d'un destin prédéterminé, par une vérité de l'œuvre que le lecteur aurait en charge de révéler, que de l'accomplissement-inachèvement d'une histoire. La postérité d'une œuvre correspond alors à son activité, à l'activité qu'elle continue d'exercer sur le présent, et au présent de la lecture. Bref, c'est sa capacité à durer et, en somme, à écrire son propre présent continué, indéfini. En même temps, si son activité est continuée, chaque lecture est une poursuite de son activité selon ses moyens propres et son histoire. Cela revient à dire que chaque lecture est un recommencement. À l'irréversible de l'œuvre, défini comme ce qui réinvente la lecture, répond l'imprévisible de ses lectures, les deux notions concourant à penser ce qu'est un événement, ce que le poème ouvre de possibilité d'être pensé comme événement dans la pensée et le langage.

Le vers souvent cité du « Tombeau d'Edgar Poe », « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu », s'il fait du don une activité d'énonciation toute contenue dans « la voix étrange » de « l'ange », fait bien état d'un emploi second du langage. Ce vers a pour arrière-plan l'emploi du langage dans la certitude de la communication et de la valeur d'échange prédéterminée,

¹ Charles Péguy, *Clio, dialogue de l'Histoire et de l'âme païenne*, dans *Œuvres en prose, 1909-1914*, éd. Marcel Péguy, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 105.

l'action « de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie » (*OCII*, 212). Il fait entrevoir que le don du poème réinvente les valeurs de la langue en les siennes. La foule, sans doute pressée et ne voulant pas écouter ce qui transforme les significations admises en sens du sens, selon ce que seul un poème peut instaurer, ne peut ainsi pas connaître. Partant elle n'entre pas dans les opérations du poème qui sont de collaboration, coopération, d'écoute intime et intérieure, c'est-à-dire en-dedans du poème.

On peut ainsi relever ce que cette intériorité du poème, de l'œuvre, invente d'inconnu. C'est tout ce qui construit la relation, en tant qu'écoute de cet inconnu et inachèvement de cette écoute ; en tant que questionnement et continuation rendues possibles et infinies. Le possible et l'infini renvoient à ce que permettent les notions, se renforçant mutuellement, de suggestion et de virtualité. La visée de « ne garder de rien que la suggestion » et cette « virtuelle traînée de feux » de *Crise de vers* (*OCII*, 210-211, nous soulignons) s'exerce dans l'articulation des deux. Elle renvoie d'un côté à la force suggestive, au *virtualis* du virtuel, mais non tant à « ce qui n'est qu'en puissance » (qui est un potentiel) qu'à ce qui continue d'agir pour une lecture à laquelle est donnée l'initiative et, dans cette initiative, ce qui est capable de susciter, de mettre en mouvement l'intelligence. Cette même visée comprend d'un autre côté une actualisation. Son temps est un présent continué. Si Bonnefoy écrit, jusque dans ses textes les plus récents : « Notre contemporain, Mallarmé ? Oui, parce qu'il eut beau réfléchir au langage bien avant que la linguistique n'en pénètre les lois de fonctionnement il sut anticiper la crise à venir et même l'a vécue de la manière déjà la plus radicale.¹ » Les découvertes que seule une expérience poétique particulière peut engendrer, parce qu'elle se forme dans l'intériorité d'une vie dans le langage, engendrent à leur tour un avenir imprédictible. C'est donc toute la question de la contemporanéité : Mallarmé contemporain, plus que d'autres qui ne font qu'être de la même époque.

L'avenir est « infiniment à venir » (Meschonnic), imprédictible, parce que les lectures d'une œuvre fonctionnent à l'intérieur d'une certaine mémoire qui est toujours du subjectif et du personnel, de l'intime dans la rencontre d'une altérité. Cela rejoint la réflexion de Maulpoix, montrant qu'une mémoire du présent est l'enjeu de cette invention et de cette critique du contemporain :

Si je cite ainsi, obstinément, Mallarmé, c'est que tout en ayant conscience de l'écart qui nous sépare de lui, j'ai la conviction que la poésie se trouve là, définie dans sa raison d'être, son maintien et peut-être son devoir. Et que du même coup se formule aussi la réponse à la question « De qui, de quoi êtes-vous les contemporains ? ». Nous sommes les contemporains de Pierre de Ronsard et de Victor Hugo, de Charles Baudelaire et d'Arthur

¹ Yves Bonnefoy, « En présence de ces Feuillées », in *Chemins ouvrants* [avec Gérard Titus-Carmel], Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2014, p. 70.

Rimbaud, d'Henri Michaux et de Philippe Jaccottet, dès lors qu'à un présent qui se consume et nous emporte nous opposons une écriture et une lecture où notre aujourd'hui retrouve sa mémoire. Nous redevenons un pont et un écart dans la proximité de ces « passants considérables » qui nous invitent à décrocher du bavardage contemporain et qui réveillent en nous « l'inquiétude du langage sur ses possibilités, sa destination, ses limites¹ ».

Le virtuel est du côté de la force d'un dire et d'un écrire, fonctionnant comme des appels, des adresses. Il est aussi de l'ordre d'une insistance. Comme l'écrit Deguy : « Mallarmé, toujours lui, appelait la rémunération un défaut, qui fait que tout donné est un rendre² ». Ce virtuel permet que la rencontre recommence. D'où cette présence de Mallarmé dans tant de coins de pages, au revers et au détour de tant de phrases : à chaque fois, un certain *rendu* de ce donné.

2. « *Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change* »

L'éternité du « Tombeau d'Edgar Poe » est une plongée dans le temps. Il est d'ailleurs patent que le poème est dédié au Poète-Poe et que, ce faisant, il met en relief une destinée majuscule autant que capitale : « Par la mort en effet, Poe est devenu le Poète majuscule au destin exemplaire, et à travers lui, c'est donc bien la figure du génie que Mallarmé exalte dans son poème peut-être le plus connu, inauguré par un vers trop fameux.³ » Comme le souligne Bertrand Marchal, l'éternité reçoit les symboles du « glaive nu » et de la « figure idéale du Poète telle qu'elle apparaît au miroir de l'œuvre éternelle. » L'éternité se signifie elle-même dans l'œuvre, par-delà les vicissitudes de l'époque, « les calomnies des contemporains » qui dressent le préjugé du poète en marge de la société et de l'alcoolisme cause d'une œuvre incompréhensible, mais surtout incomprise⁴. Néanmoins, une autre vision du temps, un temps visionné depuis le poème, se détache du « Tombeau ». La mort peut certes triompher, par l'éternité, d'une biographie malheureuse, comme ce fut le cas, exemplaire, de Poe. Mais le « glaive nu » de l'œuvre, sa gloire, mais davantage ce qui fait qu'elle est ce qu'elle est, nue parce qu'à nulle autre pareille, l'engage comme une intervention dans l'histoire des hommes et dans le langage et la pensée. L'éternité, depuis la vie, prend le pas sur la mort, par le futur. « Tel qu'en Lui-même enfin » emblématise l'éternité ; « enfin » marque une tenue et une irréductibilité. Le second hémistiche du vers « trop fameux » inscrit cette éternité dans un temps réinventé, qui finit par être celui de l'œuvre et du futur qu'indéfectiblement elle « suscite » et qu'elle aura en retour.

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, op. cit., p. 61. La citation donnée est de Michel Deguy, *La Raison poétique*, op. cit., p. 13.

² Michel Deguy, *L'Énergie du désespoir*, op. cit., p. 49.

³ Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, op. cit., p. 193.

⁴ Cf. *Ibid.*, p. 194-195.

Bonnefoy l'a dit, au sujet de l'œuvre d'art dans « Le Temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento » : le temps est double dans l'approche d'une œuvre. D'abord, celui du regard et de la lecture, revenant à l'introduction dans l'histoire du regardeur et du lecteur, à une érotique du parcours et de la relation sans doute, parce qu'il y va d'une attirance profonde :

Il faudrait étudier ce temps de l'approche, et cette profondeur de l'œuvre où il peut se dépenser, une profondeur de lecture où l'on va de signe en signe, de cette tache bleue à la notion d'un manteau, de ce manteau à la découverte qu'il signifie la Madone, et de celle-ci à telle nuance de sourire ou à tel accent de la forme, et de ceux-ci à quelque absolu.¹

Précisons que cette érotique est évoquée par un poème de Mallarmé : « M'introduire dans ton histoire », sonnet évoquant la relation à l'œuvre et la proposition - ou la suggestion, la « nuance » et « l'accent » -, que cette même œuvre tend à qui la regarde et la lit. Justement, l'œuvre est la capacité de ce geste vers le regardeur ou le lecteur, cette tension des signes ou de la signifiante, ou cette mise en tension et en mouvement, en rapports : Bonnefoy y voit de l'intemporel, « un autre temps » que nous pourrions gloser par un « temps second² ». Ce temps procède de l'instant de l'œuvre, un temps n'appartenant qu'à elle parce que tout ce qui la constitue – cette saisie des rapports - la fait tenir et traverser jusqu'à nous, selon ce qu'elle seule est à même d'instaurer. A la façon du livre : « fait, étant » (OCII, 217). Peut-être faut-il mettre en rapport ce « temps second » avec un temps de l'œuvre qui est sa beauté ; retenons ce que Bonnefoy écrit dans « Mallarmé et le musicien » : « C'est en ce point que Mallarmé avait proposé de mourir à soi pour s'ouvrir à la simple et suffisante beauté de cette nature à laquelle, imaginait-il, on ne peut rien ajouter.³ »

Alors, il y a bien une sorte d'impassibilité de l'œuvre, un « sens enseveli » (OCII, 217). On remarquera l'homophonie du « **sens enseveli** », marquant l'en-soi, le pour soi, peut-être le « calme bloc ici-bas ». Peut-être aussi quelque chose de l'ordre de l'exhumation préside-t-il à la lecture. Mais ce serait aussi quelque chose de l'ordre d'un temps depuis le temps, d'un temps de l'histoire, un temps de l'œuvre se prolongeant, faisant que lire est continuer de lire, reprendre et recommencer. Un peu ce que Meschonnic dit de l'œuvre d'art, dans *Le Nom de notre ignorance, la Dame d'Auxerre* : « Cette œuvre-ci est pleine de signes. C'est pourquoi, à partir du moment où je l'ai vraiment regardée, je n'ai plus cessé de la voir.⁴ » Voir ainsi désigné n'est ni décrire, ni narrer : ce commerce de la communication est impuissant, face à la virtualité d'une

¹ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, op. cit., p. 65.

² Un temps second, en rapport avec « La seconde simplicité », à propos du baroque, où l'intemporel se déduit pour ainsi dire de la « précarité temporelle ». *Ibid.*, p. 189.

³ Yves Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 145.

⁴ Henri Meschonnic, *Le Nom de notre ignorance, la Dame d'Auxerre*, Laurence Teper, 2006, p. 7.

œuvre. Aucun compte rendu ne peut répondre. Ce qui peut en revanche être un répons est une poétique, en direction des opérations de l'œuvre, de ce qu'elle fait au regard, à la lecture, en direction de ses découvertes. C'est son énigme, le « sens enseveli » de son activité. Le « Tombeau d'Edgar Poe » marque fortement le rapport de l'œuvre au temps : la prosodie, avec les [s] de « suscite [...] son siècle épouvanté », relève ce que le poète met en mouvement pour son époque, mais aussi pour son futur, le siècle étant la génération, le laps indéfini, l'engendrement de quelque chose d'imprédictible encore. L'effet produit en est l'épouvante, nous dirons la stupeur, ouvrant sur l'énigme et le sentiment du temps qu'est une œuvre s'adressant à notre présent, et à notre mémoire. Cela met un trait d'union entre l'antique et le moderne, par la force et la capacité qu'a une œuvre de continuer et de traverser par les chemins qu'elle a inventés. On retiendra ce qu'écrit Meschonnic à propos de la Dame d'Auxerre : « L'archaïque en nous n'est plus du passé, mais une des formes du présent, de notre présence à nous-même. Où s'annule toute différence entre vieillesse et jeunesse, antiquité et art moderne. Une sorte de temps d'avant le temps, un sentiment du temps à l'état pur.¹ » De ce propos, on tirera l'idée que la réception d'une œuvre n'est pas fonction d'un horizon d'attente – ce qui la prédétermine, qu'elle soit en rupture ou en continuité. Bien plutôt, la réception est rencontre et accueil, écoute d'une altérité, dialogue avec l'autre en soi.

¹ *Ibid.*, p. 40.

DEUXIEME PARTIE

« Oyant jadis l'ange... » Dialogues, confrontations : études comparées des réceptions de Mallarmé, des années avant 1945 aux années après 1945

Préambule :

réception et formations discursives - Mallarmé dans l'histoire de ses lectures, un « conflit des interprétations » ?

La réception de Mallarmé appelle une archéologie des discours. Mais la constitution de d'une telle archive ne cherche pas à reconstruire ni à retrouver un commencement. Sa vocation est davantage de se tourner vers l'histoire à laquelle participent - ou dans laquelle interviennent - les œuvres qui nous intéressent au premier plan. Les réceptions de Mallarmé, qui ont été celles de la première moitié du XX^e siècle, peuvent paraître anciennes, appartenir à un temps de « jadis ». Il n'empêche que des questionnements, informant son *épistémè*, viennent jusqu'à nous, et que les poètes qui nous intéressent au premier plan les ont lus, ont dialogué avec, autour de l'œuvre de Mallarmé, autour de la question de la poésie. Ce « jadis » continue à être présent, non au titre d'une permanence, ni d'une éternité, mais bien à celui d'une historicité des questionnements et des paradigmes propres à la réception de l'œuvre. En reprenant la formule du premier volume des *Essais d'herméneutique* de Ricœur, nous voudrions placer l'étude comparée des lectures de Mallarmé sous le signe du « conflit des interprétations¹ », de confrontations qui se forment à rebours, par un regard tourné en arrière et portant un jugement à la lumière d'une lecture présente de l'œuvre : lire Mallarmé s'accompagne peu ou prou d'un réexamen des lectures que l'on a pu en faire par le passé. Dans les décennies après-guerre, les poètes qui ont lu et commenté Mallarmé se sont penchés aussi sur les lectures qui ont été faites avant 1945 et se sont positionnés par rapport à elles. Il y va de partis pris qui entrent en contradiction autant qu'en interaction. S'en dégagent une multiplicité et une équivocité qui évoquent ce sens multiple dont Ricœur fait un enjeu essentiel de l'acte herméneutique. S'en dégagent aussi des formations de discours particulièrement complexes. Qu'est-ce qui construit cette multiplicité et cette complexité ? Il importe d'abord d'indiquer que la réception de Mallarmé, si elle révèle des compréhensions différentes, engage à découvrir à la fois avec quoi et contre quoi ces compréhensions se sont formées. Au fur et à mesure des découvertes et des lectures des textes qui nourrissent et informent la réception de Mallarmé, nous sommes amenés à identifier certains paradigmes, certaines constantes qui sont des points sensibles, où se nouent des débats entre des interlocuteurs contemporains, mais aussi où se tisse un dialogue avec les lectures du passé. Dans ces intervalles, se creusent les sillons du sens et de la portée de l'œuvre, de la question de la poésie et des partis pris inhérents à l'acte poétique,

¹ Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique I*, op. cit.

propres à l'acte de création de poètes qui, en des moments décisifs, se sont confrontés à l'œuvre de Mallarmé.

Il est frappant que se sont formées des chaînes de réception mettant à découvert autant de transformations que de ruptures et de continuations. Il ne s'agit pas alors d'opposer des périodes de la réception à d'autres, mais de déceler les problématiques qui constituent l'histoire de la réception de Mallarmé et qui orientent, infléchissent ou accompagnent la dynamique de l'histoire de l'aventure poétique. Dans ces conditions, nous dégagerons la compréhension et l'interprétation de la tentation de l'essentialité. Il en est de la situation de la réception un peu comme de celle de l'ontologie et de l'interprétation chez Ricœur : elle n'est ni « séparée », ni « unifiée » ; priment alors son mouvement dans les discours et les œuvres et la persistance des questions posées. Cette réception se compose d'échos multiples, mais aussi de discordes, jusqu'à être la caisse de résonance de voix multiples et parfois dissonantes. Et c'est un peu la figure brisée d'une œuvre en ses possibles et en ses effectives appropriations qui apparaîtra au fil du temps. Il semble même que, plus on avance dans sa découverte, plus la réception se complexifie et plus son étude nous fait cheminer dans le labyrinthe d'un champ interprétatif sillonné d'écarts. Pour donner une idée de ce champ nous avancerons le double aspect d'une distance et d'une contemporanéité : une distance parce que l'œuvre, comprise à travers ses lectures, met à découvert des questionnements et des problématiques d'époque, quand on se penche sur la réception de Mallarmé de son vivant, puis quand on s'intéresse à son devenir dans les premières décennies du XX^e. Mais, ces questionnements ayant traversé le XX^e jusqu'à nous, se pose alors le problème de leur contemporanéité. Qu'est-ce qui, dans ces conditions, demeure de ces questionnements, dans les lectures qui nous intéressent en premier lieu ? Dans la discussion engagée avec les poètes du passé ayant lu et fait passer Mallarmé jusqu'à eux, qu'est-ce qui fait l'objet d'objections, de positionnements manifestant ou des ruptures ou des continuités ?

1. « *La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale* » (*Crise de vers*)

Un regard porté en arrière sur les réceptions de Mallarmé avant 1945 pourra permettre une meilleure intelligence des conditions dans lesquelles l'œuvre a été lue après 1945, et dès la décennie cinquante, par Bonnefoy en particulier. L'enjeu majeur est ainsi d'historiciser Mallarmé, de construire un Mallarmé du XX^e. Or, on peut d'emblée s'apercevoir que des poètes tels que Bonnefoy, Deguy, Maulpoix et Meschonnic sont d'une certaine façon les héritiers des lectures antérieures, mais aussi qu'ils mettent en crise ces premières lectures par les inflexions qu'ils leur apportent. Il s'ensuit la nécessité d'une historicisation des lectures de Mallarmé et

des œuvres des lecteurs de Mallarmé. S'il y a une filiation mallarméenne - et si cette filiation est de transgression ou d'allégeance, de contestation ou de reconnaissance -, il est clair qu'elle passe par une étude des réceptions antérieures en tant que celles-ci ont fait l'objet d'une attention du côté des poètes qui nous intéressent au premier ordre.

Dans sa préface au recueil d'articles de Robert Greer Cohn *Vues sur Mallarmé*, qui fait une large part à la réception de l'œuvre au XX^e siècle¹, Deguy fait observer que tout est question de points de vue et d'« axes » selon lesquels on se place, autrement dit d'orientations prises ou d'angles adoptés pour construire une « vue sur ». À propos du critique américain, il écrit :

Le savoir et le flair critique de Cohn, disposant de toutes œuvres par une fréquentation singulière, disposent tout l'œuvre, et nous le disposent, devant sa pensée, tabulairement et diachroniquement, synoptiquement et généalogiquement, selon des axes qu'il apprend à discerner chez Mallarmé : « Mallarmé par lui-même » eût pu être le titre, dans une collection réputée. C'est-à-dire par un autre lui-même, un Mallarmé posthume qui accompagnerait le développement de son œuvre selon la suite des générations.²

Le tabulaire et la diachronie font percevoir un Mallarmé passé de l'autre côté de l'éternité, c'est-à-dire passé du côté de l'histoire. Sans doute ces lectures majeures opèrent-elles dans une réappropriation de cette histoire. D'une certaine façon, la variation des points de vue est constitutive de la réception de Mallarmé après 1945 : elle se cherche à la fois dans l'œuvre et dans les lectures qui la construisent. Aussi trouve-on en elle un dialogue avec les disciples et une remise en jeu de la question de la poésie.

C'est d'abord chez Bonnefoy que cette question est posée avec force : elle s'enracine dans une double postulation de la poésie entre une « écriture soucieuse de l'incarnation » déployée depuis Baudelaire et le leurre d'une beauté close sur elle-même qui vient en affecter le désir. Cette double postulation est le lieu d'un débat intérieur entre deux tendances, dès lors antagonistes, et faisant de l'écriture cet *agôn*, cette lutte où Mallarmé est présent comme celui qui pousse à « détester l'imperfection, le hasard - la vie », selon les mots de *L'Ordalie*³. Le creusement de la contradiction pousse à un débat intérieur avec soi et avec Mallarmé, avec aussi les lecteurs et disciples qui ont formé cette doxa poétique du refus de la vie et de l'ici-et-maintenant au bénéfice d'une perfection formelle. Et, si ce même débat aboutit pour Bonnefoy à chercher dans Mallarmé ce qui conteste cette postérité-là, c'est bien sur le terrain d'une contestation des réceptions du passé qu'il trouvera de quoi le faire. Un tel geste reconduit

¹ Robert Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, op. cit. Toute la deuxième partie du livre, « À propos du poète », est consacrée à sa réception ; elle commence par « Le Siècle de Mallarmé », au sujet du XX^e, p. 135-161.

² Michel Deguy, « On ne peut se passer d'Éden », *Ibid.*, p. 13.

³ Yves Bonnefoy, *Récits en rêve*, Mercure de France, 1995. Cité par Jean-Paul Avice, « Baudelaire parlant à Bonnefoy, poésie et incarnation », dans *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle, vocation et filiation, actes du colloque international de Tours* (14-16 novembre 2000), éd. Daniel Lançon, Tours, Université François Rabelais, 2001, p. 119.

Mallarmé dans un désir profond de l'ici-et-maintenant précisément. Mais il est d'abord le geste d'une lecture transgressive et d'une réappropriation qui contestera la lecture des contemporains de la fin du XIX^e et de la première moitié du XX^e, parmi lesquels compte beaucoup Valéry. Aussi faut-il préciser que Bonnefoy s'adresse aussi au disciple de Mallarmé qu'il découvre en lui-même. Telle est la portée de la déclaration « nous sommes tous, plus ou moins, les disciples de Mallarmé », sans doute fondatrice, qui vient en conclusion du texte de 1967 « Baudelaire parlant à Mallarmé¹ ». C'est dans ce « plus ou moins » que se développe ce qui peut se comprendre à la fois comme une contestation et une reconnaissance.

Beaucoup repose aussi sur une position d'équilibre entre un Mallarmé intérieur et un Mallarmé extérieur, un Mallarmé « tel qu'en lui-même » et un Mallarmé tel qu'« il se modifie selon les représentations de l'observateur. » Meschonnic considère également une histoire commune à Mallarmé et à ses lecteurs qui impose de retourner à sa poésie, trajet auquel il s'assigne dans son essai *Mallarmé au-delà du silence* : « Aussi ne peut-on pas davantage séparer Mallarmé de notre histoire – la sienne, la nôtre sont une seule – que séparer ce "travail d'idées" de sa poésie.² » En s'affranchissant d'une neutralité illusoire Meschonnic montre comment la lecture de Mallarmé doit nécessairement en passer par l'histoire de ses lectures, par ce qui en a façonné la réception. C'est ainsi qu'est envisagée une modernité qui trouve dans l'œuvre du poète, aussi bien un lieu depuis lequel se dire qu'un miroir de ses propres représentations de la poésie. Il est patent qu'une grande part du travail consiste en une critique des réceptions passées et présentes, critique qui relèverait de ce que Valéry a pu appeler un « nettoyage de la situation verbale », mais dans une tout autre direction que celle de l'auteur de *Variété*. Si Meschonnic déclare, au seuil de son essai, « c'est à qui récrit son Mallarmé³ », il va sans dire que, lui aussi, le réinvente pour lui-même, selon les nécessités d'un travail théorique et poétique et à travers – et le plus souvent contre – les lectures qui conditionnent son approche. Cette particularité peut expliquer le fait que Meschonnic ait donné, plus tardivement que pour d'autres (nous pensons surtout à Hugo, mais encore à Apollinaire, Baudelaire, Éluard, Nerval entre autres), une lecture qui explicite l'importance que revêt Mallarmé dans sa poétique. Aussi *Mallarmé au-delà du silence* se concentre-t-il d'abord sur une sorte d'état des lieux de la réception de Mallarmé, procédant à ce qu'il appelle un « portrait de la modernité en Mallarmé », comme si s'imposait la nécessité d'un défrichage préalable, ou d'un effort pour se défaire de lectures par trop prégnantes. Un travail de déconditionnement, pour ainsi dire, qui rendrait

¹ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, 2011, p. 408.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 14.

³ *Ibid.*, p. 13.

possible « la surprise de le relire », laquelle « en est renouvelée¹ ». Une étape importante, nous y reviendrons, est *Critique du rythme*, publié trois ans avant l'essai cité. Le livre se concentre pour l'essentiel sur un Mallarmé d'époque et tel qu'il est transporté dans les différentes théorisations du rythme qui ont eu et continuent d'avoir cours. Par exemple, sont lus de front René Ghil, auteur du *Traité du Verbe*, et Mallarmé, son préfacier, à l'intérieur d'une critique de « la relation cosmos-musique-langage² », relation pour laquelle l'auteur de *Divagations* a été reconnu tuteur quand René Ghil est passé au second plan. Mais Meschonnic entend montrer qu'« il serait erroné de croire René Ghil loin de nous. » Ce seul exemple laisse entrevoir la situation particulière de Mallarmé dans la recherche, qui est celle de *Critique du rythme*, d'une anthropologie du langage (*a contrario* d'une théologie et d'une cosmologie du langage) : la mise en avant d'un Mallarmé du discours et du rythme, d'un Mallarmé du « poème, énonciateur », chemine à travers la contestation d'une réception d'un Mallarmé plus traditionnel, largement héritière du symbolisme et du post-symbolisme des premières années du XX^e.

Sans doute y a-t-il à débusquer ce qui se cache derrière le nom de Mallarmé, quels enjeux, quelles stratégies y sont décelables. La modernité s'est construite dans une telle perspective, rejetant l'œuvre ou affichant son héritage. Pour Deguy, qui cite dans sa préface au livre de R. G. Cohn la phrase de Starobinski selon laquelle « nous restons les héritiers des questions que suscitait l'œuvre de Mallarmé, et qui, de relais en relais, requièrent une attention renouvelée³ », il y va certainement de ces relais et de ces renouvellements. Deguy témoigne du souci d'une filiation mallarméenne qui en est aussi la réécriture. C'est ce que montrent en particulier les citations, les reformulations et allusions qu'on trouve nombreuses dans son œuvre, et que l'auteur de *Jumelages* désigne comme des « quasi-citations⁴ ». On peut avancer que Deguy détache d'abord Mallarmé d'un héritage romantique. Il contredit Bénichou, qui fait de l'ensemble de l'œuvre, dans *Selon Mallarmé*, l'« aboutissement logique du désenchantement romantique » et « rattache trop Mallarmé à l'âge du "romantisme" ». ⁵ Il le détache aussi de la doxa symboliste, en rappelant, par le titre de sa préface à *Vues sur Mallarmé*, le différend avec René Ghil⁶. Cela étant posé, des interlocuteurs et des relais sont bien présents aussi, circonscrits

¹ *Ibid.*, p. 14.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 623-628.

³ Michel Deguy, « On ne peut se passer d'Éden », in Robert Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Cf. Michel Deguy, *Jumelages, suivi de Made in USA*, Seuil, 1978.

⁵ Michel Deguy, *La raison poétique*, *op. cit.*, p. 79. Cf. Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995. Michel Deguy se réfère aux dernières pages du livre, p. 382-389.

⁶ « On ne peut se passer d'Éden » fut la déclaration faite par Mallarmé à René Ghil quand les deux ont rompu leur amitié littéraire et personnelle.

par le pôle Valéry (qu'il déclare à la différence de Bonnefoy ne pas oublier¹) et par le pôle Ponge, aux titres d'une double attention au langage et aux choses du monde, d'une rhétorique nouvelle et d'une poursuite de la poésie. La notion de transport revêt une importance toute particulière, chez ce penseur de la métaphore : une chaîne mallarméenne le relie à des auteurs qui construisent un rapport au langage et à la poésie sous l'angle de l'exercice et de la pratique, autrement dit sous un angle problématique. C'est qu'un héritage se dessine, qui situe toute l'acuité de la question de la poésie : d'une poésie problématique à elle-même, avec Deguy², à une poésie dans sa dimension ontologique, avec Bonnefoy. Dans tous les cas, la poésie est définie en tant qu'expérience plutôt qu'essence, même si l'essence de la poésie demeure l'objet d'une quête. Meschonnic ne dit pas autre chose, quand il met en avant le poème dans son primat sur la poésie, le poème comme transformation de la poésie.

« La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale » (OCII, 204): entre « exquise » et « crise », la prosodie révèle en somme que la « crise » est porteuse et productrice d'un délice, mais aussi d'une recherche selon des voies autres que ce qui est établi. *Crise de vers* prend pour point de départ d'une révolution et d'un état de crise, la mort de Victor Hugo. En disparaissant celui qui « était le vers personnellement » et à qui la littérature était identifiée a laissé une sorte de champ libre à une littérature jusqu'alors ramenée à la versification et à la métrique. En mettant en avant « l'évasion » de la langue ainsi qu'une « libre disjonction aux mille éléments simples » (OCII, 205), Mallarmé se fait le penseur du polymorphisme en matière de création littéraire. *Crise de vers*, que Bertrand Marchal lit comme le tombeau de Victor Hugo³, en travaillant une prose dans laquelle s'invente le « poème critique », ouvre une perspective de renouvellement du vers et de l'écriture « selon un thyrses plus complexe » (*La Musique et les lettres*, OCII, 64). C'est ainsi que se formera l'idée d'une identification de l'histoire de la poésie moderne à Mallarmé, poète autour duquel s'est regroupée une nouvelle génération et s'est pensée une expérience poétique ouverte à une liberté toute nouvelle, depuis le poème en prose de Baudelaire jusqu'au vers libre des symbolistes. Mais les « habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo » (OCII, 205) ne se limitent pas à une révolution des formes d'écriture ; c'est aussi l'ère d'une mise à mal de l'idéal qui se confirme, à la suite de Baudelaire encore. C'est

¹ Cf. « Oublier Valéry ? Non », dans Michel Deguy, *Le sens de la visite*, Stock, 2006, p. 325-328. Le titre est sans doute une réponse à Bonnefoy, à plusieurs décennies d'écart, qui écrit dans le texte « Paul Valéry » (1963), « nous avons à oublier Valéry » (Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, op. cit., p. 105). Notons à cet égard que Maulpoix écrit dans *Pour un lyrisme critique* : « J'aime Paul Valéry pour toutes les raisons que l'on peut avoir de l'oublier. » (op. cit., p. 227)

² On lira, pour cet aspect, le livre de Michel Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, op. cit.

³ Bertrand Marchal, « Pour (ou contre) un "Tombeau de Victor Hugo" », dans *Mallarmé et la prose*, op. cit., p. 121-128.

cette perspective double, d'une réorientation de la poésie vers la prose (s'accompagnant parfois d'une marginalisation du vers appréhendé comme un exercice de l'intellect) et d'une chute de l'idéal, qui constitue la postérité de Mallarmé. La poésie devient ainsi la scène d'un drame. Bonnefoy concluait en 1967 son « Baudelaire parlant à Mallarmé » sur ce « drame de longue date latent dans le langage.¹ » Maulpoix semble continuer une telle représentation de l'histoire de la poésie, en donnant un rôle de première importance à Valéry continuateur et disciple dans sa jeunesse de Mallarmé. « L'œuvre de Paul Valéry, écrit-il dans *Pour Un Lyrisme critique*, dénoue le drame que formule pour la première fois Baudelaire et qu'exaspèrent Rimbaud et Mallarmé : le drame de l'impossible atteinte de l'idéal, de la fermeture des "altitudes bleues" et du renvoi brutal de l'homme à la dure réalité terrestre. » C'est aussi à placer « au centre de sa poétique le "thyrses plus complexe" que souhaitait Mallarmé² » que Valéry pose la question du rapport entre le sens et le sensible par le biais d'une recherche formelle. Aussi diversement que soit reçue cette postérité, on peut dire qu'elle sort la poésie du drame en la sortant de l'espérance et qu'« elle inaugure le temps de ce qu'Yves Bonnefoy appelle "l'excarvation".³ » C'est sur cette ligne de crête d'un « adieu au poème » que Maulpoix construit ainsi une histoire qui le relie à Mallarmé et passera par différents relais. L'idée qu'« il faut en rabattre », s'il elle provient de Mallarmé, passe certainement par Valéry (et aussi par Deguy⁴) ; elle lui doit, avec Baudelaire et Rimbaud, une poétique de la prose.

2. Une historicité de la réception de Mallarmé

Chercher les voies d'une historicité de la réception de Mallarmé peut alors conduire à dégager certains enjeux, en révéler notamment les déplacements. Beaucoup a pu se jouer à partir du symbolisme, véritable nébuleuse autour de Mallarmé et figurant déjà ce que peuvent receler de constellations les réceptions de Mallarmé, en particulier à partir de la décennie de 1880, marquée, sinon par une « publicité », selon le mot de Pascal Durand⁵, du moins par une notoriété publique émergente et toute relative – autrement dit « restreinte » -, mais une réception accrue de l'œuvre : en 1884, Verlaine, dans *Les Poètes maudits*, Huysmans, dans *À rebours*, ont « agi » dans ce sens, leur geste inaugurant une période nouvelle qui fait passer Mallarmé de parnassien à symboliste. Comme l'écrit Bertrand Marchal, ces publications, jointes à *La Légende du Parnasse contemporain* de Catulle Mendès, devaient « inaugurer une nouvelle

¹ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, op. cit., p. 408.

² Jean-Michel Maulpoix, « L'Appareil de Paul Valéry », *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 230-231.

³ Jean-Michel Maulpoix, « Une Poésie privée d'espoir, Paul Valéry », *La Poésie malgré tout*, op. cit., 1996.

⁴ Cf. Michel Deguy, *L'énergie du désespoir ou D'une poétique continuée par tous les moyens*, op. cit., 1998.

⁵ Cf. Pascal Durand, *Mallarmé, du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, 2008.

période dans la réception de Mallarmé en cristallisant les aspirations d'une génération nouvelle [le symbolisme naissant] qui, au milieu de la décennie, rejetait le naturalisme autant que le parnasse et demandait à la poésie un supplément d'âme.¹ » La décennie 1880 enclenche le mouvement d'une notoriété nouvelle qui cristallisera aussi des débats, des polémiques autour d'une œuvre que « des contemporains ne savent pas lire », pour reprendre la formule du *Mystère dans les lettres*. C'est bien sous le signe d'une réception toujours problématique et renouvelée que l'œuvre sera placée. Dans les contextes de cette crise des valeurs symbolistes (Michel Décaudin) et d'un néo-symbolisme² (Guy Michaud) se poursuivra un travail, tantôt de défense, tantôt de réhabilitation, mais aussi de rejet ou de distanciation. La réception de Mallarmé, dans ces conditions, ne peut se limiter à la génération néo- ou post-symboliste en France. Elle marque aussi les débuts de Breton, lequel y reviendra dans des appréciations revendicatrices ou contestataires. La poésie de Mallarmé est maintenue dans un dialogue ou une présence en creux, parfois dans l'allusion ou dans la déclaration isolée et le silence peut aussi être révélateur ; c'est notamment ce qui se joue des côtés d'Apollinaire et Reverdy, pour qui le poète de la page, des blancs et de la syntaxe a pu avoir une importance particulière. Elle a des retentissements sur la poésie ou la théorie des domaines allemand, anglais, espagnol, italien ; on peut citer Stefan George, T.S. Eliot, Ortega y Gasset, Ungaretti ou Maria Zambrano. La réception de Mallarmé est déjà plurielle, c'est une évidence que de le dire, mais cette évidence doit être précisée par le fait que s'y croisent des partis pris et des œuvres, des groupes littéraires ou des expériences plus isolées et, d'avant à après 1945, des époques à travers lesquelles des questions demeurent, mais avec des inflexions qu'il nous faudra mettre à jour. C'est ainsi que des œuvres peuvent être situées à la jonction, à la charnière, ainsi celles de Michaux et Ponge qui se sont confrontées à Mallarmé, le premier plus ponctuellement mais significativement, le second plus assidument avant et après 1945.

Concernant la première partie du XX^e siècle, on peut, avec Thierry Roger, considérer que la réception de Mallarmé se distribue entre les deux pôles de l'institutionnalisation et de l'avant-garde, deux pôles dont la *NRF* et *L'Esprit nouveau* peuvent être des exemples³. Néanmoins, nombre de nuances peuvent être avancées, qui préparent d'une certaine façon des rapports, eux-mêmes nuancés, entre les lecteurs majeurs que nous envisagerons et les avant-gardes ou

¹ Bertrand Marchal, *Mallarmé*, « Mémoire de la critique », *op. cit.*, p. 9.

² Cf. Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française*, *op. cit.*, et Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, A. G. Nizet, 1995.

³ À ce sujet nous renvoyons au livre de Thierry Roger, *L'archive du Coup de dés, étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, *op. cit.*, p. 77-181, notamment autour du rôle de la *Nouvelle Revue Française* (1912-1914) dans la « première institutionnalisation » et des « avant-gardes historiques » (1912-1931).

l'institutionnalisation. Ni avant-garde, ni classicisme : ce pourrait être la position de Meschonnic. Deguy aura un rapport également de proximité et de distance avec les groupes littéraires, tout comme Ponge qui rompt en 1974 avec *Tel quel*.

Ces quelques exemples évoqués, nous dirons qu'un dialogue est ouvert entre un avant- et un après-1945, dialogue dont il faut circonscrire les termes. Une terminologie peut-être hasardeuse et formant, toute proportion gardée, « comme un cloître quoique brisé », pour citer Mallarmé au seuil de ses *Divagations*, mais une terminologie qui permet de construire des rapports entre les différentes réceptions, d'en examiner l'histoire et l'aventure théorique, d'en donner quelques arpents et contours. Nous retiendrons ainsi les notions d'art ou de poésie en tant qu'art, d'idéal, de rêve et de réel, de symbole et de rythme, de sujet et d'intellect, jusqu'aux termes de poésie pure, de mystère et de merveilleux, ou de syntaxe et de « mots en liberté », qui ont pu être des enjeux cruciaux, à la fois pour la question de la poésie et pour la réception de Mallarmé.

Une autre série de remarques peut intéresser la manière dont Mallarmé occupe une place dans la mémoire poétique du XX^e siècle. Pour compléter et préciser ce préambule à l'étude de l'historicité de la réception de Mallarmé, nous nous appuierons sur l'article de R.G. Cohn, « À L'Assaut du symbolisme », qui dégage deux tendances informant ce que l'on peut appeler une tradition adossée au « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel. » Dans le sillage de cette distinction postulant une essentialité du langage, au titre d'une vie de l'esprit opposée à une quotidienneté, a pu prévaloir un Mallarmé « postromantique » prêtant à des « rêveries sentimentales tendant au transcendantalisme, au platonisme, au symbolisme ». Ce à quoi n'échappent pas les symbolistes qui, ainsi que le souligne Cohn, ont été des « cibles de substitution¹ ». Ce sera dans les représentations du langage et de la poésie, ainsi que dans la tenue réciproque de la logique et de l'imagination, que la critique des lectures antérieures cheminera vers un Mallarmé toujours recommencé, extrait au fur et à mesure des lectures d'époque et du symbolisme. Cohn écrit que « c'est précisément parce qu'il insiste sur la fusion d'un raisonnement rigoureusement logique et de la vaste aura de l'imagination que Mallarmé nous passionne.² » Mais ce qu'il tient pour l'origine d'une passion pour l'œuvre reçoit à son tour la critique, au titre de notions qui pourraient la cloisonner ou l'empiéger dans un « imaginaire métaphysique », pour reprendre le titre d'un livre de Bonnefoy, ou dans la quête d'une poésie pure qui doit tant à Valéry. Extraire Mallarmé de traditions et de prismes *in fine* limitatifs est un travail toujours recommençant et incertain qui court le risque d'apporter des réponses réduisant les questions et d'obturer l'inconnu d'une expérience s'inventant avant tout

¹ Robert Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, *op. cit.*, p. 250.

² *Ibid.*, p. 253.

dans l'œuvre et ses lectures. De fait, l'étude des paradigmes de la réception de Mallarmé de la fin du XIX^e et du tout début du XX^e, qu'elle soit favorable ou hostile, à partir de positions des poètes après 1945 à leur égard, envisagera une première série de problèmes. Une seconde série de problèmes sera envisagée pour penser une historicité de la question de la poésie d'avant à après 1945, en particulier à travers les notions de l'obscur et du pur. Mais si le destin de la poésie se confond avec la réception de Mallarmé et différents rapports à son œuvre, c'est aussi des œuvres particulières que nous irons lire. Œuvres à partir desquelles pourra être envisagé un triple rapport : comment les poètes des générations après 1945 ont-ils lu ceux d'avant 1945 ? Comment un dialogue s'instaure-t-il avec eux, autour de Mallarmé ? Le cas échéant, comment les réceptions et la présence chez les poètes de la première moitié du XX^e siècle sont-elles alors abordées, selon quelles continuations, ou au contraire, selon quels refus ?

CHAPITRE I

Les premiers paradigmes d'une réception

1. Mallarmé : l'œuvre au risque de ses réceptions.

Un premier problème semble assurément être celui du risque que court une œuvre dès lors qu'elle est confiée à des lecteurs. L'aventure d'une écriture est aussi celle de ses lectures: elle est marquée par le risque de l'incompréhension, et tout autant de la compréhension qui est, selon son sens premier, une prise avec soi impliquant de fait une incompréhension et une recherche. Et l'on peut dire que l'œuvre de Mallarmé, qui a reçu une audience tardive et a été peu publiée, s'est particulièrement exposée à ce risque. Sa réception, s'étant pour l'essentiel accrue à partir de la période parisienne, s'est surtout constituée par l'amitié littéraire et par l'érection du poète en maître, ce qui a contribué peut-être à des malentendus. Ce problème en pose un autre qui est celui de l'influence, l'influence impliquant souvent une méprise, une « mélecture » pour reprendre le mot d'Harold Bloom. C'est sur ce terrain que pourrait se placer la réception de Mallarmé après 1945 : se délivrer d'une influence possible sans rejeter l'œuvre, faire la part de ce qui relève des effets d'une œuvre sur les générations qui ont précédé, notamment sur les poètes qui ont connu personnellement Mallarmé, et ainsi dialoguer avec elle, ou parler en elle, dans l'exercice difficile à tenir d'une proximité à distance. C'est ce geste qui est tenté, nous semble-t-il, par les poètes qui constituent le centre de notre recherche. Un tel geste passe par un travail de lecture qui, pour trouver sa voie, tente la critique de ce qui a pu se déposer de lectures de contemporains peut-être marquées par une trop grande proximité.

C'est ainsi que, pour le dossier de la remise en question des lectures d'époque, une déclaration de Bonnefoy nous fournit un point de départ et une orientation :

Mais le travail de réflexion qui s'est accompli depuis surtout la dernière guerre n'en reste pas moins essentiel, c'est à lui que l'on doit d'avoir retrouvé dans leur nouveauté profonde les dimensions philosophiques et l'intention poétique d'une œuvre que ses premiers lecteurs ne comprenaient pas. Je doute, en effet, qu'on puisse tenir pour véridique le regard de Huysmans sur les poèmes qu'était censé aimer Des Esseintes, et tout porte à croire, en retour, que Mallarmé ne fut guère satisfait de ce dangereux hommage. Valéry fut fasciné par Mallarmé, l'homme, mais il avoue dans une lettre aujourd'hui fameuse qu'il n'a jamais bien compris ce que le poète cherchait. Les symbolistes eux-mêmes furent à cent lieues, je viens de le dire, de cette œuvre qu'ils admiraient. Mallarmé n'a pu être que triste de se voir si mal entendu de ces jeunes gens. Et Claudel enfin, un autre et non le moindre des familiers des Mardis, vous savez qu'il a condamné Mallarmé, dans *La Catastrophe d'Igitur*, d'une façon qui le montre aveugle à l'intuition fondamentalement diurne qui se cherchait dans la pensée du néant.¹

¹ Yves Bonnefoy, « A propos de Mallarmé, entretien avec Adolfo Echeverria (1998) », *L'Inachevable*, op. cit., p. 96-97.

1.1. Un « dangereux hommage » ? L'exemple de Huysmans et Mallarmé, selon Bonnefoy

Le jugement de Bonnefoy, faisant allusion au chapitre XIV d'*À rebours*, établit une opposition entre les contemporains de Mallarmé, qui n'ont pas su le lire, et les lecteurs d'un après, cet après se révélant essentiel parce qu'il permettrait une lecture, un « travail de réflexion » enfin décillés des illusions de l'époque. Dans « L'Unique et son interlocuteur », Bonnefoy donne une lecture de la correspondance de Mallarmé pour constater une rupture, à partir de 1871 ; l'année de l'installation à Paris ouvre une période où il sera reconnu comme un maître, mais où son écriture épistolaire connaîtra des changements importants. Les lettres des années soixante, adressées à Cazalis, Aubanel et Lefébure principalement, contiennent des explications détaillées sur la pensée, les projets de Mallarmé, ainsi que sur ses découvertes, à tel point que Bonnefoy affirme que le poète est « advenu à soi-même, on peut le croire » dans « le besoin de s'en expliquer à des proches¹ ». Ce qui n'est pas le cas, ou rarement, des années parisiennes : il semble, au contraire, qu'à mesure que pouvait croître l'admiration suscitée, la présence de Mallarmé consistait davantage à « éblouir » qu'à « éclairer ». La rupture entre les deux périodes fait alors passer d'une forte propension à la confiance à la préservation d'un secret, à « une présence – c'est bien là "tout Mallarmé", ce ne peut être que lui -, mais qui se dérobe, sous ce battement d'éventail, et finalement se refuse. » (p. 291)

La question majeure serait donc la suivante : qu'est-ce que les contemporains de Mallarmé savaient des découvertes et des événements majeurs, de l'expérience qui était la sienne ? Bonnefoy écrit que rien dans la correspondance n'est dit du Livre comme de cette « espérance d'écrire à plein l'évidence » (p. 294), c'est-à-dire de ce qui constitue, selon lui, l'expérience en propre du poète. Si « Mallarmé est, de loin, le plus vaste espace de réflexion, de recherche, d'élaboration de l'idée de poésie qu'il y ait eu à son époque en Europe² », c'est essentiellement parce toute l'entreprise repose sur l'espérance d'atteindre le réel dans l'écriture et d'accéder au séjour terrestre, aux choses du monde, par une parole débarrassée des significations conceptuelles. Bonnefoy tient pour essentielles certaines formules des *Poésies*, en premier lieu parce qu'elles font preuve d'une sérénité sans doute rare dans une œuvre traversée par la découverte du néant, en second lieu parce qu'elles recèlent le véritable projet de l'œuvre, contenu dans celui du Livre, « explication orphique de la Terre » : « Apaisé de l'éden l'inquiète

¹ Yves Bonnefoy, « L'Unique et son interlocuteur », *Sous l'horizon du langage*, op. cit., p. 288. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

² « La Clef de la dernière cassette », *Ibid.*, p. 206.

merveille » et « de nos vrais bosquets déjà tout le séjour », de « Toast funèbre » (OCI, 28) et « Oui, dans une île que l'air charge / De vue et non de visions » de « Prose » (OCI, 29).

Cette ligne de force de la réception de Mallarmé par Bonnefoy étant posée, on peut comprendre pourquoi, selon lui, « Mallarmé ne fut guère satisfait de ce dangereux hommage » rendu par Huysmans. Précisons que le silence relatif sur ce qui constitue le cœur d'une recherche et d'une expérience ouvre une brèche à tous les malentendus. Les plus fidèles admirateurs, les disciples, les lecteurs des années soixante-dix et quatre-vingt n'ont pas un point de vue aussi vaste que le lecteur du XX^e siècle qui a pu découvrir la correspondance, les notes en vue de Livre et ainsi a pu les intégrer à l'œuvre et à sa connaissance. Aussi chaque lecture de Mallarmé a-t-elle pu avoir sa propre justesse et ses propres manques, la justesse autant que les manques de son époque. C'est qu'on manque toujours à ce qu'on lit, c'est pourquoi la lecture est avant tout une recherche inachevable. Et c'est le cas de toutes les réceptions de Mallarmé jusqu'à aujourd'hui, le propre d'une lecture étant d'être située comme de travailler à se situer. Il est alors patent que Bonnefoy, par le jugement qu'il formule à l'égard de Huysmans, et avec lui à l'égard des écoles symboliste et décadente, travaille à la situation de sa propre lecture. Lire Mallarmé est encore lire contre, aussi bien contre Mallarmé que contre ses effets, contre certaines lectures que contre leurs effets. C'est ce qui caractérise tout autant les autres poètes lecteurs de Mallarmé qui nous intéresseront.

Il y a toutefois certaines certitudes issues de ces années 1880 qui doivent être critiquées. Et les raisons de l'admiration de des Esseintes pour Mallarmé font l'objet d'une conception de la poésie opposée à « l'idée de poésie » envisagée par Bonnefoy. Les poèmes informant le « regard de Huysmans », et placés dans la bibliothèque de son personnage névropathe comme ce qui compte parmi « le peu de livres qu'on puisse relire¹ » (p. 75), sont ceux des deux livraisons du *Parnasse contemporain* ayant publié Mallarmé et *L'Après-midi d'un faune*, ainsi qu'une plaquette réunissant les proses qui constitueront plus tard l'ensemble « Anecdotes ou poèmes » des *Divagations*². Il faut reconnaître à Huysmans d'avoir su mettre en avant les

¹ Pour les pages d'*À rebours* consacrées à Mallarmé nous citons l'extrait repris par Bertrand Marchal dans le livre de la collection « Mémoire de la critique » des Presses universitaires de la Sorbonne, présentant une anthologie des textes écrits sur le poète de son vivant, Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 75-79. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

² En fait, les poèmes en prose de Mallarmé ont fait l'objet de publications en revues entre 1864 et 1866. On se reportera à la note de l'édition en Pléiade sur les publications antérieures aux *Divagations* de 1897 (OCI, 1330-1331). Dans le roman, Des Esseintes a lui-même établi son recueil de proses : « dans ce recueil, avaient été colligés certains des poèmes sauvés de revues mortes : *Le Démon de l'analogie*, *La Pipe*, *Le Pauvre enfant pâle*, *Le Spectacle interrompu*, *Le Phénomène futur*, et surtout *Plainte d'automne* et *Frisson d'hiver*. » (p. 78) La « plaquette » dont il s'agit est révélatrice de l'état de la publication des poèmes de Mallarmé dans les années soixante-dix quatre-vingt, dispersés en revue, avant un premier *Album de vers et de prose* en 1887, l'édition des *Poésies* la même année, une première édition des proses avec *Pages* en 1891.

poèmes en prose, « sauvés de revues mortes » (p. 78), et d'avoir ainsi présenté l'œuvre dans sa continuité, avec *Gaspard de la nuit* de Bertrand et *Le Spleen de Paris* de Baudelaire. La « publicité » qu'*À rebours* a fait de Mallarmé en 1884, aux côtés de celle faite par Verlaine la même année avec *Les Poètes maudits*¹, a pour intérêt de considérer la prose à l'égal des vers. C'est bien à elle que sont attribuées les qualités d'« une langue si magnifiquement ordonnée », d'« une mélancolique incantation », d'« une enivrante mélodie » et d'une « suggestion irrésistible » (p. 78).

Les poèmes qui formeront plus tard l'ensemble des « Anecdotes ou poèmes » de *Divagations* fournissent l'exemple d'une prose précise, raffinée, suggestive autant que concise, à égalité avec les vers cités et admirés d'*Hérodias* ou de *L'Après-midi d'un faune*. C'est bien la poétique de l'effet et de la suggestion, fondamentale pour la lecture de l'œuvre, qui est relevée dans ces pages d'*À rebours* ; et c'est ce qui en constitue la perspicacité. Mais il convient de renforcer la compréhension de la lecture de Huysmans en précisant que ce sont aussi ses préoccupations de romancier qui sont en jeu. Mallarmé est ici stratégique parce qu'il permet la formulation d'une réorientation du roman, du réalisme et plus précisément du naturalisme, vers une écriture de la condensation. « Écrire un roman en quelques phrases » (p. 78), par le modèle du phrasé elliptique et tout en formules suggestives du poème en prose, permettrait la suppression des « longueurs analytiques » autant que des « superfétations descriptives » (*Id.*), au titre desquelles Zola sera critiqué, repoussé, plus tard. Les poèmes en prose, s'ils forment la prédilection de Des Esseintes, indiquent justement à Huysmans une voie selon laquelle échapper au « reportage » et à l'impasse que représentera pour lui le roman naturaliste à la manière de Zola. La lecture de Mallarmé ouvre sur des possibilités d'écriture nouvelles ; elle fait entrevoir l'« inquiétant problème » d'« un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits » (*Id.*). Cette poétique opposée au naturalisme, avançant vers une modernité dans le sillage de Poe et Baudelaire, dessine un rapport plus crucial donc à Mallarmé, une intelligence commune de ce que l'on pourrait désigner comme un sens de l'écriture et du langage par un ensemble de rapports : par « une langue adhésive, solitaire et secrète, pleine de rétractions de phrases, de

¹ Pour les pages des *Poètes maudits* de Verlaine (*Lutèce*, déc. 1883-janv. 1884) consacrées à Mallarmé, cf. Bertrand Marchal, Mallarmé, « Mémoire de la critique », *op. cit.*, p. 65-73. Le rôle joué par Verlaine et Huysmans dans sa notoriété à venir a été souligné par Mallarmé dans sa lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, non sans une certaine ironie et dans le but aussi de rendre problématique l'aura de « maître » qui a été la sienne à la faveur des mardis : « Vos *Poètes maudits*, cher Verlaine, *À rebours* d'Huysmans, ont intéressé à mes mardis longtemps vacants les jeunes poètes qui nous aiment (mallarmistes à part) et on a cru à quelque influence tentée par moi, là où il n'y a eu que des rencontres. » (*OCI*, 789-790)

tournures elliptiques, d'audacieux tropes » (p. 76), décelée principalement dans les vers d'*Hérodiade*. C'est justement dans ce poème qu'est trouvée, semble-t-il, la formule d'une éthique et d'une esthétique de l'écart et du retranchement, d'une littérature à l'écart et « à rebours » de la société de son temps. Le poème Mallarmé serait alors intégré à une esthétique de l'écriture artiste décadente, sertie de ces « finesses byzantines » auxquelles le lecteur Des Esseintes s'abandonne et que Huysmans revendique.

Mais un point de désaccord avec la réception de Mallarmé par Huysmans est justement pour Bonnefoy dans l'esthétisme. Ce que l'esprit fin de siècle, représenté par la figure emblématique de des Esseintes, a pu projeter sur Mallarmé est une finesse et une sophistication de l'expression associées à une spiritualité décadente cherchant dans les réminiscences du passé de quoi fuir, par un surcroît de raffinement, un « siècle de suffrage universel » et « un temps de lucre » (p. 76). La « grâce des choses fanées » de « Frisson d'hiver » (*OCII*, 86) et « la poésie agonisante des derniers moments de Rome » de « Plainte d'automne » (*OCII*, 84) encadrent littéralement tout le développement sur Mallarmé, comme pour affirmer à travers lui une doxa du déclin et du crépuscule : ouvert sur le « si délicieux poème » « Frisson d'hiver » (p. 75), l'éloge se referme sur « les derniers spasmes, les derniers éclats, de la langue latine râlant au fond des cloîtres. » (p. 79). Se greffent sur l'esthétisme revendiqué les accents derniers de la latinité et l'avènement du christianisme, mais aussi une vision décadente de la langue française qui, résonnant des échos de la chute de Rome, touche aussi à sa fin.

La propension au nihilisme autant que le refus du monde (que l'on perçoit dans le « siècle de lucre », c'est nous qui soulignons) - de surcroît, quand celui-ci débouchera sur une conversion au catholicisme -, sont les points sur lesquels Bonnefoy marquera son désaccord avec la fin de siècle dans laquelle a écrit et vécu Mallarmé. Résolument athée, il considère la transcendance par l'immanence de la vie terrestre et c'est bien dans cette perspective qu'est lue l'œuvre : celle d'un divin terrestre renouant avec le positif et non d'un divin débouchant sur la négativité et la détestation ou la dévalorisation du monde. Ce divin-là est bien le signe de ce que Bonnefoy considère comme une compromission, comme celle par exemple qui a consisté à s'emparer de la figure d'Hamlet au fil de la période symboliste. L'Hamlet « de la souveraineté de l'esprit » doit à Mallarmé, mais l'Hamlet « démystifié » est dû à Huysmans, comme Bonnefoy l'écrit dans son « Jules Laforgue : Hamlet et la couleur », mais dans une direction peut-être trop névrotique : « à en juger par ce qu'en retient – et en compromet – la figure de des Esseintes¹ ». À rebours peut poser la délicate question de l'emprisonnement dans les rêves et

¹ Yves Bonnefoy, « Jules Laforgue : Hamlet et la couleur », *Lieux et destins de l'image*, op. cit., p. 142.

les névroses. Il renvoie au piège d'une poésie et d'une littérature de l'exil. Le problème posé par cette réception de Mallarmé recoupe en outre celui posé par la réception de Baudelaire, à travers un titre dès lors emblématique : celui du poème en prose « *Anywhere out of the world* » dont Huysmans fait résonner la traduction et dont il orne le titre « d'admirables lettres de missel et de splendides enluminures », à la fin du premier chapitre de son roman, comme pour énoncer un programme associant refus de ce monde, spiritualité décadente, et affirmant une esthétique de l'ornementation raffinée et une éthique du refus du monde par l'art.

Un deuxième point sur lequel Bonnefoy ne peut qu'être en désaccord avec une réception par trop prégnante, est le refuge dans l'art, refuge maintenant l'exil et le retranchement et séparant la poésie et le réel, la poésie et le monde, par l'affirmation d'une clôture du poème sur lui-même. Un tel reproche recoupe celui adressé au symbolisme en général, dans lequel Huysmans occupe une place importante. Ce qui est reproché au symbolisme est cette idéologie de l'art et de l'idéal, désignée dans un essai consacré à Hofmannsthal, par l'expression de « douteux prestiges de la poésie symboliste¹ » (dont l'œuvre de l'auteur allemand est la révocation). Les essais de Bonnefoy où il est question du symbolisme, parmi lesquels ceux sur Hofmannsthal et Laforgue, reviennent sur ce qui est considéré comme une illusion. Pour résumer le point de vue sur le symbolisme qui y est développé, on peut souligner que c'est la « poétique idéaliste, rêveuse » qui est le problème principal parce qu'elle fait de l'art une évasion de la réalité ordinaire et substitue le rêve d'une réalité supérieure issue d'un « imaginaire métaphysique » à une lucidité - cette « intuition fondamentalement diurne » -, qui est tout l'absolu que cherche Mallarmé, à savoir cet « authentique séjour terrestre » (*OCII*, 158) dont le nom est celui de poésie.

La critique de Huysmans tient ensemble cette poétique de l'idéal et une doxa de l'art pour l'art ; elle noue décadence et symbolisme, les deux écoles auxquelles Mallarmé a été assimilé dans ces années 1880, alors même que les écoles étaient pour lui davantage l'objet d'une défiance. Or, il apparaît que la génération symboliste retrouve ces « glorieux mensonges » découverts par Mallarmé en 1866, cette découverte l'ayant conduit à récuser l'idéal et toute forme d'arrière-monde². D'où ce malentendu entre Mallarmé et les « mardistes » et « mallarmistes ». Ils n'ont pas compris la nature de la lucidité que porte la poésie du « Maître ». Dans ces conditions, l'esthétisme est encore une impasse, dans la mesure où le traitement du

¹ Yves Bonnefoy, « Hofmannsthal, la poésie, la couleur », *Le Siècle de Baudelaire*, op.cit., p. 209-247.

² Bonnefoy écrit précisément au début de « La Poétique de Mallarmé » (1976) : « Nul attrait, chez Mallarmé, pour les mystères d'un autre monde. », en lui prêtant ce propos : « que ce serait beau la terre, comme facilement, simplement, cela pourrait nous suffire ! » Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 183.

vers, son creusement surtout à partir de l'expérience d'*Hérodias*, porte de la découverte du néant à une sorte de diction de l'absolu par laquelle le son, la prosodie et la syntaxe libèrent et inventent une clarté, celle-là même que Bonnefoy entend dans cet « air » chargé « de vue et non de vision » de « Prose ». Il n'est pas négligeable que les vers choisis par Huysmans dans son commentaire d'*À rebours*, soient ceux qui contiennent tant d'adjectifs. Une sorte de preuve, ou de justification, de l'écriture artiste qui occupe le romancier y est puisée. Écriture dont la poésie de Mallarmé devient la caution. Sans doute Huysmans aura-t-il trouvé aussi dans *Hérodias*, et ce qu'il y entend de « sortilège », la formulation d'une esthétique qui croise celle de Gustave Moreau¹ pour offrir à l'imaginaire un paysage idéal de « finesses byzantines » (p. 76) et de « joailleries » (p. 75) irradiant toute l'écoute du poème de Mallarmé. L'œuvre du peintre, « ses contours inoubliés », vient ainsi s'intercaler entre « un fragment de l'Hérodias » et « ces bizarres et doux vers que Mallarmé lui prête. » Le morceau choisi est l'invocation au miroir et il est bien sûr inévitable que le passage en question soit saturé, pour certains vers, d'adjectifs anté- ou postposés, comme « Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelé », « sous ta glace au trou profond » et la rime formée par « ombre lointaine – sévère fontaine ». Il est bien choisi, selon le projet de Huysmans d'une écriture artiste et d'une recherche de « l'huile essentielle de l'art » (p. 78), à renfort d'adjectifs.

L'aperçu de la réception de Mallarmé par un contemporain peut alors montrer à quel point l'appropriation peut jouer dans une lecture en définitive partielle, lecture où les vers prélevés en disent plus sur le lecteur que sur les poèmes. Par la mention de Huysmans, Bonnefoy rejette une lecture qui évaluerait Mallarmé selon les critères d'un esthète fin-de-siècle, en l'incorporant dans « un roman placé sous le signe de l'artifice² ». Mais la lecture de Huysmans prête plus directement encore à la découverte d'un malentendu. Hubert Juin a montré que ce qui sépare les deux auteurs est le décadentisme et des compréhensions du symbole radicalement opposées : la clôture du symbole, chez le romancier, et l'ouverture du symbole comme infini du sens du monde et du réel, chez Mallarmé³. L'écart peut se vérifier dans la dédicace paradoxale « à des Esseintes » du poème « Prose ». La dédicace est ajoutée puisque le poème est écrit avant le roman ; elle est le signe d'une reconnaissance à la publicité que lui a faite le roman, mais aussi la démonstration peut-être d'une entente différente de la « prose », malgré un goût commun

¹ Sur ce point, cf. Bertrand Marchal, *Salomé, entre vers et prose, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, op. cit.

² *Ibid.*, p. 170.

³ Hubert Juin, « Mallarmé et des Esseintes », *Europe* n° 564-565, 1976, p. 112-119.

pour « le poésie agonisante des derniers moments de Rome » et « le latin enfantin des premières proses chrétiennes » évoqués dans « Plainte d'automne » (*OCII*, 84).

Mallarmé insatisfait de l'hommage *d'A Rebours* ? C'est aussi l'hypothèse d'Hubert Juin. Quoiqu'il en soit, on découvre, sinon un contre-sens, du moins un questionnement à l'égard d'une lecture d'époque, découverte qu'un Mallarmé, dans son « abomination » à l'égard de toute doxa d'école littéraire, peut justifier. En prélude de l'« Étude de danse » et en légende d'une photographie accompagnant le texte publié en juin 1895 dans la *Revue franco-américaine*, on lit ceci, qui a été probablement rédigé par Mallarmé lui-même : « Songe avec désespoir aux écoles littéraires nouvelles, toujours en train de se produire et dont on ne manquera pas de lui coller l'étiquette, symbolique ou décadente, tandis qu'il s'adonne à vivre dans un coin en suivant l'aile et la gaze de sa chimère.¹ » De 1884 à 1895, les « débats byzantins » et les querelles d'écoles ont pu éloigner Mallarmé de ces courants qui, en définitive, ne correspondaient pas autant qu'on pouvait le croire au centre vital de ses préoccupations. Il revient à Bonnefoy d'avoir mis en avant le malentendu entre courants, mouvements symbolistes et décadents et Mallarmé, et d'avoir fait du rapport à Mallarmé et de ses appropriations un problème dont la prise en compte engage la question de la poésie dans son rapport à l'existence et à l'expérience du réel. La critique suggérée par ses propos sur Huysmans, étayée par les mentions qu'il en fait dans d'autres textes, est bien continue au travail de remise en cause de la « tradition symboliste », tradition par trop prégnante dans la conception de la poésie autant que dans l'approche des poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle : celui-là même qu'il entreprend aussi avec Baudelaire et Rimbaud, que les symbolistes et leurs continuateurs n'ont pas su lire². Mais le problème ne saurait se résoudre simplement dans la mesure où, à travers certains partis pris d'époque, Huysmans a su lire la poétique de la suggestion de Mallarmé, mais aussi placer au-devant, comme l'écrit Gérard Dessons, « le travail du bref dans la poésie moderne », « un travail critique » et un « mode de dire », un déplacement de l'attention « de l'objet signifié au sujet signifiant³ ». S'y décèle un moment où est pensée la différence entre *nommer* et *suggérer*, capitale pour la lecture de Mallarmé.

¹ Cité par Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé: un clair regard dans les ténèbres, peinture, musique, poésie*, Adam Biro, 1998, p. 196. La citation est précédée de ce commentaire : « on lit sa lassitude de ces débats byzantins dans la légende accompagnant sa photographie dans la *Revue franco-américaine* » ; cette lassitude est un peu le pendant de l'insatisfaction et de la tristesse dont parle Bonnefoy.

² Cf. Yves Bonnefoy, « Rimbaud devant la critique », in *Rimbaud* (1968), *op. cit.* Pour Baudelaire, on lira le plus récent *Siècle de Baudelaire*, *op. cit.*, mais aussi l'essai « Paul Valéry » dans *L'Improbable*, *op. cit.*, p. 99-105. On doit notamment à Valéry « sur Pascal, sur Baudelaire les pages les plus butées. » (p. 101)

³ Gérard Dessons, *La Voix juste, essai sur le bref*, Manucius, 2015, p. 138-139.

1.2. Lectures croisées : Meschonnic et Nordau

Il revient à Meschonnic d'avoir questionné la réception de Mallarmé par ses contemporains, dans le sillage d'une théorisation du poème comme invention de ses propres valeurs. Cette perspective permet d'aller plus avant dans l'analyse du malentendu entre une époque et une œuvre. Le malentendu dont il est question révèle le caractère intempestif d'une œuvre qu'une société n'est pas prête à recevoir. Le point de vue se déplace ainsi du littéraire à la socialité ou à l'asocialité d'une œuvre littéraire ou poétique. On peut remarquer, au préalable, que la réception d'une œuvre se doit toujours de faire sa propre critique - la critique de sa lecture en fonction de l'œuvre lue -, qu'ensuite une œuvre agit à contretemps de ce qui forme les critères admis. C'est ainsi qu'une lecture est toujours peu ou prou dans une position de retour sur ses propres critères.

Le livre de Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne*, comprend deux chapitres « Comment jouir de l'inconnu » et « L'Étranger au temps », consacrés à Mallarmé, aux lectures par ses contemporains et par ceux qui suivront¹ : c'est-à-dire aux lectures qui, pour sembler appartenir au passé, n'en concernent pas moins un sens du présent aiguillé par un plaisir triple, irradiant sur le passé et l'avenir, autour de la « constante remise en jeu d'un sens du langage. Le plaisir d'observer et le tourment d'y être pris autant que prenant. » (p. 81) En fait, la lecture de Mallarmé n'a pas Mallarmé pour seul enjeu, mais bien, par lui, de savoir ce que l'on fait de la poésie, du langage, de la littérature. Aussi ce « jouir de l'inconnu » est-il en continuité avec les critères de poéticité, d'une part, et la valeur, d'autre part, qui se construit avec la théorisation du « suggérer » en tant que « jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu » ; autrement dit, avec une problématisation du sens, d'où découle ce qui a été tenu pour l'obscurité de Mallarmé : le mode de signifier spécifique à sa poésie qui pousse à interroger les « critères d'intelligibilité » (p. 84), ou encore ce qu'une époque et une société peuvent accepter ou considérer comme un écart ou une déviance, une « folie ».

On peut, avec Gérard Dessons, déplacer la question de « la folie de l'œuvre » à la folie de « la lecture de l'œuvre », au sens où ce qui se produit est bien un « affolement de la lecture » parce que l'œuvre a bousculé les critères d'intelligibilité ; on peut aussi voir en certains lecteurs de Mallarmé une « surdité à cette voix du texte [constituant] un facteur de l'illisibilité et, finalement, de la folie de l'œuvre² » ; et si pour « un tel jugement [...] Mallarmé fait figure de parangon », il n'en est pas moins patent que Max Nordau est emblématique d'un affolement

¹ Henri Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne*, op. cit., p. 81-94. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

² Gérard Dessons, *La manière folle*, Manucius, 2010, p. 89.

de la lecture qui en conclura à l'incohérence et à la « dégénérescence », rejoignant le jugement du proviseur du lycée de Fontanes, pour qui les poèmes de Mallarmé sont des « productions insensées » autant que des « élucubrations », ce dernier terme traitant sur le mode de la dépréciation et du regard clinique ce que Mallarmé désignera plus tard par les termes voisins de « divagations » et « poèmes critiques ».

En se penchant sur le jugement de Max Nordau sur Mallarmé, Meschonnic étend ce qu'il appelle « l'effet tératologie du passé » (p. 84) à une étude de l'intelligence, car il ne s'agit pas simplement de disqualifier un discours du passé pour en désigner le caractère erroné au prisme du présent, mais d'en cerner « le sens qu'on avait de l'intelligence, de la rationalité, des idées claires – c'était, c'est toujours le génie de la langue française –, mais aussi dans ce qui conserve encore tout à fait du sens, et justement c'est ce que Max Nordau dit du sens. » (p. 86) Autrement dit, il s'agit pour Meschonnic, et selon les termes qui relèvent pour lui d'un « comique de la pensée », d'en faire l'observatoire d'une réception de Mallarmé selon des idées reçues renvoyant à une intelligence d'époque, à une approche qui entretient un rapport étroit avec une forme d'imbécillité du présent muée en une imbecillité de l'avenir : « Le tout est de savoir si nous sommes les imbéciles du présent. C'est-à-dire de l'avenir. » (p. 84) C'est, peu ou prou, des conséquences éthiques d'une bêtise de l'intelligence qu'il s'agit. De fait, l'approche de Nordau place Mallarmé et les symbolistes dans l'idée phare d'une dégénérescence intellectuelle relevant non seulement de la folie, du pathologique et de la psychiatrie, mais de l'écart linguistique, deux paradigmes qui se situent dans une doxa de la langue qui postule la primauté du sens des mots et un esprit de clarté que Meschonnic relie au génie de la langue française, ce qu'il a analysé dans *De la langue française, essai sur une clarté obscure*¹. Il est patent que l'approche de Meschonnic du cas Nordau, qui représente à la fois une tératologie prêtant au comique et une vue sur l'affaire très sérieuse du sens du langage, irradie vers la théorie de la langue et du langage, du rapport entre discours et idéologie linguistique, et vers la construction d'un « Mallarmé l'Obscur » (p. 83) qui a occupé, occupe encore le champ de la réception et des lectures des *Poésies* et d'*Un Coup de dés* notamment.

Aussi l'intérêt du travail de Meschonnic sur le jugement de Nordau est-il de débusquer le rapport entre le juste et l'erreur. D'un côté, il montre comment la mise en avant ensemble de l'incompréhensible, de l'explication par le psychiatrique et de la langue de l'étranger (« Je traduirai plus tard le balbutiement de ce faible d'esprit dans la langue compréhensible des hommes sains », Max Nordau, *Dégénérescence*, cité p. 84-85) est l'erreur qui le porte à ne

¹ Henri Meschonnic, *De la langue française, essai sur une clarté obscure*, Hachette Pluriel, 1997.

pouvoir lire Mallarmé que selon des critères linguistiques où se recourent la doxa de la clarté de l'énoncé, le sens défini par les mots de la langue et une normalité ou « santé » d'esprit reconnue à l'aune de l'acceptabilité ou non de ce qui est dit : tout ce qui forme une conformité avec « le sens qu'on avait de l'intelligence, de la rationalité, des idées claires » (p. 86). Par ailleurs c'est autour de la dissociation entre son et sens – que Valéry désignera comme une « hésitation prolongée » - que Meschonnic situe l'erreur, une erreur qui recevra l'idée juste. D'un autre côté alors, Nordau construit une réfutation de Mallarmé et des symbolistes à partir d'une primauté accordée au son¹. Selon une perspective positiviste et évolutionniste, Nordau reproche aux symbolistes de faire « dégénérer » la langue du sens, de la clarté - « les résultats de l'évolution organique » - au son, « à un radotage dépourvu de sens » trouvant son comparant dans l'animalité (p. 86-87). L'erreur s'étend de l'incompréhension à ce qui constitue un sens du langage que Meschonnic travaillera avec T.S. Eliot et son texte « *The Music of poetry* ». Mais cette erreur contient une « idée juste » et nous pourrions observer que Meschonnic fait d'une pierre deux coups, d'une réfutation de Nordau, d'une réfutation d'une certaine défense de Mallarmé confiante en la sonorité et en la musicalité du poème, confiance séparatrice de ce que Meschonnic tient pour unifié ou plutôt en continu dans le langage : l'émotionnel et l'intellectuel, l'affect et le concept, le corps et le spirituel, « le rythme du continu dans le langage » (p. 87). Dans le dualisme son-sens qu'il oppose aux symbolistes ? Nordau écrit ainsi que « c'est le sens du mot, non le son du mot qui détermine sa valeur. Le son n'est en soi ni beau ni laid. Il devient l'un ou l'autre par la voix qui lui donne l'existence. » (Cité, p. 87) Meschonnic prend ainsi Nordau et la situation idéologique de son jugement à revers, par la justesse de son erreur et par l'erreur due à son idéologie, en mettant en avant que si « c'est le sens du mot qui fait sa valeur. Pas le son » (*Id.*), la valeur va à ce que le poème instaure, et s'il s'agit de musique, celle-ci est retournée en « *musique-d'un-poème* » (p. 86) : écrire « un » poème renvoie à une spécificité génératrice de valeur, à la voix justement créant des « associations » à partir du sens des mots, des associations ou rapports faisant revenir au sens grec de « musique » selon Mallarmé, au « rythme entre des rapports ».

¹ Voici dans son intégralité la citation de Nordau donnée par Meschonnic : « Ramener le mot lourd d'idées au son émotionnel, c'est vouloir renoncer à tous les résultats de l'évolution organique et rabaisser l'homme, heureux de posséder le langage, au rang de grillon qui grésillonne ou de grenouille qui coasse ; aussi bien, les efforts des symbolistes conduisent à un radotage dépourvu de sens, mais nullement à la musique de mots cherchée, car celle-ci n'existe tout simplement pas. Nul mot humain de n'importe quelle langue n'est musical en soi. Certaines langues ont plus de consonnes, dans d'autres dominent les voyelles. [...] Mais cela n'a rien à faire avec le côté musical. Où est l'effet sonore du mot, quand il est murmuré sourdement ou n'est visible que sous forme d'image écrite ? [...] C'est le sens du mot, non le son du mot qui détermine sa valeur. Le son n'est en soi ni beau ni laid. Il devient l'un ou l'autre par la voix qui lui donne l'existence. » (Cité, p. 86-87)

La réponse au polémiste, par-dessus tout un siècle, embrasse les réceptions de Mallarmé jusqu'au présent, dans une allégeance faite à T.S. Eliot qui écrit dans le numéro de novembre 1926 de la *NRF* consacré à Mallarmé que « l'effort pour restituer la puissance du Mot [...] fait écarter le sonore pur ou le mélodieux pur¹ » et dans une contestation du schème de « l'hésitation prolongée entre le son et le sens » de Paul Valéry, par la notion d'association qui rétablit le continu de la voix. Il est patent que le chapitre consacré à « jouir de l'inconnu » ait pour soubassement l'essai d'Eliot jugé dans *La Rime et la vie* de « capital », pour ce qu'il montre de l'inséparabilité entre un « schéma musical » et « un schéma des sens secondaires des mots qui le composent² ». Un point crucial se situe dans cette continuité, pour deux poètes qui lisent Mallarmé dans une recherche du rythme et du continu dans le langage et situent la saisie des rapports dans le sillage de Mallarmé à l'opposé du formalisme. Le débat est posé, dans *La Rime et la vie* encore, quand est affirmé que « les mots sont *dans la voix* », ce qui renvoie à une critique du primat de la langue pour penser la poésie et l'acte de la lire et de la comprendre, ainsi qu'à une pensée du corps-langage critique du signe : « Pas plus que le poème n'est cette hésitation prolongée entre le son et le sens, dont parlait Valéry, métaphoriquement, de l'intérieur du signe, la voix n'est une oscillation " entre corps et langage" [citation de Guy Rosolato, *Revue française de psychanalyse I*, 1974].³ »

1.3. Dissocier les idées : la méthode de Rémy de Gourmont comme « démontage », ou comment aborder les problèmes posés par la réception d'une œuvre

Le propre du travail de Meschonnic, quand il se penche sur la réception de Mallarmé, est de dissocier les idées dont les associations constituent un air du temps. Or, au regard de ce temps comme à son égard, le poème est en avant, parce que ce même temps ne l'avait pas prévu : c'est que l'époque fonctionne selon des idées qui, nouées les unes aux autres, tiennent une logique qui est à dénouer, tâche pour le moins intempestive visant toujours à comprendre et à expliquer ce qui empêche de lire un poème. Au chapitre « L'Étranger au temps » de *Pour sortir du postmoderne*, Meschonnic distingue deux sortes de rapport au temps, avec « ceux qui le font contre ceux qui l'occupent, et qui tiennent les pouvoirs sur l'opinion » (p. 90). Cela rejoint la position de Mallarmé face au journalisme, à la société, préconisant au poète de se mettre « en grève devant la société », devant « cette société qui ne lui permet pas de vivre » (cité, *Id.*) Faire son temps, c'est être aussi en avant, quand l'occuper revient à se faire une place dans ce qui est

¹ T.S. Eliot, « Note sur Mallarmé et Poe », la *Nouvelle Revue Française*, Gallimard, nov. 1926, p. 526.

² Henri Meschonnic, « Musiquer la poésie, c'est signer le signe », *La rime et la vie*, op. cit., p. 202.

³ « L'Oralité, poétique de la voix », *Ibid.*, p. 272.

déjà là. D'une certaine façon, les contemporains manquent alors le temps de l'œuvre : « mal informé celui qui se crierait son propre contemporain », de *Quant au livre* (cité, *Id.*), renvoie à « des contemporains ne savent pas lire » du *Mystère dans les lettres* (cité, p. 82). C'est aussi que le temps du poème est un temps de l'inconnu, qui nous place – le poète aussi bien que le lecteur –, dans une sorte de défi face à ce que langage porte en lui. Ce défi implique une critique des critères du contemporain, dans une entreprise de dissociation des idées. La démarche est inspirée par Rémy de Gourmont, dans *La Culture des idées*, pour qui dissocier les idées est un enjeu historique et critique, permettant d'expliquer « la formation historique des clichés », ainsi que des lieux communs qui traversent le présent, et de soumettre à l'examen des « vérités [qui] ne sont que des préjugés¹ ». De *La Langue française* comme *Pour Sortir du postmoderne* peuvent être considérés comme ressortissant à une semblable entreprise – « dissocier les idées² », parce que Meschonnic s'y attache à dissocier ce que l'on pourrait tenir pour des fictions du langage, qu'il désigne comme des « représentations ».

Pour une histoire de la réception de Mallarmé, Rémy de Gourmont fait partie des contemporains qui ont de l'importance, notamment parce qu'il s'est penché sur une « culture des idées » qui l'a maintenu dans les termes d'obscurité et de décadence. Aussi est-ce d'abord dans le rapport à l'époque et à une certaine vision du scandale en littérature, qu'il faut situer la réception de Mallarmé par les contemporains. Une continuité qui part de Mallarmé vers Gourmont et Meschonnic est à cet égard marquée par cette saillie de *La Musique et les lettres* : « la situation, celle du poète, rêvé-je d'énoncer, ne laisse pas de découvrir quelque difficulté, ou du comique. » (*OCII*, 71) Les démêlées avec les incompréhensions de l'époque prêtent à un démontage des idées, et de leur fiction : pourquoi « des contemporains ne savent [-ils] pas lire » ? C'est sans doute que la question du « comment lire » leur échappe. Mallarmé précise, parlant de *Dégénérescence* de Nordau, que « l'erreur du pamphlétaire en question est d'avoir traité tout comme un déchet. Ainsi il ne faut pas que des arcanes subtils de la physiologie, et de la destinée, s'égarent à des mains, grosses pour les manier, de contremaître excellent ou de probe ajusteur. Lequel s'arrête à mi-but » (*OCII*, 72). L'arrêt, le déchet sont autant de termes de l'empressement à juger, avec lequel l'écriture pamphlétaire entretient des rapports. Le « mi-but » porte alors au déni de valeur qui fait manquer le poème ou l'« égare » dans une *lecture aux grosses mains* dont la grossièreté, pour mettre en avant le sens des mots et le

¹ Remy de Gourmont, *La culture des idées*, Mercure de France, 1900, p. 41 et 83. Cf. le chapitre « La Dissociation des idées », p. 71-110.

² Cf. dans *Pour sortir du postmoderne* : « Mais c'est parce que, contre les associations d'idées, qui font les idées reçues, arrêtées [...] il y a lieu, c'est vital, de pratiquer une dissociation des idées. Pour retrouver les questions que cachent les réponses. » Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 66.

compréhensible, manque le sens du poème, ce que le poème est seul à instaurer de « subtil » : ce sens du langage qui suppose une écoute de l'inédit en tant que « non encore vu ni lu », pour reprendre la formule de Gourmont¹.

La difficulté, qui pour Mallarmé est voisine du comique, va dans les deux sens, de l'émission et de la réception, mais pour découvrir que rien ne se résout dans la communication : il s'agit d'en découdre avec des lecteurs en difficulté face à ce qui n'entre pas dans leurs grilles et catégories de lecture, comme celles de Nordau par exemple. Dans cette perspective, les deux constatations des auteurs de *Difficultés de Mallarmé ?* – « 1. Si l'on ne comprend pas Mallarmé, c'est faute de connaître la langue qu'il emploie. / 2. Il n'est de toute façon pas utile de comprendre la poésie pour l'apprécier² » -, ne sont que partiellement opérantes et tendraient à montrer que les difficultés demeurent. Elles demeurent dans une approche par la rationalité qui trace une frontière et un dehors de la langue, d'une part dans l'étrangeté qui pousse à faire de la lecture une traduction et un passage en langage clair par le secours d'une approche savante, d'autre part dans un irrationnel qui situe la suggestion dans une musique à laquelle on pourrait s'abandonner mais peut-être par consolation de n'avoir pu comprendre : c'est la résolution d'« en écouter seulement la musique » qui installe un dualisme et un subjectivisme allant jusqu'à une lecture impressionniste, lecture que rien n'interdit, mais qui fait manquer les associations qui font du sens une organisation spécifique. La démarche de Gourmont peut être alors exemplaire, en ceci qu'elle fait de la réception une situation, de la lecture un geste critique. Il y va de cette démarche dans l'approche de Mallarmé par les poètes qui nous intéressent : la critique des lectures passées est une recherche de la lecture présente. Aussi, pour situer certains enjeux de la lecture de Mallarmé aujourd'hui, est-il éclairant de s'intéresser aux réceptions passées, aux « idées » qu'elles ont nouées, associées, léguées.

2. Examen de certains paradigmes d'une réception d'époque

Dissocier les idées mène à une certaine conscience de son temps. L'exemple de Gourmont laisse alors apprécier une réception de Mallarmé autant qu'une réception de la réception, une réception à tiroirs en quelques sortes, à la fois dans son époque et en retrait (notons que *La Culture des idées*, publié en 1900, fait partie des œuvres engageant un après-Mallarmé), par l'examen auquel elle soumet les notions à travers lesquelles Mallarmé a été lu. Le travail de dissociation est critique et place dès lors la réception sous le signe d'une recherche de

¹ Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, op. cit., p. 122.

² Michel Bernard, Odile Noël et Gérald Purnelle, *Difficultés de Mallarmé ?*, op. cit., p. 8-9.

l'historicité des notions, parmi lesquelles *décadence*, *obscurité*, *préciosité* forment une chaîne jetant un pont entre réceptions passées et réception après 1945. Ces passages laisseront découvrir une réversibilité, une ambivalence des termes, entre louange et péjoration.

2.1. Mallarmé décadent ?

C'est à ce titre que le terme de décadence est un point d'observation crucial, comme le sera celui d'obscurité. Termes tous deux ambivalents, par rapport auxquels les poètes qui y ont été associés ont des attitudes distantes, voire dénégatrices. On retiendra le « J'ai mal à la dent / D'être décadent !¹ » des *Vers de circonstance* (OCI, 344). Dans *Crise de vers*, « décadente » est inclus dans une taxinomie « en hâte », renvoyant dos à dos les effets d'écoles ou de groupes littéraires et la précipitation journalistique, tout en définissant la démarche poétique à laquelle prêtent à de telles étiquettes : « Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder de rien que la suggestion. » (OCII, 210) Mallarmé a donné dans *Le Mystère dans les lettres* une réponse au procès en obscurité : « puisque arguer d'obscurité – ou, nul ne saisira s'ils ne saisissent et ils ne saisissent pas – implique un renoncement antérieur à juger. » (OCII, 230) L'explication que donne Gourmont de la décadence procède justement par dissociation en interrogeant la notion et en se demandant pourquoi elle est tantôt revendiquée pour une œuvre, tantôt opposée à une œuvre, ou encore imposée comme étiquetage. Ainsi le chapitre « Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence » indique-t-il une première date importante : 1885, l'année qui suit *À rebours* de Huysmans, au cours de laquelle le terme est affiché, revendiqué par un « groupe de poètes » qui a élu Mallarmé « prince de ce royaume ironique et injurieux ». L'étiquette revendiquée est bien à entendre comme le renvoi d'une injure, mais aussi comme une vérité possiblement fausse sur Mallarmé. L'histoire de l'impressionnisme (dont Mallarmé a été un défenseur) et de la naissance du nom du mouvement en 1874 peut déjà donner un enseignement portant à se méfier des étiquettes avec lesquelles le risque est toujours de donner le dernier mot aux détracteurs. Sans doute est-ce malgré lui que Mallarmé supporte l'étiquette qui le confine à l'esprit fin-de-siècle pour lequel le roman de Huysmans est fondateur : « En effet la décadence d'une littérature [...] s'est incarnée en Mallarmé, de la façon la plus consommée et la plus exquise. » Gourmont a relevé l'importance d'*A Rebours* dans l'édification d'un « parallèle inexorable [...] entre les poètes

¹ Cité par Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Albert Messein, 1936, p. 56.

nouveaux et les obscurs versificateurs de la décadence romaine vantés par des Esseintes ». Pour ce dernier Mallarmé décadent s'inscrit dans la filiation de Baudelaire et Poe, qui œuvrent à la « décomposition de la langue française », et dans une proximité avec Verlaine pour « le style faisandé ».

Mais si Gourmont souligne l'importance du roman de Huysmans, c'est dans une perspective critique qu'annonce la citation de Baudelaire placée en exergue du chapitre : « Décadence. C'est un mot bien commode à l'usage des pédagogues ignorants, mot vague derrière lequel s'abritent notre paresse et notre incuriosité de la loi.¹ » Et tout le propos sera de démonter « l'idée de décadence » et de la rendre problématique par rapport à Mallarmé. Le geste premier est ainsi de confronter un usage du mot « vague » à son histoire, pour déjouer la « paresse » poussant à l'employer. Après avoir été exploré dans son sens historique et politique de naissance, d'apogée et de mort, le mot de *décadence* est identifié à l'idée d'imitation toute négative puisqu'elle correspond à une période dominée par la médiocrité, liée peut-être qu'elle est à une chute, un défaut *décade après decade*. Cette définition fait ainsi courir le doute : comment y faire tenir Mallarmé, sinon par ce renversement qui fait de la décadence la pointe de l'innovation, sous la férule de Des Esseintes, « car il signifiait, très obscurément, dans l'esprit de ceux-là mêmes qui en abusaient quelque chose de mal connu; de difficile, de rare, de précieux, d'inattendu, de nouveau » ? Mais le terme, pour avoir été opposé à une conception de la littérature comme imitation de modèles, a l'inconvénient de maintenir et conforter les préjugés et stigmatisations, qu'ils soient classiques ou académiques. De fait, le roman de Huysmans, en entérinant le terme de décadence, a bien aggravé un malentendu.

Le « malentendu » peut aussi se définir à travers ce qu'une époque ne parvient pas à « entendre » ; ce qu'elle « mal entend » équivalant à ce qu'elle ne peut accepter, ni écouter parce qu'elle n'est pas en mesure de le faire. Cette surdité anime le reproche, le rejet et a pour enjeu une doxa de la langue qui, au nom d'une identité, tend au discrédit de tout ce qu'elle juge autre, ce jugement impliquant l'idée de décadence, littéraire et linguistique, autant que celle d'une symptomatologie. La décadence est un vice de l'égo, un repli vain et régressif vers soi : il faut bien être « maladivement amoureux de soi-même » pour « [s'évaguer] parmi d'inanes balbutiements² ». Mais ce sont la lecture du poème et l'écoute de ce qu'il fait au langage, en nous et hors de nous, qui se découvrent être les enjeux.

¹ Remy de Gourmont, *La culture des idées*, p. 113. Exergue au chapitre « Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence », p. 113-134.

² Adolphe Retté, « Le Décadent » (*La Plume*, 1^{er} mai 1896), in Bertrand Marchal, *Mallarmé, « Mémoire de la critique »*, op. cit., p. 377.

« Décadence » ne fait ainsi pas échapper au soupçon de mystification pesant sur le « génie », comme Gourmont le relève au sujet des interrogations de l'époque et de la critique face à Ibsen, mais plus généralement face à l'inédit défini comme le « non encore vu ni lu ». Les associations d'idées sont des formations historiques et sociales. Dans son *Mallarmé par un des siens*, en 1936, Édouard Dujardin distinguera les « décadents » des « poètes de la décadence », mettant à distance le point de vue de Huysmans. Il s'appuiera notamment sur la définition du « style de décadence » de Gautier dont les termes tiennent dans les valeurs d'un art arrivé à sa maturité dans des contextes de « civilisations qui vieillissent », d'une complication du style mêlée à une ingéniosité fine « reculant toujours les bornes de la langue¹ ». C'est aussi, en 1885-1886², un contexte de contestation des idées de progrès et du positivisme, contestation dont l'exercice a lieu au cœur même de la langue. Et sans doute, malgré qu'il en ait, Mallarmé inspire-t-il cette doxa et en est-il un acteur : la mise en avant de l'art pour l'art, avec pour intercesseurs Gautier, Baudelaire, Banville, de la *Symphonie littéraire* de 1865 (*OCII*, 281-284) s'en remet à « l'impeccable artiste » en Gautier, en une quasi-citation du « poète impeccable » des *Fleurs du mal*, ou encore à « la pâleur bleue des beaux jours d'octobre », « le couchant » avec Baudelaire. « *O filii et filiae* » : Mallarmé suscitera lui-même une filiation autour d'une forme de « gloire », qu'on trouve dans le poème en prose ayant pour titre ce mot : « tel frisson et ce qui fait penser à un automne sous les cieux. » (« La Gloire », *OCII*, 104) Sans doute tout se passe-t-il entre « un automne » et « tel frisson », selon la distinction de Dujardin entre « une époque qui meurt » (dans la définition de Gautier) et « une époque qui naissait » (avec Mallarmé et les symbolistes), dans une phase critique de renouvellement autant que d'instabilité qu'est la crise que Mallarmé a appris à comprendre et sentir comme « exquise ». Aussi Dujardin évoque-t-il, pour l'essentiel, l'émergence d'un parler décadent qui aura connu des recherches et des audaces jusqu'au « plus intolérable jargon » et débouchera sur un « parler symboliste » plus maîtrisé. Et c'est avec la distance de 1936 qu'il l'évoque, et à dessein : pour la défense de Mallarmé et du symbolisme, dans un contexte d'avant-guerre où le surréalisme et les avant-gardes ont une importance croissante. Le propos de Gourmont se développe dans une période et des tensions polémiques, où les mots sont à situer dans des stratégies discursives différentes.

¹ Termes repris de Théophile Gautier, cités par Dujardin, qui lui-même les prend à Henri de Régnier, dans livre *Figures et caractères*. Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p. 53.

² Selon les dates indiquées par Dujardin qui renvoie à un « parler décadent » qui émerge dès 1884. *Ibid.*, p. 52.

2.2. Mallarmé inacceptable

L'association entre « décadence » et « innovation » ou « individualité » fonctionne dans la société française de l'époque et montre en quoi la poésie de Mallarmé ne peut pas être acceptée. Le terme d'originalité peut être tout aussi grevé : ces quelques poèmes sont bien l'œuvre d'un « original » et alors pour Nordau, un « flot de paroles incohérentes » qui font tomber de « décadence » en « dégénérescence ». Même s'il lui vient en d'autres passages, Gourmont ne l'emploie pas quand il définit le style ainsi : « Avoir un style, c'est parler au milieu de la langue commune un dialecte particulier, unique et inimitable et cependant que cela soit à la fois le langage de tous et le langage d'un seul.¹ » Mais l'emploi même du terme « original » soulignera bien « l'unique et l'inimitable » à l'opposé de la reproduction et de la copie. Sa définition fonctionne en termes de spécificité et de minorité, avec le « dialecte particulier », qui pose le problème en termes de langage, et non de pathologie ou d'écart. Ayant remonté et démonté l'idée de décadence, entre imitation et innovation, défaut d' « originalité » et rejet de l'inédit, Gourmont peut, en réponse au goût mêlé de Des Esseintes pour Mallarmé et les versificateurs de la décadence romaine, affirmer que « Ni Sidoine Apollinaire ni Mallarmé ne sont des décadents, puisqu'ils possèdent l'un et l'autre, à des degrés divers, une originalité propre.² »

L'auteur de *La Culture des idées*, en agitant les idées et la culture de son époque, s'attache non seulement à dissocier les idées mais à défaire les jugements qui mêlent le pathologique au poétique, font du premier le surplomb du second. Les lignes agressives d'Adolphe Retté n'y font pas exception. Aussi le poète qui se convertira bientôt au catholicisme passe-t-il du rang de disciple à celui de détracteur de Mallarmé. Dans un texte publié dans *L'Ermitage* en janvier 1893, il reconnaît, en dépit de quelques réserves, la valeur du vers « polymorphe » de son maître d'alors, ainsi que l'impossibilité d' « assigner une tendance autre que personnelle à chacun des écrivains dits symbolistes³ ». Mais en 1895, dans *La Plume*, ces valeurs seront retournées en stigmates d'une décadence : « Mallarmé est la dernière incarnation du Parnasse agonisant », dont l'influence a été surévaluée, car « le silence et la production minime de M. Mallarmé [lui] apparaissent les indices d'une pénurie des facultés créatrices.⁴ » Et on pourra relever les termes de l'article de 1896, « Le Décadent », dans *La Plume* encore (nous soulignons) : « Le cas de M. Mallarmé se présente à toutes les époques de civilisation extrême où *certaines esprits*

¹ Remy de Gourmont, *La culture des idées*, op. cit., p. 13.

² *Ibid.*, p. 126.

³ Adolphe Retté, « Stéphane Mallarmé » (*L'Ermitage*, janv. 1893), in Bertrand Marchal, *Mallarmé*, « Mémoire de la critique », op. cit., p. 262.

⁴ Adolphe Retté, « Chronique des livres, M. Stéphane Mallarmé, *La Musique et les lettres* » (*La Plume*, janv. 1895), *Ibid.*, p. 322.

fatigués... » ou encore les « écrits de Mallarmé [...] : des monstres caractéristiques d'un moment d'aberration littéraire, des curiosités de musée pathologique. » Si Mallarmé figure « le Rhéteur décadent par excellence¹ », c'est que, dans l'analogie avec la chute de la romanité et avec l'ambiance *fin-de-race*, *fin-de-siècle* et *fin-d'une-littérature*, il est pris dans un moment et dans un ensemble d'idées d'époque qui touchent à une problématique de l'identité et de l'altérité.

Retté ramène la poésie de Mallarmé à des « débauches de mauvais français ». De fait c'est bien le sentiment qu'on a touché à la langue qui point, comme Mallarmé a pu écrire qu' « on a touché au vers ». L'article de Chantavoine, écrit en 1894 pour *Le Journal des débats*, « Le Néo français », fait part de deux constats : une poésie « pas toujours intelligible », une prose « pas non plus aussi clair[e] ». Il déplore que des Anglais aient assisté, en écoutant la conférence *La Musique et les lettres*, à une atteinte à « la clarté française » et que « cette prose pénible et entortillée [...] fasse tort à l'ancienne réputation de notre parler français² ». En postulant une « langue de tout le monde », le professeur de rhétorique en lycée et à l'École normale fait preuve d'une réaction identitaire qui fait du poème un parler étrange. Le « néo » devient une figure de l'étrangeté, qui forme le passage de l'étrange à l'étranger : la formulation « notre parler français » est significative d'une sortie de la langue et du territoire linguistique de la « clarté française ». Mallarmé est-il encore, pour Chantavoine, dans ce « notre » ?

2.3. Le motif de « l'étranger au temps », Mallarmé et l'époque selon Meschonnic

En créant la catégorie de « l'étranger au temps » Meschonnic fait la démonstration que le problème réunit à la fois les rapports à la société, à la poésie, à la langue. Mallarmé, avec Baudelaire et Rimbaud, en est « la mise en évidence », avec ces citations qui agitent les termes de cette extériorité : « en grève devant la société », « cette société qui ne lui permet pas de vivre », « une époque où le poète est hors-la-loi », « mal informé celui qui se crierait son propre contemporain », « on traverse un tunnel – *l'époque*³ ». Ce rapport au temps s'augmente ainsi du sens de l'inconnu et, au chapitre précédent, « Comment jouir de l'inconnu », Meschonnic montre cette articulation du présent à la jouissance et à l'inconnu, le présent étant ce temps cardinal pour le mettre en évidence. Dans cette perspective, le poète est bien la mauvaise conscience de son temps quand il en invente la perplexité, en désigne l'inconnu, poussant l'affirmation qu' « il n'est pas de Présent, non - un présent n'existe pas » : une manière de dire

¹ *Ibid.*, p. 372 et 373.

² Henri Chantavoine, « Au jour le jour, Le Néo-français », *Ibid.*, p. 318-319.

³ Citations données par Henri Meschonnic, « L'Étranger au temps », *Pour sortir du postmoderne, op. cit.*, p. 90.

que le présent n'est pas partagé ou que son partage est illusoire, une illusion de l'époque emblématisée par cette « faute que se déclare la Foule, faute – de tout ». Mais, dans un autre sens, le poème invente du présent, celui de sa lecture. C'est ce qui fait de la jouissance, non le propre du jouisseur ou de l'hédonisme, dans quoi les tenants ou les pourfendeurs du décadentisme pourraient le maintenir, mais une jubilation à laquelle tiendrait un sens du présent : telle est la force particulière se détachant de « Ta jubilation nue », relevant d'un dire jusque-là inouï, impliquant une coïncidence avec le dit, et d'une exactitude procédant d'une spécificité. D'où l'idée que les « étrangers à leur temps » sont « ceux qui le font¹ ». Le problème poétique rejoint le problème politique, dans le rapport à la langue et dans ce qu'on fait d'une langue ou avec une langue. Meschonnic rapproche ainsi la situation de Mallarmé de celle d'Hugo quand, « à l'Assemblée nationale, un Vicomte de Lorgeril disait au député Hugo : "Monsieur Victor Hugo ne parle pas français", parce que Hugo avait fait remarquer que le seul général à n'avoir pas été vaincu par les Prussiens était Garibaldi.² »

Il serait ainsi tentant de considérer que le poète se fabrique une langue à soi, à l'exclusion d'autrui. Mais Meschonnic le rappelle dans *Mallarmé au-delà du silence* : ce sont les mots de la « tribu ». Dujardin a rappelé, en citant *La Musique et les lettres*, que Mallarmé « veut même que le poète "aille comme matériaux pour rendre l'illusion, choisir les mots, les aptes mots, de l'école, du logis et du marché" [OCII, 73]³ ». Par ailleurs, *Crise de vers* relève cette double visée, ou cette solidarité entre toucher à la langue et toucher au vers. Le collectif de la langue y est concerné, remué du dedans, dans ce geste double d'« en user à part et le dédier aussi à la Langue » (OCII, 207). En somme, le poète écrit dans une langue et son acte transforme le commun, une action de discours qui, en définitive, renvoie à ce qui est à l'œuvre dans le langage, un déplacement et un mouvement d'ordre historique (parce c'est ce qui constitue l'histoire d'une langue, comme un discours se construit historiquement dans une ou plusieurs langues⁴), qui est désigné dans cette dédicace à la langue. Mallarmé interroge ainsi la littérature, son existence, et partant la langue dans ses usages. Ainsi le difficile, mais aussi l'étrangeté, incluse dans la « voix étrange » du « Tombeau d'Edgar Poe », sont-ils repris par « L'étranger au temps » de Meschonnic pour être historicisés dans la littérature, qui est événement et différence : « Et si on pense à la littérature, à ce qui est vraiment la littérature, c'est-à-dire à ce

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 91.

³ Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Albert Messein, 1936, p. 60.

⁴ Pour l'importance de l'anglais et de l'anglais de Poe on lira avec profit Michael Edwards, *Ombres de lune, réflexions sur la création littéraire*, Montpellier, éd. Espaces 34, 2001, chap. « Tel qu'en lui-même (Poe, Mallarmé) », p. 159-181.

qui la transforme, l'étranger, c'est la littérature.¹ » Autant dire que « rendre étranger » est ce qui se produit dès qu'il y a littérature ou acte de littérature et de poésie. C'est bien ce qui explique une forme de xénophobie définie comme une « forme des détresses du paradis perdu » ou une impossibilité de penser la littérature comme l'histoire arrivant à la langue. Le questionnement de Mallarmé sur sa propre poésie, et par là sur la langue et la littérature, trouve alors une continuation dans cette interrogation de l'identité par l'altérité et dans la critique du refus identitaire d'une altérité qui arrive toujours à la langue, cette langue qu'on pense devoir être fixée quand elle est un mouvement autant qu'en mouvement. Meschonnic termine le chapitre par une formule, souvent reprise dans son travail, qui trouve une résonance avec une pensée et une pratique de la langue : « Montrer que l'identité n'advient que par l'altérité.² » Cette démonstration, par la poésie, a trouvé, suscité autant que cherché, les incompréhensions et les incapacités théoriques de l'époque, et cela à travers le temps. C'est ce qui constitue aussi son histoire.

2.4. La réception symboliste en question, le point de vue de Bonnefoy

Bonnefoy a lui aussi insisté sur ce qui pouvait relever d'une incompréhension et d'un malentendu chez les poètes symbolistes. Rappelons d'abord le propos que Bonnefoy tient dans l'entretien déjà cité de 1998 sur Mallarmé : « Les symbolistes eux-mêmes furent à cent lieues, je viens de le dire, de cette œuvre qu'ils admiraient. Mallarmé n'a pu être que triste de se voir si mal entendu de ces jeunes gens. » Le malentendu semble, selon lui, reposer sur ce qui constitue l'absolu que recherchait Mallarmé. Quand les symbolistes empruntent une voie qui relève, selon Bonnefoy, d'un dualisme se détournant de la réalité ordinaire pour chercher un autre monde par la sensation, Mallarmé est du côté d'une « immanence totale », qui fait de lui « le témoin du monde réduit à son immanence, seul lieu où il faille donc chercher à fonder sur des bases non illusoires l'expérience de l'absolu.³ » Tel est « son apport à notre siècle » ; ce qui ne laisse pas de montrer que ses contemporains sont passés à côté de cet apport. Progressivement, Mallarmé a représenté, aux yeux de Bonnefoy, un détachement du symbolisme, en direction d'une lucidité du symbole. Le symbole n'est assurément plus livré au mythe d'une l'expression de l'idée métaphysique, mais lié à une pratique du mot en adéquation au fait et à l'expression de « ce qui a été "empiriquement éprouvé".⁴ » Sans doute une médiation

¹ Henri Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne*, op. cit., p. 92.

² *Ibid.*, p. 93.

³ Yves Bonnefoy, « À propos de Stéphane Mallarmé », *L'Inachevable*, op. cit., p. 96.

⁴ Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 76.

de la lecture de Rimbaud est-elle ici à l'œuvre. Rimbaud qui, pour Bonnefoy, comme l'écrit Patrick Née, « parle bien par symboles, *mais [qui] n'est pas symboliste*.¹ »

Mais, par ses termes mêmes, le propos de Bonnefoy s'inscrit dans une histoire qui touche à une vérité de Mallarmé, un vrai Mallarmé pour laquelle les mardistes ont pu revendiquer une sorte de précellence, non seulement dans des années proches de la mort du poète, qu'elles lui soient antérieures ou postérieures, mais aussi avec plus de distance. Que l'on pense à la teneur des titres d'un *Mallarmé chez lui* de Camille Mauclair en 1935 ou d'un *Mallarmé par un des siens* d'Edouard Dujardin en 1936. Les disciples revendiquent bien une caution de vérité dans la qualité de témoin que Mauclair peut placer au premier rang, augmentée, de surcroît, d'une réelle intimité avec le poète. De fait, une différence, ou comme le signale Thierry Roger, un « clivage », est affirmée dans *Mallarmé chez lui*, de manière péremptoire, entre les simples exégètes de l'œuvre et ceux qui ont été les proches et les fidèles du poète : « Les travaux voués à Mallarmé par ceux qui l'ont vu et entendu resteront toujours supérieurs à toutes les gloses, si intelligentes et approfondies soient-elles, qu'on a composées depuis sa mort. Je n'en conteste pas la valeur, mais il leur manque un je ne sais quoi qui reste, pour nous témoins, un privilège inaliénable.² » Valéry aussi s'appuiera sur sa qualité de premier auditeur et lecteur d'*Un Coup de dés* pour défendre sa position sur une lecture à voix haute du poème³. Or, quand Bonnefoy écrit que « tout au contraire, avec Jean-Pierre Richard, Roger Dragonetti, Bertrand Marchal et nombre d'autres critiques de notre siècle, la vraie figure du grand poète s'est peu à peu précisée », il est notoire qu'il renverse le clivage opéré par Mauclair et qu'il fait de la distance une meilleure garantie de vérité. Ce faisant, il extrait Mallarmé du symbolisme et de la réception symboliste, aussi bien pour l'œuvre et sa lecture que pour ce qui touche à sa personne. L'œuvre, qui fait affleurer cette « vérité de parole », fait aussi affleurer une vérité de la personne et de l'expérience que Bonnefoy a toujours revendiquée, à rebours de la doxa structuraliste d'une évacuation de l'auteur. La réfutation du symbolisme se tient alors entre deux enjeux qui n'en font qu'un : tout en contestant une proximité avancée par les disciples, elle poursuit une entreprise de découverte et de redécouverte d'un vrai Mallarmé, sinon « tel qu'en Lui-même enfin », du moins tel que la vie et l'expérience de vivre et d'écrire peuvent le faire connaître. Pour ce faire, s'impose la nécessité d'arracher Mallarmé à ce que Bonnefoy a appelé dans son

¹ *Ibid.*, p. 74. Cf. Yves Bonnefoy, « Rimbaud devant la critique », *Rimbaud*, op. cit., p. 276.

² Cité par Thierry Roger, « Le dernier clerc. Camille Mauclair témoin de « Mallarmé chez lui » (1935) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 114 / 2, avril 2014, p. 439. Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Grasset, 1935, p. 133.

³ Paul Valéry, « Le Coup de dés, lettre au directeur des Marges », *Œuvres I*, éd. Jean Hytier et Agathe Rouart-Valéry, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 622-630.

texte de 1968, « Rimbaud devant la critique », une « tradition symboliste », tradition assimilée sévèrement, pour ce qui concerne la réception de Rimbaud, à une « tentative de récupération qui recommence¹ » et s'étend du symbolisme à Claudel et au surréalisme. Et, fût-elle impossible, « la vraie figure du grand poète » n'en est pas moins un horizon par lequel se figure la poésie dans son rapport à l'existence et à la vie.

Dans le texte « L'Unique et son interlocuteur », écrit à l'occasion de l'édition par Bertrand Marchal en 1995 d'un choix de lettres de la vaste *Correspondance*² de Mallarmé, les deux périodes d'écriture épistolaire sur lesquelles se penche Bonnefoy revêtent un caractère particulièrement significatif. La première grande « époque », pour reprendre le terme utilisé, provinciale et couvrant les années 1862 à 1871, est marquée par une exaltation et la reprise incessante de la formulation d'une poétique. En reprenant les termes du poète, Bonnefoy peut écrire que, dans ces années, Mallarmé est autant « advenu à soi-même » qu'il a « pensé sa pensée » et que ces découvertes ont pris tant de place qu'elles ont débouché sur « le besoin de s'en expliquer à des proches » (p. 288). Mais ces années d'exaltation, d'ouverture à l'autre, à l'ami, sont interrogées quant au rôle que les lettres font tenir aux différents destinataires. Cazalis, Lefébure, pour citer les noms qui reviennent le plus fréquemment, ne sont-ils pas les moyens d'essayer sa propre pensée, de poursuivre un aveu qu'il gardera en définitive secret au cours de la seconde « époque », parisienne, à partir de 1871 ? Bonnefoy écrit deux choses importantes : dans les années 1866-1867, « Mallarmé a atteint à une pensée qui lui semble complète et dont on peut juger à bien des indices qu'il la garda intacte toute sa vie. » (*Id.*) Mais le caractère fondateur des découvertes du néant et du beau n'est pas sans esquisser déjà l'analyse de l'incompréhension qu'il a toujours pensé être celle de ses disciples symbolistes, à savoir que s'y jouent un effondrement des « représentations que la conscience se forme » et l'entrevision « d'une évidence, d'une lumière, celles de la réalité sensible enfin retrouvée vierge après tant de raptus par l'esprit. » (*Id.*)

De la seconde époque, marquée par les réunions des mardis, rue de Rome, par l'émergence du mouvement symboliste, Bonnefoy dit en somme qu'elle est davantage caractérisée par le refus, la dissimulation. Et c'est selon une problématique de l'aveu et du secret gardé, préservé, qu'est abordée la différence entre les correspondances des années provinciales et des années parisiennes, années qui révèlent toutefois une certaine continuité : celui qui écrivait en 1866 à

¹ Yves Bonnefoy, « Rimbaud devant la critique », *op. cit.*, p. 283.

² Stéphane Mallarmé, *Correspondance 1862-1871. Lettres sur la poésie 1872-1898*, éd. Bertrand Marchal, *op. cit.* Nous citerons le texte de Bonnefoy dans l'édition revue et corrigée de *Sous l'Horizon du langage*, *op. cit.*, p. 285-305. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

Aubanel que « tout homme a un secret en lui, [et que] beaucoup meurent sans l'avoir trouvé », a encore « un secret, en somme, dans ces années de son règne sur la poésie d'avant-garde, un secret qui n'est autre que sa folie. » Bonnefoy écrit encore :

Mallarmé a un secret, celui-ci. Et comme tout être qui a en lui de l'incommunicable, de l'inavouable, il est seul, parmi ceux qui l'aiment. Ce maître qui suscite la révérence, et l'affection plus encore, comprenons-le, malgré les soirées chez lui – où l'on se presse, mais lui se cache "dans plusieurs ronds de fumée" -, comme quelqu'un qui ne "cause" que pour voiler sa solitude : ne pouvant même que mourir, mourir au sens le plus simple – par désespoir – si elle avait à cesser. (p. 296)

Cette préservation de la solitude peut aller dans les deux sens : obscurcir, ou taire, pour laisser les « disciples » libres de leur « maître » et faire ce qu'ils veulent de ses propos ; se prémunir du risque de l'incompréhension, pour une pensée qui déjà échappe à soi-même. Cependant est certainement présente la volonté de s'entourer d'autres poètes, de créer du commun, du partage, sans toutefois céder à l'illusion d'un dialogue sans incompréhension, l'essentiel étant ce qui échappe. On ne peut que penser à la divagation « Solitude », qui conclut ainsi, sur le rapport du poète au monde des lettres : « soustraire autant que révéler », « saisir, obstinément, autre chose – pour réserver leur intégrité, quand un besoin cordial les leurre à se rencontrer. » (*OCII*, 260) Mallarmé a dit que la jeune génération a découvert ce que lui a mis plus de vingt ans à le faire. Mais Bonnefoy montre chez lui un certain masque de socialité dans les lettres qu'il écrivait aux amis poètes pour les « remercier d'un envoi » : « il s'agit pour Mallarmé, naturellement aimable, de ne pas blesser sans trop louer » (p. 291) Il est aussi attentif à « la curieuse obsession de la main tendue, "donnée", qui court à travers ces pages qui ne font qu'entrebâiller une porte. » (p. 292)

« L'unique et son interlocuteur », ainsi que l'entretien de *L'Inachevable*, « A propos de Mallarmé » insistent tous les deux sur l'opposition croissante depuis la crise de Tournon de la poétique de Mallarmé à l'idéalisme et à la transcendance. La question de l'idéalisme constitue le point le plus apparent de la remise en cause d'un héritage symboliste de Mallarmé ou d'une réception de Mallarmé au prisme du symbolisme. Bertrand Marchal a pu montrer dans *Lire le symbolisme* que la fiction mallarméenne pose des problèmes quant à son identification au mouvement¹. Une rupture avec la surnature d'Edgar Poe, mais aussi avec les « spéculations de nature spiritualiste » des symbolistes font dire que « Mallarmé ne fut évidemment pas symboliste » et que chez lui, on ne trouve « plus rien de cet arrière-monde, plus rien même de mental dans la "notion pure" de Mallarmé : car celle-ci, c'est ce qui reste de la chose quand précisément se sont effacées de son apparaître – là devant nous dans notre environnement le

¹ Cf. Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Dunod, 1996.

plus immédiat, le plus immanent à notre existence – toutes les représentations que l'on en avait formées.¹ » Cet abord de la « notion pure » marque tout le retrait de Mallarmé de l'idéalisme symboliste et fait lire « l'absente de tous bouquets » en-dehors du credo symboliste d'une réalité transcendante et d'une fiction idéalisatrice. On peut alors se rendre compte de l'écart par rapport à la réception symboliste, quand on lit cette paraphrase de « Prose pour Des Esseintes », dans les « Notes » de 1886, de Teodor de Wyzewa publiées dans la revue *Vogue* : « Toutes fleurs s'étalent plus larges : les tiges des lys grandissent, enchantées : et ils vont, radieusement enlacés dans la région mélodieuse d'un rêve... Puis l'amour cesse, le miracle disparaît. » Adossée à l'idée d'un poète devant « traduire, par la musique des mots, les idées, les émotions dont il est le plus intensément saisi », ainsi qu'à la lecture d'un Mallarmé s'écartant d'une « croyance complète à la réalité sensible » et se tournant vers l'émotion due aux « conceptions théoriques² », la vision de Wyzewa méconnaît ainsi ce que Bonnefoy pense être la lutte de Mallarmé pour abolir le concept et, avec lui, le vieux rêve métaphysique d'un arrière-monde. De fait, la réception par Bonnefoy non seulement corrige, mais met à bas la réception symboliste. Et l'on peut affirmer que le problème symboliste est crucial pour comprendre la réserve de Bonnefoy quand, selon lui, la poésie à venir sera « celle, en un mot, qui aura su hériter de Baudelaire, et de ce Rimbaud d'*Une Saison en enfer*, bien plus que de Mallarmé.³ »

2.5. De la communauté à « l'amitié du poème » (Maulpoix) : extension à la réception après-1945

Dans « L'unique et son interlocuteur », Bonnefoy s'étonne du projet d'une société internationale des poètes formulé en 1873, « en laquelle le plus exigeant, le plus ambitieux de tous ceux du siècle eût accueilli des rimeurs d'un peu partout » (p. 295). Mais il est certain que Mallarmé a eu tôt l'idée de cette « société constituée », puis d'un « ministère du poète » dont l'idée est passée en Allemagne par le biais de Stefan George qui, revenu de Paris en 1894, où il a fréquenté les mardis, avait déjà fondé à Berlin les *Feuilles pour l'art* (parues jusqu'en 1919), dont on peut évoquer les « Effigies de poètes : Mallarmé », de la première livraison de 1892-1893. Mallarmé y est le poète qui, comme « tout véritable artiste », « a succombé [...] au désir de s'exprimer dans une langue dont la foule profane ne se servirait jamais », mais a « également

¹ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable*, op. cit., p. 92-93.

² Theodor de Wyzewa, « M. Mallarmé, notes », in Bertrand Marchal, *Mallarmé*, « Mémoire de la critique », op. cit., p. 106. Notons que Mallarmé a dit des « Notes » de Wyzewa que, voulant trop les expliquer, il tendrait à faire passer ses poèmes pour obscurs.

³ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable*, op. cit., p. 99.

donné des images concrètes et tangibles.¹ » L'idée d'un ministère ou d'une société des poètes tranche avec celle d'une correspondance et d'une « façon d'être avec ses amis » (p. 291) dont Bonnefoy déclare que les deux époques « furent pour rêver » (p. 301). C'est dans cet esprit que Mallarmé a pu écrire à George, en avril 1895, « vous menez là-bas le délicat combat qu'il faut, tout d'avant-garde² ». L'utopie poétique-politique d'une société régénérée se noue à la conscience de vivre dans un « interrègne », dans un temps, selon Camille Mauclair, « inapte à la révélation³ ». C'est un peu dans cet esprit que George loue l'association dans la poésie du « Maître » de ces « forces secrètes dont il compose l'élixir de vie » et de « la croyance en ce bel éden qui seul est éternel⁴ ». Mais les termes de l'idéalisme ne sont justement pas adéquats à la vision de Mallarmé du politique et du poétique. Il est à ce titre significatif que Bonnefoy fasse de Verlaine « l'unique interlocuteur » véritable, par la lettre dite « autobiographique » de novembre 1885, précisément le poète extérieur au symbolisme, reconnu pour « sa capacité de consentir à sa condition quand Mallarmé s'y refuse » (p. 305), selon peut-être aussi alors le besoin d'un « homme réel », comme il le dit de l'attirance éprouvée par Rimbaud⁵ : « Et s'il a parlé ainsi, et à celui-ci, c'est évidemment parce que de tous ses contemporains – dont il sait des autres qu' "ils n'ont pas lieu", remarque-t-il dans la même lettre – Verlaine fut le seul, à sa connaissance, qui pût lui donner l'exemple de la sincérité devant soi, de sa lucidité courageuse. » (p. 304).

Pour la génération symboliste, Mallarmé a représenté une exemplarité. Albert Mockel écrit en 1899 :

Mais Stéphane Mallarmé symbolise pour nous l'une des plus hautes attitudes de la vie, parce qu'il fut le témoin incorruptible et l'otage d'un effort de l'homme et de l'esprit humain. Et l'action décisive qu'il se proposa fut de présenter, intacte et totale, la vivante figure du Poète aux dédaigneux de la poésie, à l'image de l'absolue Beauté à une époque sans gloire.⁶

¹ Stefan George, *Feuilles pour l'art, 1892-1919 et autres textes du cercle de George*, trad. Ludwig Lehnen, Les Belles Lettres, 2012, p. 19.

² Sur Mallarmé et George, cf. Ludwig Lehnen, *Mallarmé et Stefan George, politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010.

³ Camille Mauclair, « Stéphane Mallarmé » (1893), dans Bertrand Marchal, Mallarmé, « Mémoire de la critique », *op. cit.*, p. 289.

⁴ Stefan George, *Feuilles pour l'art, op. cit.*, p. 21.

⁵ Cf. « Rimbaud, témoin de Verlaine » : « Et il [Rimbaud] va donc désirer connaître Verlaine pour se sentir autoriser par son exemple d'homme réel, vivant dans la même société à la même heure que lui, à être à son tour le "fils de Chiam", le païen, vivant au gré de son corps » Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud, op. cit.*, p. 450. Et dans « L'Unique et son interlocuteur » : « Et c'est donc bien à l'auteur de "*Crimen Amoris*", mais aussi de "*Sagesse*", que Mallarmé a pu parler véritablement, c'est parce que Verlaine existait que Mallarmé eut tout de même un interlocuteur dans sa vie. » (p. 305)

⁶ Albert Mockel, *Esthétique du symbolisme: propos de littérature* (1894); *Stéphane Mallarmé, un héros* (1899); *textes divers*, éd. Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 177.

Et les hommages les plus vibrants au poète lui confèrent une aura spiritualiste et idéaliste : « Mais les pensées que ces quelques solitaires s'efforcent de proclamer par leur silence autant que par leur parole, par leur abstention autant que par leurs actes, demeureront en leur beauté forte pour se reformer dans la Nature, par-delà le désaccord d'aujourd'hui, dans l'harmonie du système universel.¹ » George, dans son poème « Terre des francs », verra ainsi en Mallarmé le modèle français inspirant la renaissance de la Germanie et mettra en avant, dans les « Effigies de poètes » de la première livraison des *Feuilles pour l'art*, le legs mallarméen d'une « croyance en ce bel éden qui seul est éternel. »

Dans la seconde partie du XX^e siècle, à partir notamment de Bonnefoy, Deguy, Meschonnic, il y va donc d'un réexamen du Mallarmé symboliste, ou du Mallarmé au prisme du symbolisme. Aussi ce réexamen laisse-t-il voir des différences notoires. Si, dans *Critique du rythme*, Meschonnic a fait la critique de l'idéalisme et du spiritualisme des symbolistes, pour découvrir ensuite un Mallarmé distinct du symbolisme, et pour l'en extraire, dans *Mallarmé au-delà du silence*, il n'aboutit pas à la même lecture que Bonnefoy et Deguy. *Critique du rythme* a permis, par l'opposition entre le rythme cosmique et analogiste et le rythme comme historicité², d'orienter le « suggérer » vers un « universel de la poésie, et d'un universel, par là, du langage.³ » Le rejet du symbolisme chez Bonnefoy tient à une critique de l'analogie qui, *in fine*, est montrée comme un piège de l'illusion, de la fiction opposée au réel ordinaire et quotidien. En déclarant que « c'est parce que nous aimons le symbole que nous n'avons pas aimé le Symbolisme⁴ », il replace le symbole, *a contrario* du symbolisme, dans l'expérience du réel et du vécu, dans le vécu de ce qui a été oublié par une tradition littéraire dualiste. C'est à ce titre que la nomination est promue, pour réinventer une raison poétique : nommer la présence, nommer l'ici et maintenant, dans la perspective de ce qu'instaure Mallarmé, par « de l'éden l'inquiète merveille » et « de nos vrais bosquets déjà tout le séjour » de « Toast funèbre » (*OCI*, 28). Meschonnic s'oppose au primat de la nomination, montrant que, dans une telle perspective le « suggérer » de Mallarmé se trouve « relégué » à un « analogisme », « au symbolisme et à une écriture d'époque ». Une divergence semblable est avancée par rapport à Deguy, écrivant dans *La Poésie n'est pas seule* : « Peut-être – comme s'y attarde l'esthétique symboliste – le poème ne peut-il que suggérer à clair/obscur voie, à contrejour, en parlant des

¹ Camille Mauclair, « Stéphane Mallarmé », dans Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 281.

² Cf. le chapitre « L'Imitation cosmique » de *Critique du rythme*, Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 617-642.

³ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, *op. cit.*, p. 110.

⁴ Yves Bonnefoy, « Mystère, poésie, raison », *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Mercure de France, 1990, p. 298. Cité par Henri Meschonnic, in *Célébration de la poésie*, *op. cit.*, p. 110.

choses¹ ». L'enjeu de cette divergence touche au sujet en poésie : suggérer est pour Meschonnic l'activité du poème dans le discours, nommer est pour Deguy l'activité du « sujet lyrique », sujet « critique », partagé entre sujet de la langue et sujet philosophique. La réévaluation du symbolisme dans la réception de Mallarmé est ainsi un axe majeur posant les enjeux de l'écriture et de la lecture, de la poétique et de l'acte de poésie aujourd'hui.

Reste que l'on peut, pour conclure ce chapitre, convoquer ce que Maulpoix appelle dans son livre *La Poésie a mauvais genre* une « amitié du poème ». C'est dans le dialogue avec lui que, semble-t-il, est traversée une certaine contradiction. Par cette expression, Maulpoix reprend ainsi à son compte la formule de Blanchot tirée de *L'Amitié* - « ce qui sépare : ce qui met authentiquement en rapport » -, pour se tenir dans une « modalité de l'écriture poétique » qui « se tient sur la réserve, se défie des images, cherche la voie du dialogue² ». De fait, on peut aussi retenir de la réflexion de Blanchot le « rapport énigmatique », d'intimité et de séparation, « le pur intervalle³ ». Cette voie du dialogue dont parle Maulpoix est le lieu d'une « vigilance critique » qui n'a de cesse de réorganiser le rapport à une œuvre. Elle revient à la nécessité de « réévaluer l'héritage, de lire et de relire les œuvres du passé, dans leur foisonnante diversité, pour en saisir le legs.⁴ » C'est ainsi qu'au début de *Notre Besoin de Rimbaud*, Bonnefoy peut invoquer les « deux amis, Baudelaire, Rimbaud » et, sur un autre ton, « citer Mallarmé, en dépit des objections que j'eus à lui faire mais non sans grande affection.⁵ » C'est ainsi également qu'à travers une critique du symbolisme et de la fiction idéaliste et dualiste dont il a été le principal agent au tournant des XIX^e et XX^e siècles, peut poindre ce vœu de Maulpoix : « Il faut des écritures qui s'en vont *jusqu'au bout de l'artificiel et de l'étrange*⁶ ». À partir de quoi, nous pouvons en venir à la question de la poésie, dans son lien à l'obscur et, *via* une expérience du langage et de son inconnu autant que de sa pratique, à la « poésie pure ».

¹ Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 48. Cité par Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 65.

² Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie a mauvais genre*, op. cit., p. 29-30.

³ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 328.

⁴ « Entretien avec Corinne Godmer et Jean-Yves Masson », *Nu(e)*, Jean-Michel Maulpoix, éd. Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, Nice, Association Nu, 2011, p. 10.

⁵ Yves Bonnefoy, *Notre Besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 15-16.

⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Boulevard des Capucines*, Mercure de France, 2006, p. 86.

CHAPITRE II

L'obscur et le pur : la question de la poésie

1. *Réfléchir l'obscur : le devenir d'une notion ou l'obscur comme point cardinal*

L'obscurité fait aussi partie de ces notions ambivalentes, dont l'histoire précède Mallarmé, mais que son œuvre a relancées. Il est patent qu'elle est un point critique, dans la mesure où elle peut être opposée à l'œuvre par les tenants d'une idéologie de la langue mais aussi parce qu'elle peut faire l'objet d'une valorisation au titre d'une poésie qui ne transige pas avec les critères admis de lisibilité et en appelle à la participation du lecteur. On verra que l'obscurité est convoquée par Mallarmé, pour désigner tour à tour ce qui œuvre de mystère et d'inconnu dans la pratique de la poésie, ce qui est impliqué d'irrecevable pour un certain sens du langage. Aussi l'obscur traverse-t-il la pratique et la théorie de la poésie quand elle s'interroge elle-même et que la théorie se construit dans l'expérience. Par ailleurs, l'obscur est le mot de ce qui inquiète et trouble la lecture, trouble et inquiétude dans lesquels la réception de Mallarmé s'est prise, jusqu'à un sentiment d'étrangeté. C'est que l'obscur, qui peut être conçu aussi tantôt comme une altérité au cœur du langage, et advenant par lui, tantôt comme l'autre du langage, est dépositaire d'un imaginaire de l'écriture qui touche les expériences d'écrire et de lire. Il est notoire que ce que l'obscurité recèle de jugement à l'égard d'une écriture heurtant ou troublant le sens commun - et, avec lui, la doxa classique de la clarté -, puisse se retourner en une approche de l'écriture et de son expérience, retournement dont la réception de Mallarmé s'est emparée souvent dans le sens d'une réhabilitation, en un geste qui tente de serrer au plus près la spécificité de l'œuvre.

1.1. L'obscurité, entre imaginaire de l'écriture et travail du langage : lecture de Maulpoix, le noir et blanc de l'écriture

L'obscurité renvoie à ce que la poésie « dédie à la langue » pour la transformer, et à une notion qui a fait et fait encore long feu dans la réception de Mallarmé. Le terme est, par exemple, doublement impliqué dans le chapitre de *La Culture des idées* de Gourmont consacré à Mallarmé. Envisagée dans le rapport avec la moquerie et la haine à son encontre, l'obscurité est d'abord le prétexte pour « gouailler » « la supériorité seule et toute nue de son esprit » ; elle est ensuite vue comme un refuge, le « cloître » dans lequel Mallarmé a pu édifier une nouvelle syntaxe selon l'idéal d'une poétique de « rapports nouveaux et secrets¹ », selon aussi une

¹ Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, op. cit., p. 129-131.

éthique du retranchement que Mallarmé a pu rendre pensable à son sujet en s'exprimant, dans l'oraison funèbre à Villiers, au sujet de l'écriture : « une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur » (*OCII*, 23). Le début de la conférence de 1889 a pu bien-sûr prêter au jugement d'obscurité, à la fois pour définir la pratique de l'écriture dans le retrait même de la définition (« très vague mais jalouse ») et pour en donner une définition politique et historique, ironiquement, dans une oraison funèbre, en la double circonstance de la mort de Villiers et du centenaire de la Révolution¹. Aussi la définition historico-politique se définit-elle à partir de termes métaphysiques, par le questionnement généralisé et impersonnel - la formulation gnomique « sait-on » -, et par la chute de la phrase, intériorisant dans le « cœur », le « mystère » et le « sens », cette intériorité se refermant sur un sens de l'obscur. Les mots mis en relation dans « ancienne et très vague mais jalouse » prennent alors des valeurs de profondeur et sont comme des détours (marqués par les conjonctions) pour scruter un insaisissable ; les trois adjectifs associés impliquent dès lors le retranchement. Mais cette définition est tendue vers l'intime aussi et aura des continuations dans la poésie à venir. L'obscurité a pu faire, à côté des reproches et des railleries, l'objet d'une valorisation, notamment chez les symbolistes, comme par exemple chez l'auteur de *La Culture des idées*. Mais Gourmont établit en somme une posture qu'il valorise en déclarant qu'« il y a trop peu d'écrivains obscurs en français ». Il oppose peut-être trop commodément l'obscur à la clarté, par le jugement selon lequel « la clarté, c'est ce qui fait le prestige des littératures classiques et c'est ce qui les rend si clairement ennuyeuses². » Mais on peut faire de l'obscurité non tant un choix et l'objet d'une revendication, qu'une notion inhérente au langage et à l'écriture, inséparable d'une pratique d'une théorisation des actes d'écrire et de lire, bref un problème poétique auquel Mallarmé se confronte et nous confronte.

Le clair-obscur de l'écriture peut être toute l'inquiétude et le rêve de la modernité. Par « la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime », est formée une allégorie de l'écriture et de sa pratique qu'on trouvera signifiée dans une dynamique et une tension par « l'homme poursuit noir sur blanc » de « L'Action restreinte » (*OCII*, 215). La mise en avant de l'obscurité et de son double en la clarté a intrigué et fasciné, des contemporains de Mallarmé jusqu'à nos jours ; elle a prêté à une définition de l'écriture Mallarmé, mais aussi à son enfermement dans une notion qui recoupe l'hermétisme. Mais elle touche à un universel de l'écriture nourrissant un imaginaire qui infuse la poésie présente : en un retour sur soi et sur sa propre écriture, Maulpoix revient sur « l'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres

¹ Cf. la notice de Bertrand Marchal de l'édition en Pléiade, *OCII*, 1579-1582.

² Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, op. cit., p. 131.

relative à ce que quelque chose soit : puis écarte la lampe. » (*OCII*, 215) Le critique et poète s'est intéressé à l'étude de la « jalouse pratique » dans *La Poésie malgré tout*¹, pour postuler une ancestralité du geste d'écrire et une relation entre le travail de la langue et la recherche d'une raison d'être vouée à une « pratique » teintée de mélancolie. L'imaginaire de l'écriture qui en découle imprègne certaines pages de son livre de 2016 *Le Voyageur à son retour*, d'abord par une référence explicite dans les poèmes en prose « Mélancolie blanche » et « L'Encrier² », un poème clé pour un rapport entre le blanc de la page et l'obscur des mots et des lettres, puis des phrases et de leurs emmêlements. Dans ces poèmes se mêlent le blanc, la « blancheur » et la page, sur fond d'obscur, et le noir et blanc de l'écriture.

Par la citation de Mallarmé, « l'homme poursuit noir sur blanc » (p. 90), le livre passe de « la mélancolie blanche » (p. 89), celle des *Pas sur la neige* aussi, aux « sombres empreintes des pages écrites sur le papier blanc » (p. 90), affectées encore par la blancheur. Et, plus loin, il passe à la question « quelle goutte noire reste-t-il au fond de l'encrier ? » (p. 102), débouchant sur la nuit intime (« C'est de ma propre nuit que je dévide le fil », *Id.*) et sur ces phrases qui chiffrent ce qui est désiré et dévidé, à savoir le corps, le plus opaque que l'on porte en soi et sur lequel l'écriture porte un regard : « Assez de phrases ! Voir le corps nu au fond de soi. Le corps qui serait fait de nuit, d'encre lourde, de chair ou de terre tassée. » (*Id.*) Chez Maulpoix, le battement du blanc et du noir informe un imaginaire de l'écriture hérité de Mallarmé. On peut relever le chassé-croisé de l'obscur et du lumineux marqué, de la conférence sur Villiers à « L'Action restreinte », par « la nuit sublime » et les « ténèbres ». Aussi le clair-obscur rassemble-t-il les motifs et les nuances de l'écriture, de l'acte d'écrire et de lire, dans un rapport au sens et au mystère, à l'intime inconnu jusqu'à la disparition : « Écrire et disparaître, vous le savez, sont une même chose. C'est pourquoi à ce qui n'est plus j'aime adresser des lettres. C'est pourquoi, sur le papier blanc, je trace des signes noirs » (« Testament du poète », p. 103). Il conduit, avec Maulpoix, au désir d'une inscription du visuel dans l'écriture, mais ce visuel est voué au tombeau de soi-tombeau des choses qu'est le poème. Mais sans doute le corps est-il le plus obscur, justement parce que cherché depuis le langage : ce que porte la mention de l'« encre lourde » (p. 102), l'écriture allant chercher, puiser au fond du corps une parole de mémoire.

L'obscurité se laisse lire dans le voisinage avec la perplexité par laquelle Maulpoix définit tout ensemble, dans *Le Poète perplexe*, une attitude du poète, par l'adjectif, et un mode

¹ Jean-Michel Maulpoix, « Une jalouse pratique », *La Poésie malgré tout*, op. cit., p. 41-52.

² Jean-Michel Maulpoix, *Le voyageur à son retour*, Le Passeur, 2016. Les citations qui suivent sont extraites de ces pages.

d'activité du poème, par le verbe, du *perplexus* au *plectere*. Elle est ainsi liée à la conception de l'écriture par la tresse et le nœud, par le subtil et l'entrelacs, par le doute et la voix basse ; laquelle est figurée, comme nous avons pu l'envisager, par la métaphore de la démarche de l'araignée prêtant à une analogie problématique avec l'envol de l'ancien chant lyrique, avec lequel il faut « en rabattre » : « L'araignée ne vole pas, disais-je, et pourtant quelque chose en son tissage s'apparente à l'envol, au point que l'on a pu parler (c'est le dictionnaire qui le dit) du vol de l'araignée¹ ». Cet imaginaire de l'obscurité prête à revoir le sujet lyrique par une dissolution du « noyau central » : la poursuite « noir sur blanc », ou obscurité claire sur obscurité noire, renvoie aussi au tissage du texte. La doxa de l'obscurité et la métaphore mallarméenne de l'« esprit dans sa gaine amassée de toiles d'araignées et de poussière » (lettre à Paul Verlaine, 20 déc. 1866, *OCI*, 710) passent par le texte-tissu de Barthes. Comme Maulpoix l'écrivait déjà en 1996, dans *La Poésie comme l'amour*, en citant *Le Plaisir du texte* : « Le texte moderne est un tissu où se défait le sujet comme "une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions de sa toile".² » L'obscur est donc aussi « disparition élocutoire », ainsi il poursuit, empruntant cette fois au « Cœur du pitre » de Rimbaud la métaphore du « ravalement » : « Mangé par les phrases qu'il écrit, il est avalé, ou "ravalé". » Mais, précisément, comme l'écrit encore plus loin Maulpoix en référence à *Roland Barthes par Roland Barthes* : « le sujet lyrique moderne [...] ne peut s'en tenir à la simple "diction d'un émoi central".³ » Le champ de l'obscur est donc l'interrogation du sujet lyrique moderne, de son rapport à soi et au social. Il est, en même temps, la conscience d'une sorte d'abîme de l'écriture, d'une ténèbre intime dont il faut dire qu'elle se soustrait au contemporain, au rapport à soi et à l'autre, dans une pratique de la langue comme « action restreinte », agissant par en-dessous, tunnel sous « un tunnel – l'époque », comme l'écrit Mallarmé, « rampant sous la cité » (*OCII*, 217).

1.2. De l'obscurité à l'obscur : entre parler décadent et sens objectif, entre point de vue critique et point de vue poétique, de Blanchot à Maulpoix

On a pu l'entrevoir : l'interrogation de l'obscur est liée aussi à un dialogue avec la critique. Or, au fil du XX^e siècle, l'obscurité mallarméenne a été le théâtre d'approches parfois

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 166.

² Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour, essai sur la relation lyrique*, Mercure de France, 1998, p. 33. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Points-Seuil, 1973, p. 101, pour la citation. Barthes ajoute : « Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée). »

³ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, op. cit., p. 40. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil « Écrivains de toujours », 1975, p. 89, pour la citation.

contradictaires, autour de la problématique du sens et de l'ambivalence du clair et de l'obscur : peut-on ramener la poésie de Mallarmé à un sens clair ? À quoi répond ou correspond l'obscurité mallarméenne ? L'approche de Maulpoix, qui doit évidemment à sa propre poésie, témoignerait plutôt d'un sens de l'obscur, d'un rapport à l'obscur sondé dans l'écriture et la langue. Aussi, à partir de l'imaginaire de l'écriture et de la relation à l'obscur qu'elle génère, peut-on revenir sur l'histoire d'une notion majeure dans la première moitié du XX^e, puis dans la seconde moitié du siècle, histoire dans laquelle Blanchot, avec les livres *Faux Pas* en 1943 et *La Part du feu* en 1949, est décisif.

Au contraire de Rémy de Gourmont, Albert Thibaudet postule en 1911, au chapitre « Les sources de l'obscurité » de *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, « un sens réel, objectif, qu'a voulu l'auteur ou qu'il a accepté de son inspiration¹ ». L'obscurité est abordée du point de vue de l'émission et de la réception : à la volonté de l'auteur correspond un déchiffrement du côté du lecteur. C'est un peu une tradition du poème cryptogramme qui se dessine là, pour laquelle « Le Démon de l'analogie » est le texte fondateur. Cette approche est poussée à l'extrême, selon le credo symboliste, vers la transsubstantiation et l'identification du ressemblant à l'identique, faisant qu'une chose en cache une autre, par Édouard Dujardin, écrivant dans *Mallarmé par un des siens* « Voilà le secret de Mallarmé. Il ne dit plus : "Telle chose ressemble à telle autre..." Pour lui, cette chose est devenue cette autre.² » Dans cette perspective, c'est aussi le rapport de la poétique de Mallarmé à la figure qui est posé. Il n'est pas étonnant que Dujardin ait retenu et divulgué cette formule que Mallarmé aurait proférée, qui a donné lieu à une sorte d'absolu de la métaphore dans le langage poétique : « Je raye le mot "comme" du dictionnaire. »

On se trouve ainsi, entre ces deux points de vue, de plain-pied avec une dialectique du secret et de la révélation, par rapport à laquelle Deguy se trouverait à l'intersection. La réserve étant qu'il ne postule pas forcément un sens objectif, mais reprend à Valéry la mathématisation du sens dans le poème, et peut-être aussi une géométrisation de l'esprit, et ainsi une certaine *techné* du langage poétique, pour configurer le sens, ce qu'il conçoit par ailleurs comme schéma rythmique. C'est dans cette perspective qu'est conduite sa réception de Mallarmé, en une conception de sa « préciosité », articulant le « comme » à la métaphore, à la périphrase, dans une suggestion et une figuration généralisée cherchant à nommer les choses, leur

¹ Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1930, p. 61.

² Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p. 50.

« comparaison-comparution », selon des rapports de ressemblance et de semblance, selon une relation de l'être des choses à ses étant¹.

La préciosité est l'un des paradigmes de la lecture de Mallarmé par Thibaudet. Le « parler décadent » en est un de celle de Dujardin. Mais ce que l'on peut noter, chez les deux, est une volonté de réhabilitation de Mallarmé dans l'histoire littéraire, dans le contexte de son institutionnalisation, sous l'impulsion de Valéry et de la *N.R.F.* en particulier. L'obscurité est donc redéfinie, de manière stratégique, dans le cadre d'un passage obligé par « l'excentricité », et vers l'acceptabilité. Tel est le cheminement dont parle Dujardin à propos des « parlers » symboliste et décadent. Ainsi, Mallarmé sera-t-il alors « le plus pur des écrivains français ». La stratégie est double puisqu'en légitimant Mallarmé par rapport à la culture patrimoniale, défense est faite aussi des mouvements décadent et symboliste, selon une légitimation historique venant après « la crise des valeurs symbolistes », pour reprendre la formule de Michel Decaudin. Du côté de la critique cette fois, à partir notamment du « Placet futile » et d'une image comme « enrouler, entre les jarrets, sur la chaussée, selon l'instrument en faveur, la fiction d'un éblouissant rail continu », pour le vélo, Thibaudet fera de Mallarmé un héritier de la poésie de cour des XVII^e et XVIII^e siècles, reconfigurant ainsi la réputation d'obscurité de l'œuvre, la situant dans une tradition de la préciosité et de la formule périphrastique, selon « L'obscurité de propos délibéré, la tendance à remplacer dans l'expression un système de clarté directe par un jeu de lumières réfléchies² ».

Ces points de vue laissent poindre la différence entre une clarté ordinaire, fallacieuse, et une obscurité dont la finalité est une clarté seconde. Tel est le champ ouvert par le « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel ». Ce champ consiste, pour le critique, à franchir le rapport asymétrique entre l'auteur et l'exégète, au risque de l'erreur. Ce rapport est continué dans la critique après 1945, dont on peut citer celle de Charles Mauron, avec *Mallarmé l'obscur* et *L'Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. De même, Gardner Davies postulant un « éventuel consensus à l'égard de la "couche suffisante d'intelligibilité" des poèmes de Mallarmé », l'explication devenant élucidation et « exégèse raisonnée ». Paul Bénichou a montré que, dans le contexte du Parnasse, en 1866, et d'un développement de l'athéisme, l'obscurité pousse au plus loin la négativité et présente ainsi un aboutissement du romantisme.

¹ Nous renvoyons à la fois à l'étude sur Mallarmé, « *Je remplis d'un beau non ce grand espace vide* », in Michel Deguy, *La raison poétique*, op. cit., p. 63-84, et à l'ensemble du livre *La Poésie n'est pas seule*, op. cit.

² Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit., p. 73.

La poésie s'augmente alors du genre de l'énigme, selon les principes d'une coalescence entre *poiesis* et *tekné*, « une poétique de la sensation » et une « technique de l'énigme¹ ».

Mais, entre ces deux grandes périodisations, le moment marqué par Blanchot est, comme nous l'avons dit, crucial. Dans « Le Mythe de Mallarmé », il écrit ainsi que « sa gloire est maintenant celle d'un auteur classique. "Tel qu'en lui-même enfin"...² ». Or, le travail de Blanchot consiste aussi en un positionnement sur l'obscurité, dans l'article de *Faux Pas*, « La Poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », une lecture de *Mallarmé l'Obscur* de Charles Mauron. C'est bien le « sens réel, objectif » postulé par Thibaudet qui est contesté, ainsi que la « traduction » de « poèmes obscurs » en une prose³ qui donnerait le « croquis approximatif du réseau des relations qui constituent l'œuvre poétique » ; cela au titre d'« une signification dont la structure est originale et irréductible.⁴ » Par l'appui sur la phrase fameuse du « Discours sur le peu de réalité » de Breton à propos de Saint Paul Roux, à l'attention de la critique : « Ce que Saint-Pol Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit⁵ », le geste de Blanchot reçoit son efficience d'une réorientation du discours sur l'obscurité, faisant de l'obscurité un problème, non seulement d'écriture et de lecture, mais bien coextensif au langage et à son expérience. L'obscurité est ainsi réorientée vers une problématique de la spécificité et des critères de la critique pour l'aborder.

Cette problématique traverse en fait la réception de Mallarmé. On peut citer Meschonnic qui, commentant la phrase de Thibaudet « Mallarmé est un poète français, avec le degré de spontanéité, d'ignorance originale qu'implique une nature de poète », y décèle « une sorte d'excuse devant « le maurrassisme littéraire anti-symboliste et génie-de-la-clarté – contre des "métèques" et des "mauvais plaisants"⁶ ». Par ce commentaire, se vérifie à quel point l'obscurité peut être un jugement de valeur animé par une xénophobie (pas seulement) littéraire, à quel point aussi il y va d'une politique de la littérature, à travers l'enjeu de l'obscur. C'est que l'obscur peut fournir à son tour les éléments d'une critique de l'obscurité, du sens obscur, parce qu'il renvoie toujours à un sens du langage dans et par une expérience de l'écriture. C'est ce

¹ Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, p. 30. Pour l'ensemble du propos de Bénichou, on lira l'introduction du livre précédant les commentaires des poèmes.

² Maurice Blanchot, « Le Mythe de Mallarmé », *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 35.

³ Citons le propos du début du livre de Charles Mauron : « Si l'on tâche de comprendre un poème obscur, sans croire trop par là contrevenir à la "cataracte d'éclairs de beauté" qui le composent, l'explication qu'on se donnera, et qu'on en donnera, prendra presque inévitablement la forme d'une "traduction" en prose. [...] Ainsi a fait Albert Thibaudet, ainsi ferons-nous, plus que quiconque, dans ce livre. » Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur*, José Corti, 1968, p. 16.

⁴ Maurice Blanchot, « La Poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », *Faux Pas*, Gallimard, 1943, p. 127.

⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁶ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 15. Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 25, pour la citation.

qui en fait une historicité distincte et critique du génie de la clarté de la langue française, par rapport auquel un poème serait le métèque, l'excentrique. Le jugement de Maurras sur Teodor de Wyzewa, « un malheureux écrivain slave qui se mêle de composer dans notre langue », n'est pas sans rapport avec celui qui fait de Mallarmé « un auteur sans intérêt », « abscons et occulte à un rare degré », pour le nommer « un lettré de la Chine.¹ »

L'anonymat, la disparition construisent l'approche initiale de Blanchot, ainsi que l'empreinte qu'il aura laissée sur l'expérience de l'écriture et de la littérature, comprise dans les termes de la négativité, ce que Maulpoix glose ainsi, dans un chapitre de *La Poésie a mauvais genre*, « Le Frère silencieux », consacré à Blanchot et, à travers lui, à l'inspiration : « une voix qui sonde et qui médite, interrogeant la solitude et le sommeil, le dehors et la nuit, l'origine et la mort. » Et l'auteur de *Thomas l'obscur* est présenté d'abord par ce portrait qui lui donne un visage dissimulé, pour ainsi dire en surimpression avec celui de Mallarmé : « Se tenant en retrait, enveloppé par l'obscurité² ». À partir d'une filiation rilkéenne concentrant l'expérience de l'écriture et l'inspiration comme exploration de l'inconnu et du langage, Maulpoix infléchit « la parole critique » de Blanchot dans deux orientations majeures qui ouvrent vers un rapport à Mallarmé et une relation triangulaire de Maulpoix à Mallarmé et à Blanchot, voire quadrangulaire, si l'on inclut Rilke présent au départ du texte.

L'obscur redéfinit en somme l'inspiration, parce qu'elle en est pour ainsi dire le chemin. En retour, l'inspiration déplace l'obscurité, le rapport au sens, ou l'idée que l'on s'en fait, par le mythe d'une clarté du sens, vers l'obscur. C'est donc l'idée d'une inspiration comme ce qui échappe au sens, et passe à travers lui. C'est ainsi que, selon l'orientation vers « le creux néant musicien » de Mallarmé, l'inspiration renvoie à « une forme d'aridité », à une impuissance qui fait d'elle une exploration de l'obscur : « il entre plus profond que lui dans la nuit ; il sait mieux le défaut de sens ; il se rapproche de l'invisible. » (p. 173) Maulpoix pousse à considérer la réserve d'obscurité dans l'inspiration quand il développe à la fois « ce sentiment et cette énergie de l'énigme » et ce partage du langage entre l'« intime » et le « mystérieux » (p. 174), - ce que je possède est en fait ce qui me possède et m'échappe. Il montre aussi que Blanchot a pu fonder, dans la réception de Mallarmé et dans la pensée de la littérature comprise comme « espace littéraire », une aire et une ère de l'inquiétude et du souci liés au langage : « Le poète naît de cette épreuve dont le poème est le lieu, qui consiste à défaire les apparences, à pointer l'inconnu,

¹ Charles Maurras, « Moralistes », *Revue encyclopédique*, 3 avr. 1897, in Bertrand Marchal, *Mallarmé, « Mémoire de la critique », op. cit.*, p. 436.

² Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie a mauvais genre*, op. cit., p. 171. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

l'invisible, l'impossible... pour entrer dans l'ignorance et l'angoisse. » (p. 175) Le jeu citationnel, superposant Mallarmé à Blanchot, conduit une connaissance paradoxale, qui est l'inconnu de la poésie : « Celui qui creuse le vers rencontre le vide de la langue. » (*Id.*) S' « il y faut de la nuit, de l'obscur » (*Id.*), c'est que l'obscur porte en avant, vers l'inconnu. Ce serait le travail même de la poésie, voire sa responsabilité.

1.3. Une poésie de l'improbable (Bonnefoy)

C'est bien dans le sens et le champ de l'expérience que l'obscurité sera comprise, ce qui accomplit un saut vers une compréhension de « l'intention poétique d'une œuvre que ses premiers lecteurs ne comprenaient pas » : Bonnefoy situe cette compréhension dans les lectures « depuis surtout la dernière guerre ». Or, c'est en s'emparant du vers du « Démon de l'analogie », - que Gustave Kahn a déclaré avoir été pour beaucoup le « *nec plus ultra* de l'incompréhensible¹ » : « *La pénultième / Est morte* » -, qu'il pose la question de la poésie dans ce qu'elle a d'improbable et d'expérientiel. Comme l'indique le titre de l'essai qu'il lui consacre, « Le Secret de la pénultième », c'est au cœur de son secret que seront placées sa poésie et sa pensée de la poésie, jusqu'au sourire et à l'angoisse : quelque chose, qui est de l'ordre de l'obscur et de l'improbable, vient perturber le sujet locuteur au cœur même de l'expérience du langage. Dans son essai repris dans *Le Siècle de Baudelaire*, Bonnefoy lit la phrase énigmatique dans au moins deux directions : celle du deuil de la personne et de l'idéal et par là, du « chant personnel » auquel il a voué un culte en ses prédécesseurs, parmi lesquels Baudelaire ; et celle d'une poétique de l'occultation gagnant le pas sur la compréhension et poussant à descendre au plus « bas » possible de « sa parole à l'état naissant », ce « bas » ouvrant sur des rythmes et des rapports, ainsi que sur une conception du « lieu terrestre ». Ce dernier point fait directement écho aux préoccupations de Bonnefoy, mais, comme nous l'avons mentionné, il voit en le refus de la finitude une faille de la poétique de Mallarmé. Le deuil de la pénultième est interprété comme un deuil d'une certaine façon heureux, dans un premier temps, puisqu'il permettrait la formulation et la pratique d'une écriture enfin délivrée des illusions de la finitude et de l'idéal héritées de Baudelaire. Rappelons que la finitude est la condition temporelle de l'existence, la temporalité et la concrétude inhérentes à l'existence personnelle.

On peut ainsi mesurer en quoi, dans cet essai de Bonnefoy, l'obscurité est infléchie par un regard rétrospectif sur une poétique en devenir et en gestation, en 1864, quand Mallarmé écrit

¹ Gustav Kahn, *Symbolistes et décadents*, Slatkine Reprints, 1993, p. 138.

« Le Démon de l'analogie ». Un seuil est à ce titre encore marqué quand il y est question de l'inconscient. « La pénultième est morte » est lu dans le sens du retour d'un refoulé qui n'est autre que la finitude. En prenant un détour par « Le Démon de la perversité » d'Edgar Poe, Bonnefoy montre en quoi l'analogie partage avec la perversité la même potentialité, ou la vertu, de faire ressurgir ce refoulé de la finitude, sous l'espèce de ce qui était, au début du poème de Mallarmé, à l'état de « lambeaux maudits d'une phrase absurde » et, vers la fin, sous l'espèce d'un « geste d'une caresse qui descend sur quelque chose » (*OCII*, 86-87). Il est frappant que le non-sens, qui poursuit le narrateur du conte comme une fatalité et une malédiction (le rejet sur le vers de « *La pénultième / Est morte* » est désigné par la formule de « suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification », *OCII*, 87), se détache ensuite en ce « quelque chose » à quoi l'on a affaire avec la poésie, termes qui redoublent l'obscurité du vers repris, réénoncé au fil du poème, et qui en forme le continu entêtant. Mais la confrontation à l'obscur, à ce je-ne-sais-quoi qu'il est tentant de repousser en affirmant que « ça ne veut rien dire », est englobé dans le sourire¹ et l'angoisse qui sont de véritables inflexions de la voix orientant le poème, après la citation du vers et la reconnaissance « en le son *nul* [de] la corde tendue de l'instrument de musique » : « je souris et implorai de vœux intellectuels une spéculation différente » ; puis avant la vision devant la vitrine du luthier : « Mais où s'installe l'irrécusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur c'est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j'étais devant la boutique d'un luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur » (*OCII*, 87-88). Bonnefoy voit dans les deux occurrences de l'instrument un instinct et une résurgence, une hantise du « chant personnel » et de « l'antique vers ». De fait, la musique chez Mallarmé renvoie à un conflit, qui sera repris près de trente ans plus tard dans la lettre à Edmund Gosse, entre la musique « rythme entre des rapports » et la musique de l'euphonie, entre la notion pure et la finitude, conflit à l'œuvre avec l'inconscient du langage.

Si, comme le pense Bonnefoy, « Le Démon de l'analogie », plus qu'« une intervention du surnaturel », correspond à « [une prise de] conscience de l'inconscient », le sourire et l'angoisse indiquent bien les oscillations vers une prise en compte de cette « activité inconsciente » du langage, de ce travail de l'obscur qui parcourt l'expérience de la poésie. Alors la dernière phrase du poème est chargée d'une densité et d'une inquiétude particulières : « Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable pénultième. » L'adverbe « probablement », s'il signifie une manière, signifie encore, avec « l'inexplicable »,

¹ Cf. Yves Déleügue, « Sourires de Mallarmé », *Romantisme*, vol. 22 / 75, 1992, p. 83-92.

l'improbable de la poésie qui pousse à s'interroger sur le langage dans son rapport à la vie. Qu'est-ce qui agit quand nous parlons ? De fait, l'écriture est l'expérience d'un débordement. Et l'inexplicable, étant toujours de l'ordre de l'imprévu et de l'imprévisible, se noue à l'improbable, ainsi qu'à des événements ou des épisodes qui déclenchent la révélation, comme c'est le cas dans « Le Démon de l'analogie », et dans nombre de « récits en rêve¹ ». Aussi Bonnefoy voit-il une tension chez Mallarmé, entre une poétique délivrée de la finitude et une finitude qui le rattrape parce qu'on n'échappe pas à son inconscient. Un inconscient qui est en somme le lieu d'une réciprocité de la vie, des pulsions et du langage. Cette tension renvoie certes à la poétique propre à l'auteur de *L'Improbable*, celle du consentement à la finitude et à la mort, au temps qui reçoit un éclat particulier dans le livre de 1976, *Dans Le Leur du seuil*. Par ailleurs, Bonnefoy fait allusion à la prise qu'aura tentée la psychocritique dans les années après-guerre, au travail de Charles Mauron : à propos d'*Hérodiade*, « cette apparition montait droit de ces profondeurs où la psychocritique explora des empiègements, incestueux ou autres, dont Mallarmé était la victime. » Mais plus encore, « Le Secret de la pénultième » reprend l'enseignement du surréalisme et de l'automatisme, en reprenant la formule de Breton – « Phrases qui cognent "à la vitre", dit-il aussi », pour qui « Le Démon de l'analogie » a une grande importance et a été aussi porteur d'un enseignement sur l'écriture poétique².

La lecture de Bonnefoy organise ses approches multiples et procède d'une certaine façon à une élucidation, mais une élucidation qui suppose un rapport de sa propre poétique à la poétique de Mallarmé, en même temps qu'une fréquentation inquiète et investigatrice de l'œuvre. D'où une acception nouvelle de l'obscurité : la reconnaissance de l'improbable au cœur de l'activité poétique, ce qui oriente vers une attention à l'historicité. Une attention à ce qui agit à l'entour d'une phrase réputée énigmatique : ce qui agit en elle, mais aussi ce qu'elle contient d'avenir dans l'œuvre. D'où l'idée que l'obscur peut devenir, non un jugement qui, comme le dit Mauclair, « ne provient que du degré d'inattention qu'on apporterait à la lire³ », mais ce qui se construit dans l'œuvre comme expérience et comme histoire. C'est ce que désigne le titre du premier livre d'essais de Bonnefoy : *L'Improbable*.

¹ Cf. Yves Bonnefoy, *Récits en rêve*, op. cit.

² Sur cette question, cf. l'article de Jean-Luc Steinmetz, « Le Paradoxe mallarméen : les poèmes en prose », *Europe* « Mallarmé », avril-mai 1976, op. cit., p. 134-160.

³ Cité par Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit., p. 60.

1.4. Ce que la poésie fait à la langue, ou la langue par la poésie, Deguy et « le mallarméen »

Une observation forte de Bonnefoy dans « Le Secret de la pénultième » est celle d'une descente au plus bas possible dans « la parole à l'état naissant ». On pourrait lui faire rencontrer l'idée d'une remontée de l'inconnu, ces mouvements renvoyant au « devoir du poète » défini comme « l'explication orphique de la Terre ». L'explication, en même temps qu'elle est développement, est une exploration qui implique de se demander ce que devient la langue en elle. L'obscurité, dans son paradigme d'étrangeté, vaut aussi pour un questionnement sur ce que fait la poésie à la langue, question qui se pose à toutes les époques et n'est pas si éloignée d'une « défense et illustration de la langue », dans la mesure où une langue s'exalte et s'ouvre dans et par la poésie. Aussi la question ne va-t-elle pas tant à la fixation de la langue qu'à ses possibles. Des poètes de la Renaissance prônaient la création de mots, notamment par le secours des savoir-faire et des métiers artisanaux. Mallarmé, nous l'avons vu, recommandait, l'emploi de « mots aptes, quotidiens » ; ce qui est un moyen de les recréer. On peut aussi convoquer les néologismes qui infléchissent la langue dans le sens des besoins d'une pensée qui s'élabore dans sa propre énonciation. Un poète écrit avec et dans une langue, peut-être plus que pour ou par elle. La langue peut aussi bien se penser en termes de moyens, dans la mesure où la poétique recouvre les moyens d'une œuvre qui sont autant d'actions avec et sur la langue.

La langue n'appartient pas aux poètes, pas plus que les poètes ne créent une langue, mais ce qu'ils inventent est un rapport à la langue tel que celle-ci s'en trouve transformée, irréversiblement ; or l'invention de ce rapport a lieu à chaque fois dans une vocalité. C'est ce que pense Michel Deguy quand il parle d'une écoute de la langue qui se fait dans la lecture. Encore doit-on préciser que la lecture est un autre lieu d'invention de la langue, puisqu'elle procède elle aussi d'un rapport à la langue. Aussi, dans l'abécédaire *Le Sens de la visite*, à l'article « Français » Deguy définit-il « [sa] relation en français avec le français » qui se construit selon une intériorité – « en lecture intérieure qui fasse entendre la voix de la langue » - dans au moins deux orientations : « Lire-avec, comme on dit vivre-avec. » « J'aime entendre la voix de cette langue sur trois tons : le poétique, le philosophique, le narratif.¹ » Ces deux orientations montrent qu'un rapport à la langue est construit historiquement, culturellement, et que ce rapport est pour l'essentiel dynamique, ce qui se laisse entendre par les « trois tons » et « vivre avec », que Deguy glose dans les termes d'une réciprocité, sans qu'il soit possible de trancher entre sens comme *sema* et sens comme direction : « Ce qu'on aime entendre parce

¹ Michel Deguy, *Le sens de la visite*, op. cit., p. 118.

qu'on l'a entendu ; comme une fable qui accompagne la vie, le sens qui accompagne la vie – et que la vie accompagne. » Il est alors précieux de noter que ce « sens » impose à la langue une dynamique qui prend de vitesse le sens commun tel qu'il pouvait être postulé par des contemporains, et tel qu'il est postulé encore. Il en est ainsi du regard qui était porté par Charles Audic sur ce qu'il appelait les « écoles » formées autour de Mallarmé. Dans son article « La Poésie décadente », publié en 1895 dans *La Revue scolaire*, il écrit :

Les écoles symboliste, décadente, mystique, voulant faire connaître à l'univers leur existence, ont trompété, par le clairon de leurs hérauts, le catéchisme de leur révolution. Le malheur est que, créant en même temps qu'une nouvelle conception de l'art, une langue nouvelle pour la traduire, les disciples des jeunes cénacles ont cru devoir exposer les principes de leur réforme dans l'idiome même qu'ils n'avaient pas encore eu le temps de faire pénétrer dans les masses.¹

En posant « une langue nouvelle pour la traduire », « l'idiome » et « les masses », Charles Audic - et avec lui une grande part des réceptions d'époque –, place au-devant une idéologie de la langue selon le sens clair², un sens de la langue reposant sur le mythe de la clarté qui, à son tour, « repose, pour Deguy, sur le binôme "métaphysique" entre penser et parler³ », d'où la critique de la formule « traduire sa pensée » qui dissocie et sépare dangereusement penser/parler dans « l'intarissable flux des clichés ». Parmi les clichés dangereux, on peut alors convoquer celui du « dedans/dehors » qui ferait de la poésie une sortie de la langue, quand elle permet au contraire une entrée et un travail en elle. En toute fin de l'article « Français », est rappelée la particularité du travail de l'écrivain en apportant un correctif à sa réputation, elle aussi un autre cliché – « Ah ! J'allais oublier : Beckett ne détruit rien, puisqu'il est écrivain. Il jouit et fait jouir de certaines possibilités de la langue – *éloquence vulgaire* (Dante).⁴ » Par la mention de Beckett, qui a pris le français comme langue de son écriture, Deguy donne ici une orientation, qui intéresse Mallarmé et répond à l'idée d'une obscurité qui soit une décadence et une forme de dégénérescence de la langue. Pris entre le « baudelairien », qui est le résumé et l'annonce de la poésie française, « le grand legs » de l'« inconnu » et du « nouveau », et l'« apollinarien », « remariage de la poésie et de la prose », le « mallarméen » renvoie, non seulement à un ton spécifique et spécifiant, inventé par Mallarmé, mais à une certaine révélation de la langue que Mallarmé aura produite : « Le mallarméen. (Ils l'ont appelé l'Obscur.) Phrasé, surponctué, syntaxier supergrammatical, celant et scellé, hypercondensé (noyaux radioactifs pour un

¹ Charles Audic, in Bertrand Marchal, *Mallarmé*, « Mémoire de la critique », *op. cit.*, p. 331.

² Citons cette remarque d'Audic au début de son article, à propos de l'ouverture d'« un volume de poésie décadente » : « Si l'on a gardé pour la clarté cet amour dont on a fait longtemps l'un des caractéristiques de notre race, on ferme le livre avec impatience et une vague inquiétude d'avoir été pris pour dupe. » *Ibid.*, p. 327.

³ Michel Deguy, *Le Sens de la visite*, *op. cit.*, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

millénaire) ; le poétique enfoncé dans la prose.¹ » Les termes de langue employés à la définition montrent en somme ce que Mallarmé ajoute à la langue, selon sans doute ce qu'il a à dire, une certaine tension de l'écriture tournée vers son rythme et sa parole qui pousse à taxer d'obscurité et à reconnaître un mouvement d'obscurité à l'œuvre dans l'écriture : c'est toute l'ambiguïté du pronom « ils » accomplissant à la fois la reconnaissance d'une valeur et la dénonciation d'un jugement. L'enchaînement des superlatifs tend à situer un primat de la syntaxe chez un poète qui s'est qualifié justement de « syntaxier » y englobant un travail de l'analogie, des rapports, comme du lexique et de la prosodie – Deguy écrit plus loin que « tout est lexique *en* syntaxe² », de même « phrasé » implique un partage du syntaxique et du prosodique dans les « raccourcis », les traits signifiants du langage de Mallarmé. On peut encore reprendre la double acception du sens qui est celle d'un sens de la langue différent de celui de l'idéologie nationale de la clarté portée par la réception d'époque : une signifiante qui fait jouer les significations en tant que valeurs et ainsi une sémantique du condensé et du « celant et scellé » qui pousse à retrouver le travail de l'obscur dans la parole et l'écriture, un sens du sens qui « fait aller » la langue, ou donne un « aller aval » pour citer Bonnefoy³, et un futur, en ces « noyaux radioactifs pour un millénaire ». Le travail de la langue recoupe cette « prose » qui investit le « poétique », où est peut-être présent le « legs » de Baudelaire : la recherche d'une prose. Mallarmé est ainsi inscrit dans une histoire où la poésie ouvre les possibles de la langue en même temps qu'elle trouve ses moyens dans les possibilités de la langue.

1.5. L'obscur dans la langue ou « l'obscur / travaille ma lumière » (Meschonnic)

La critique des idéologies et doxas dominantes de la langue invite le poème au paradoxe : d'une certaine façon, trouver le « commun » de la langue revient à défaire les « lieux communs » sur la langue formés historiquement. Un texte comme « L'Étranger au temps », de *Pour sortir du postmoderne* de Meschonnic, rejoint la dénonciation des mythes qui s'agglomèrent aux représentations de la langue et de l'histoire. Quand toute une réception de Mallarmé a enclos l'œuvre dans le texte et l'autotélisme, et une représentation du langage dans le dualisme du signifiant et du signifié, Meschonnic l'ouvre sur une historicité qui prête à ne plus considérer une nature du poétique mais le poème comme un acte éthique et une activité sur et dans la langue, distincte là encore d'un jeu sur la langue, comme ce sera le cas d'une

¹ *Ibid.*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 124.

³ À partir du « retour amont » de René Char, Bonnefoy déclare que « la pleine expérience poétique est, dans ces mêmes mots, ce que je dirais un aller aval », « Entretien avec Jacques Ravaud », Yves Bonnefoy, *L'Inachevable*, *op. cit.*, p. 335.

certaine réception oulipienne. La démarche critique peut s'articuler au « poème critique », du fait d'une attention non d'abord à l'énoncé, mais bien à l'énonciation et à la pensée en tant qu'énonciation et *energeia*. Il est patent que l'on retrouve une relation entre linguistique et poésie, enjeu qui agit dans la réception de Mallarmé et qui est aussi agi par celle-ci. Et c'est bien une continuité Humboldt-Mallarmé-Saussure-Benveniste qui se construit, non selon des dualismes, mais selon une dialectisation de la langue, du langage et de la vie. C'est en cela que « le langage sert à vivre » de Benveniste est une inflexion majeure pour une approche du rapport entre linguistique et poésie. Comme « le problème métaphysique de l'accord entre l'esprit et le monde » pose cette fois-ci des questions au dualisme signifiant-signifié, en permettant un retour au référent que le structuralisme a oblitéré, point important, crucial chez Bonnefoy et pour sa réception de Mallarmé. Faisceau de questions et problèmes qui seront envisagés dans les champs du rapport entre ontologie et poésie et de l'épistémologie de l'écriture : la réception de Mallarmé remet en avant, et à nouveaux frais, les enjeux croisés de la connaissance et de la poétique.

Le thème du génie de la langue française, génie de la clarté, tel qu'il s'est formé du Moyen Âge à la période contemporaine de Mallarmé, et jusqu'à la fin du XX^e siècle, et tel qu'il a pu se révéler comme un mythe passant pour une nature, suit une histoire que Meschonnic retrace dans *De La Langue française, essai sur une clarté obscure*. L'essai permet une saisie de la réception de Mallarmé, avant et après lui selon une mythologie scientiste dont des moments forts peuvent être marqués par Rivarol au XVIII^e (*Discours sur l'universalité de la langue française*, 1784) et son « ce qui n'est pas clair n'est pas français », par la préface de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie*, dans le sillage de Bouhours (XVII^e) : « la clarté, instinct de notre esprit, devenait de plus en plus une loi de notre littérature », ainsi que par Dauzat (*Le Génie de la langue française*, 1943) : « [le français] organe d'un peuple qui aime la netteté, qui redoute l'équivoque.¹ » Mais l'attention à l'énonciation, à l'activité, pousse à prendre à revers la doxa de la clarté. Reprenant la déclaration de Dauzat « le français est clair si on sait le manier (il y a des auteurs français obscurs) », Meschonnic observe : « Mais si Mallarmé est obscur, ce n'est pas parce qu'il ne sait pas manier le français² », et fait ainsi du maniement lui-même le levier pour penser le clair et l'obscur à l'intérieur, non de la langue, mais des discours. À la fin de l'essai, la pensée de la langue est rattachée à une pensée du rythme, qui poursuit une mise en avant de l'énonciation sur l'énoncé par « l'organisation du mouvement de la parole dans le

¹ Cité par Henri Meschonnic, *De La Langue française, essai sur une clarté obscure*, op. cit., respectivement, p. 236 et 232.

² *Ibidem*.

langage, dans l'écriture », dégageant trois rythmes, linguistique, rhétorique et poétique, chacun étant ouvert sur les deux autres. Or, le rythme prosodique d'une langue est crucial : s'il est linguistique, il n'en est pas moins ce qui, dans une poétique et la poésie, fait « *entendre* la langue française, un peu mieux¹ », par les poétiques individuelles. L'acte poétique, alors, a trait à une « rhétorique profonde », pour reprendre la formule fondatrice de Baudelaire. Il est à rattacher aussi aux « prosodies personnelles » d'Apollinaire², dans une pensée qui ne rejette plus l'obscur au rang de marge de la clarté, mais pousse à entendre les deux, le clair et l'obscur, comme clair-obscur, dans leur relation et leur complication mutuelle, où sont situés les enjeux du sujet et d'une critique de l'essentialisation de la langue par le mythe du génie de la langue associé à celui de la clarté :

Entre toutes les manières d'observer une langue, il est certain que la seule qui puisse reprendre au mythe son bien, la langue, c'est la poétique [...] l'acte de littérature, qui est par là une allégorie du rapport entre le langage et la langue, il y a une subjectivation maximale du discours, telle que cette subjectivation est le sujet lui-même, transformateur de l'acte de lecture, et il n'y a plus *la* langue.³

La lecture de l'essai *De La Langue française*, avec l'attention qu'elle suppose de porter à l'énonciation dans son primat sur l'énoncé, si elle renvoie avec évidence à une théorie maximaliste de la subjectivation, n'est pas sans éclairer l'articulation entre oralité et clarté, selon le rythme à l'œuvre dans la réception de Mallarmé par Meschonnic : une voix et un rythme sont ce qui rassemble clarté et obscurité dans l'énonciation, ce qui pousse à relire le passage sur « nuit » et « jour » tant commenté, non tant dans le sens du cratylisme, ainsi que cela a pu être fait dans le sillage de Genette, mais dans celui d'une écoute de la voix qui refait les mots en instaurant des rapports, selon les possibles de la prosodie de la langue. *Ombre et ténèbres, jour et nuit* prennent des valeurs par les échanges que « l'instrument de la voix » rend justement possibles. Le jugement de *Crise de vers* qu'« à côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu » (*OCII*, 208) développe une écoute de la prosodie de la langue, toute traversée de subjectivité dans un discours modalisé (« se fonce *peu* » ; puis le sentiment de « quelle déception » ; le jugement de « perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair »). Et l'écoute est révélatrice d'un rapport à la langue, de l'introduction d'une subjectivité et, partant, d'une discursivité passant dans les mots et par leur potentialité de suggestion. Ainsi le vers qui « rémunère le défaut des langues » est-il chargé d'une utopie, d'un désir et d'un éclaircissement de la langue : « rémunère » s'accompagne du

¹ *Ibid.*, p. 404.

² Guillaume Apollinaire, « Jean Royère », *Œuvres en prose complètes*, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1005.

³ *Ibid.*, p. 408-409.

« souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples. » Le propos de Mallarmé progresse ainsi de valeurs obscures en valeurs claires, d' « ombre » à « lumineuses simples », jusqu'au vers où se noue le rapport entre langue et sujet, ou langue et voix, « l'instrument de la voix » se situant par rapport aux « langues imparfaites en cela que plusieurs » et au « défaut des langues ». L'imperfection et le manque sont ainsi la défaillance du discours – « mon sens regrette que le discours défaille », mais il semble que cette défaillance soit une mise en mouvement, à travers l'impuissance elle-même, qui renvoie toujours à ce quelque chose à dire.

Entre « langues », « penser », « écrire », « parole », « idiomes », « discours », « voix » se jouent un manque et une prise de vitesse qui mettent le « vers » en action, celui-ci étant compris comme l'œuvre de langage ou la forme particulière et spécifique que prend l'écriture et qui se tiendra ensuite dans un rapport avec la prose et la ligne : « Le futur vers se dégage » (*OCI*, 30), dirait-on. Un poème de Meschonnic, dont une ligne est l'éponyme du livre *L'Obscur travaille*, renvoie à ce mouvement dialectique, et à un conflit fécond et dynamique porté par l'énonciation entre langue et langage qui résume le sens du sens, non dans l'incompréhensible ni l'illisible, mais bien dans l'expérience et la compréhension comme le commencement de comprendre :

l'obscur
travaille ma lumière
des formes que je ne comprends pas
me traversent
et je me mets à lire
des lettres que je ne comprends pas
alors je commence
à voir clair¹

Avec les positions de « l'obscur » et de « ma lumière », respectivement en une ligne puis en fin de ligne, avec « lire » entre deux « je ne comprends pas » continués par « je commence » et « voir clair », signifiant le parcours qu'est comprendre, la « traversée » qui est un commencement, le poème de Meschonnic peut faire découvrir, sinon une filiation, du moins une parenté, ou un « apparentement » avec Mallarmé, selon la définition de Bonnefoy, le rapport à l'autre pouvant aller, selon ses termes, non tant du côté de l'influence, mais de celui de l'infléchissement qui laisse découvrir une proximité². Cet apparentement, pour citer Gérard Dessons qui établit un lien entre *Mallarmé au-delà du silence* et *L'obscur travaille*, montre que « l'obscur n'est pas l'obscurité. Poétiquement, il en est même le contraire : le concret d'une

¹ Henri Meschonnic, *L'Obscur travaille*, Orbey, Arfuyen, 2012, p. 15.

² Yves Bonnefoy, « Apparentements et filiations », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 77-94.

écriture travaillant contre l'abstrait du concept.¹ » C'est aussi que la poésie, de Mallarmé à Meschonnic, pose à nouveaux frais la question de l'obscur du langage tout en refaisant l'histoire de l'obscurité, cela dans une expérience de l'écriture et du langage impliquant ensuite une théorie du discours : l'écriture, dans son plus concret, amène à une dynamique de l'obscur, à l'obscur comme ce qui agit dans une voix, dans ses inflexions, dans une rencontre de l'expérience du « je-ne-sais-quoi » et de l'altérité qui provoque et amène l'« inentendu du discours² ». Mallarmé l'avait découvert aussi en « creusant le vers à ce point », par un creusement qui provoque la révélation du néant mais aussi la prise de conscience qu'avec le langage, se produit quelque chose – ou je ne sais quoi – qui travaillait et travaillera à son insu.

1.6. « Car les vers [...], ce sont des expériences » (Rilke)

La question des réceptions de Mallarmé, d'un avant à un après 1945, pousse à reconstruire un dialogue entre les poètes qui en écrivent l'histoire. Par ailleurs, les poètes que l'on peut situer dans cette seconde moitié du siècle, « depuis la dernière guerre », selon la césure indiquée par Bonnefoy dans *L'Inachevable*, se retrouvent autour d'une certaine vision de l'expérience de l'écriture et de l'écriture comme expérience, fût-ce dans des orientations fort différentes, vision qui doit être mise en relation avec la phrase de Rilke dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* : « Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments (on les a toujours assez tôt), ce sont des expériences.³ »

Aussi cette phrase prolonge-t-elle d'une certaine façon le propos de Mallarmé, dans sa lettre du 18 avril 1866 à Cazalis : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. » (*OCI*, 696) Certes le vers-expérience désigne deux expériences bien différentes : une sorte de condensé de vie chez Rilke et une découverte du néant doublée d'un absolu de la matière, chez l'auteur d'*Hérodiade*. Mais s'en dégage une expérience du langage qui fait corps avec un anonymat : un « spectacle de la matière » et une sublimité de l'homme inventeur de « Dieu et notre âme » ; selon Malte, une matière du souvenir débouchant sur ce que nous appellerons un *sans-nom*, qui « ne se distingu[e] plus de nous » et aboutit en une concrétion verbale - « lorsque [ces souvenirs] deviennent en nous sang, regard,

¹ Gérard Dessons, *La Voix juste*, op. cit., p. 128.

² Gérard Dessons écrit : « L'obscur est du côté du je-ne-sais-quoi, de cette altérité qui fait du sujet du poème un trans-sujet. [...] L'obscur, chez Meschonnic, regarde fortement vers son œuvre théorique, de *l'Essai sur une clarté obscure* (sous-titre du livre *De La Langue française*) à l'ensemble des livres critiques qui développent une épistémologie du rythme ouvrant sur l'inconnu du langage et l'inentendu du discours. » *Ibidem*.

³ Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. Maurice Betz, Seuil, 1980, p. 25. Passage cité par exemple par Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, op. cit., p. 292 ; par Jean-Michel Maulpoix, *La poésie a mauvais genre*, op. cit., p. 19.

geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers.¹ »

Outre une rareté de l'écriture, ce qui est alors continué de Mallarmé est ce dans quoi se retrouvera et se reconnaîtra une certaine modernité : une expérience du langage tournant le dos à la clarté de la langue autant qu'à la croyance selon laquelle la poésie vient illustrer cette clarté. Au contraire, c'est certainement à une personnalisation extrême de la langue que nous avons affaire : avec elle, à tout ce qu'un vers sollicite d'expérience, à tout l'obscur du langage dans sa relation à la vie et à l'existence.

2. La question de la poésie : poésie/prose, poésie pure

Un autre concept s'inscrit dans l'héritage et la réception de Mallarmé : celui de poésie pure qui se forme à partir de l'expérience symboliste, celle du vers libre et reprend à l'auteur de *Divagations* une certaine idée de la pureté et du pur en poésie. On peut encore préciser que le concept connaîtra une évolution vers une poésie classicisante dans le sillage de Valéry et vers un sens du religieux, du culte de l'ineffable avec l'abbé Bremond. L'alliance de la « poésie » et du « pur » entraînera des débats autour de 1925 et notamment à l'occasion de la conférence *La Poésie pure* de Bremond². Puis, une inflexion sera apportée au concept dans les années cinquante : avec l'œuvre de Bonnefoy, posant de nouveau la question de la poésie, la question du pur qui en découlera se muera en une quête, un espoir de poésie qui se démarquera de la poétique valéryenne. Reste que la question suppose aussi le postulat d'une essence de la poésie, contre lequel la poétique et la poésie de Meschonnic opéreront une critique et une réorientation épistémologique, pour une poétique de la poésie théorisant le poème à nouveaux frais.

Pour introduire cette question, on peut retenir le point de vue de Hugo Friedrich, dans *Structure de la poésie moderne*³, parce qu'il permet de délimiter le lieu d'une recherche de la poésie pure dans un recul historique, un regard depuis 1956 sur la première moitié du XX^e. Il parle d'abord d'une doctrine fondée par Mallarmé et les symbolistes. Une telle conception implique alors de s'intéresser au pur, à la pureté chez Mallarmé. Mais la modélisation théorique qui en ressort est basée sur une « dérèification » qui aggrave la séparation du poétique et de l'ordinaire : le résultat de la postérité de Mallarmé est, dans ce cas, de « faire abstraction de l'expérience quotidienne, des contenus didactiques ou utilitaires, des vérités pratiques, des

¹ Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 25-26.

² Henri Bremond, *La Poésie pure*, avec *Un Débat sur la poésie* de Robert De Souza, Grasset, 1926.

³ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. Michel-François Demet, Librairie générale française, Livre de poche, 1999, p. 190-191. Les citations qui suivent sont extraites de ces pages.

sentiments de tout un chacun, des ivresses du cœur. » Ce mode du supérieur sera marqué par une propension à la magie verbale, qui est peut-être l'un des principaux legs de Mallarmé à Valéry, et qui s'accomplira avec ce dernier comme le mode suprême de l'intellection. Si, d'un côté, sera instruit un rapport différent à la signification dans une « théorie poétique du néant », d'un autre côté, la recherche d'une « pureté essentielle » active une essence de la poésie qui précisément occupera les esprits et les pratiques jusqu'à entraîner les transgressions, les réappropriations et les critiques d'un modèle théorique trop prégnant.

2.1. Vers, prose, vers libre, poésie depuis Mallarmé : les seuils d'un « état lyrique »

Un premier lieu de questionnement tient à ce qui définit la poésie, quand elle est définie en tant qu'essence, à savoir le vers opposé à la prose. Assurément « on a touché au vers » : nous envisagerons la pensée du vers à partir des mouvements, et déplacements opérés par les pratiques individuelles. Mallarmé y a porté une attention particulière, certainement parce que ces pratiques individuelles, dont il s'est aussi senti l'insufflateur, ont pu avoir quelque résonance avec la sienne dont le propre est un travail du vers comme creusement, mais aussi un travail de la prose dont il trouvera la formule définitoire dans « les cassures du texte » qui à la fois organisent des rapports et retiennent la volubilité (OCII, 276-277). La page de *La Musique et les Lettres* (OCII, 64, - la conférence est d'avril 1894) montre un échange entre vers et prose, découlant de la réflexion déjà donnée dans « Vers et musique en France » pour *The National Observer* en mars 1892. C'est un principe de poésie, et d'écriture de poésie distincte de la rhétorique, qui se dégage des observations selon lesquelles « le vers est tout, dès qu'on écrit ». Et « c'est pourquoi toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu. » La distinction de l'ornemental et de la prose en « vers rompu » ont deux conséquences : de sortir d'une certaine prose poétique qui ferait du poétique un ornement de la pensée et de la prose, et de faire du vers une certaine pratique de l'écriture, non soumise à la seule métrique, mais bien « selon un thyrse plus complexe », ce qui se lit dans les « rimes dissimulées » élargissant la prosodie du calcul métrique à une composition qui fait de la rime un éclat intérieur à l'écriture, et non plus une technique réservée à la versification. *Crise de vers* renvoie alors bien à une crise comme pluralisation du vers, et ce ne sera plus tant *le* que *les* vers qui retiendront l'attention, l'adverbe « de » (Mallarmé n'a pas écrit « crise du vers »), à la faveur du « -s » final de « vers », marquant cette pluralité interne à la crise, à la pratique *du, donc des* vers.

C'est que *Crise de vers*, prolongeant *La Musique et les lettres*, inscrit en lui tout le mouvement de la pensée de Mallarmé sur le vers. Ce qu'atteste le montage même des différents

textes qui le composent¹. Les derniers paragraphes sont les plus anciens et apportent un éclairage sur une conception première : d'abord, « au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif », il entretient avant tout un rapport avec « un art consacré aux fictions » et, par là, à la création de langage, bien distincte d'une mimésis, et qui a son lieu et son acte dans les pratiques d'écriture ; puis le vers transforme les mots ou en décuple les virtualités parce qu'il pluralise leurs rapports : c'est le cas du « mot neuf » qui est « étranger à la langue », mais aussi qui procède « de plusieurs vocables ». Enfin, il est « comme incantatoire », ce qui implique une fonction, un pouvoir de « sorcellerie évocatoire » dans une continuité bien marquée avec Baudelaire, mais aussi par un lien indissoluble au chant et à la formule, notion pour laquelle nous rappellerons la définition « le vers, trait incantatoire ! » (« Magie », *OCII*, 251) et dont il convient de rappeler le lien qu'elle entretient avec une syntaxe et une tenue de la phrase. Le paragraphe qui précède la reprise de « L'Avant-dire », constituant le finale de *Crise de vers*, rappelle aussi que le vers est le langage en tant que musique ou la production d'une musique de poésie procédant de la parole : « de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique. » (*OCII*, 212)

La conception du vers chez Mallarmé n'a pas seulement un tour définitionnel. Elle est aussi historique. La double référence à Hugo et à la révolution montrera une relation aux genres de la prose : on sait qu'Hugo « rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers », ce qui tend à dire que le vers est aussi dans la prose d'un poète qui « était le vers personnellement », non tant dans le sens de vers blancs que de « vers rompus ». Mais une révolution le suivra, qui sera une « évasion » de « toute la langue ajustée à la métrique ». Or, ce que dit Mallarmé de cette « révolution », qui arrive quelque cent ans après la française, sous-tend une influence de Hugo, c'est du moins notre interprétation, au titre d'un « desserrement » de l'alexandrin qui réorganise les coupes par « le traitement apporté au canon hiératique du vers » (*OCII*, 206). Un seuil est franchi après Hugo, libérateur certes, mais qu'il aura rendu possible. La révolution est un changement et un retour (un tour complet et un retour sur soi), en ce sens qu'elle est « une haute liberté d'acquise, la plus neuve » et qu'elle n'est « l'effacement de rien qui ait été beau par le passé », plutôt du côté des « primitives épellations », à propos de Verlaine, dans *Crise de vers* (*OCII*, 205) et de « la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que

¹ Précisons que *La Musique et les lettres* est écrite et prononcée en 1894. *Crise de vers*, pour l'édition des *Divagations* de 1897 reprend à la fin l'avant-dire du *Traité du verbe* de René Ghil datant de 1886, « Vers et musique en France » de 1892, cite *La Musique et les lettres* et contient aussi la « Variation sur un sujet » de la Revue Blanche « Averses et critiques » de septembre 1895.

faire de rien outre la musicalité de tout », dans *La Musique et les lettres* (OCII, 65, cité dans *Crise de vers*, OCII, 210) : le vers libre, s'il réalise dans l'écriture une aventure toujours individuelle, poursuit en somme l'idée du mystère et du rapport à un « grand Tout ». Friedrich Schlegel écrivait déjà que « chacun porte en soi sa propre poésie. [...] La vue que chacun en a, pour autant qu'elle est elle-même poésie, est vraie et bonne. » Idée de la poésie adossée à celle de l'humanité: « nul homme n'est homme tout court, mais peut et doit être en même temps, effectivement et en vérité, l'humanité tout entière.¹ » Mallarmé approfondit ainsi un certain romantisme allemand et un idéalisme, vers une individuation qui ouvre encore le vers au chant et à la « Transposition » (OCII, 211).

Dans *Crise de vers*, Mallarmé se dit témoin de l'évolution. On sait qu'il a gardé une fidélité au vers. Il n'empêche que, « fidèle à l'hexamètre », il s'est bien inscrit dans le mouvement du poème en prose, à partir d'Aloysius Bertrand². Par ailleurs, les rythmes de la prose se sont trouvés bouleversés par les *Divagations*. Le « poème critique » se mue aussi en travail critique du vers et de la prose, amorcée dans « Prose », poème en vers et bien nommé : peut-être ce poème est-il marqué d'une ambition proche de l'ambition romantique, d'Allemagne encore, qui est celle de rouvrir la prose à la poésie. Selon Humboldt, dans l'*Introduction à l'œuvre sur le kavi*, prose et poésie « s'abreuvent l'une et l'autre à une même source », l'esprit humain. Mais la prose est l'objet d'une neutralisation du fait qu'elle se trouve subordonnée à des finalités qui sont l'objectivité, la clarté du concept, l'esprit scientifique. Dans cet ordre d'idée, la Grèce et Aristote ont marqué un tournant décisif, un âge de la conceptualisation et d'instauration d'un esprit scientifique qui a instauré une coupure entre la prose et la poésie, rompu avec leur « alliage³ ».

« Prose » est ainsi la louange des proses, scientifique, naturaliste, liturgique, ambition poétique déclarée dans la deuxième strophe : « Car j'installe, par la science, / L'hymne des cœurs spirituels / En l'œuvre de ma patience, / Atlas, herbiers et rituels. » Cette œuvre de prose dans le vers, ou par le vers, place le chant de gloire, l'hymne, au fondement et à l'insufflation de la connaissance, ce qui pourrait, selon le vœu d'Humboldt, rouvrir ce qui « [bloque] les possibilités de la prose » dans sa pluralité et en même temps ouvrir le vers en direction de l'hymne pour reconstruire un échange, un « alliage » spirituel : « Gloire du long désir, Idées /

¹ Friedrich Schlegel, *Entretien sur la poésie* (1800), in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 289-290.

² Sur cette question, Cf. la mise au point d'Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Honoré Champion, 2012.

³ Wilhelm Von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, trad. Pierre Caussat, Seuil, 1974, p. 355 et 351.

Tout en moi s'exaltait de voir / La famille des iridées / Surgir à ce nouveau devoir » (OCI, 28-29). L'idée d'une poésie et d'un vers tendus vers les proses, et vers la prose d'église, dans une conception du « mystère, autre que représentatif et que, je dirai, grec », rejaillira encore dans les *Offices des Divagations*, dans « l'esthétique fastueuse de l'Église, avec le feu tournant d'hymnes » (OCII, 241), « dans la succession de ces antiennes, proses ou motets, la voix [...] évoque, à l'âme, l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure » (OCII, 243).

La poésie de Mallarmé rend ainsi possible une expérience d'écriture qui place la forme du côté d'une voix et d'une pensée plurielles, ce dont les poètes du vers libres sont les héritiers. Un mouvement emporte ainsi les formes d'écriture de la « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme » de Baudelaire aux *Illuminations* de Rimbaud, recueil de « proses » contenant « Marine » et « Mouvement », premiers poèmes en vers libre. Ressortent de cette reconfiguration des genres et des pratiques, le heurt baudelairien, le mouvement rimbaldien et la cassure mallarméenne qui refont à neuf les potentialités et les échanges du vers et de la prose. « Mouvement » peut être un exemple d'alternance numéraire qui met la phrase en branle: « Le gouffre à l'étambot / La célérité de la rampe, / L'énorme passade du courant / Mènent par les lumières inouïes / Et la nouveauté chimique / Les voyageurs entourés des trombes du val / Et du strom.¹ » Un maelstrom, justement, qui fait se succéder en « passade du courant » des 6/8/9/8/7/12/3, dans une alternance des pairs et des impairs, après un attaque a-métrique : « Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve ». Ce détour par Rimbaud montre à quel point se joue l'unité du vers, ou de la ligne, dans sa relation aux autres vers ainsi que dans son rapport à la question du nombre et du compte, dont Claudel se souviendra dans les *Cent Phrases pour éventail*. Ce qui en ressort est la problématique du nombre. Il est alors notoire que Dujardin, dans *Mallarmé par un des siens*, a placé le vers libre sous le signe de Mallarmé, Rimbaud et Verlaine pour affirmer que ce qui le définit est qu'« il n'a aucun égard au nombre de syllabes ». Demeuré « unité formelle », il « se distingue du poème en prose en ce que, comme le vers régulier ou libéré, il est essentiellement un vers.² »

L'essai de Dujardin se poursuit par un chapitre d'environ quatre-vingts pages sur le vers libre, une manière de situer celui-ci en tant qu'héritage de Mallarmé, dans un livre dont l'auteur se présente comme « un des siens ». Et le Mallarmé de *Crise de vers* est bien celui qui a orienté les bouleversements de l'écriture poétique vers sa dénudation prosodique par une

¹ Arthur Rimbaud, « Mouvement », *Illuminations*, *Œuvres*, éd. Pascaline Mourier-Casile, Pocket, 1990, p. 278.

² Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p. 128.

correspondance directe de la lettre au vers, affirmant la littérature par le vers et en tant que *litteratura*, une littéralité allant de la lettre à l'écriture et à la lecture. C'est aussi le principe d'écoute qui préside dans l'extrait que Dujardin cite et dans ce qu'il lui ajoute. Nous soulignons les termes qui marquent le geste et le mouvement de l'écriture et l'acuité perceptive d'une lecture qui soit une écoute :

On se rappelle les admirables lignes de Mallarmé : « En vérité... il y a l'alphabet ; et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus... » Et c'est pourquoi j'ai toujours cru qu'il était possible de trouver une forme qui passerait, sans transition et sans heurt, de la forme vers à la forme prose, suivant l'état lyrique du moment, et, toujours sans heurt et sans transition, serait elle-même vers libre, verset et poème en prose, dans une *succession* de pieds-rythmiques tour à tour *serrés* en vers, *élargis* en versets et *dilués* en *quasi-prose*.¹

En définitive, en s'en remettant à « l'état lyrique », Dujardin atteste d'une découverte qui est un legs essentiel de Mallarmé : une écriture traverse une forme. C'est, au demeurant, ce qui est marquant avec *Un Coup de dés* qui poursuit cette visée d'une diffusion et d'une nucléarisation du vers. On se souvient de la phrase de la préface de l'édition *Cosmopolis* : « je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. » (OCI, 391) Le principe de dispersion oriente vers la formation plutôt que vers la forme – on se souvient encore « d'un compte total en formation » (OCI, 387) –, qui ne permet pas de parler de vers libre, tant la syllabe et la spatialisation des mots et de la phrase revêtent une importance que les symbolistes ont pu minorer. Cela étant, Mallarmé, à la suite de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, a creusé le questionnement sur la prose et la poésie, ou plutôt sur le vers et la prose par la poésie. Ce questionnement touche au problème de la forme, du vers libre au verset, des « mots en liberté » à la syntaxe, mais aussi aux écritures en prose, comme le roman : rappelons, de Dujardin, le monologue intérieur des *Lauriers sont coupés* qui présente une continuité de la poésie au récit, du vers libre à la prose. Puis, pour les poètes qui nous intéressent au premier plan, une acuité de la question double des vers, des proses jusqu'à la ligne. Le questionnement mallarméen a en la matière des fortunes particulièrement diverses.

2.2. Poésie/prose dans le sillage de Mallarmé et l'ombre de Valéry: « le formé et le non formé » (Meschonnic) ; « l'hésitation entre » (Deguy)

Nous placerons cette diversité sous le signe de relations croisées et sous deux notions : celle de l'historicité, avec Meschonnic, celle de la pensée poétique, voire de la « pensivité », chez Deguy. Ces deux points de vue projettent une lumière particulière sur l'histoire de la relation entre prose et poésie, dans le sillage de la réception de Mallarmé et dans un rapport à Valéry. Ce dernier a, d'une part, imposé une orientation décisive et contestée à la réception de Mallarmé

¹ *Ibid.* 127.

et a, d'autre part, joué un rôle non moins décisif dans la théorisation de l'opposition entre prose et poésie.

Dans *Critique du rythme*, avec la recherche qu'il y mène d'une « anthropologie historique du langage » par la poésie, Meschonnic est conduit à maintes reprises à discuter les points de vue de Mallarmé et des poètes qui ont pu se réclamer de lui. La théorisation du rythme conduit à une réflexion sur les conditions de l'opposition entre prose et poésie, en posant la question des raisons pour lesquelles « la poésie a été, et est encore, identifiée au vers¹ ». Question doublée d'une interrogation de la liberté en poésie, associée aux notions de crise et de critique. À cet égard, le vers libre n'est pas une fin mais un « passage, un moment, non seulement d'une situation culturelle, mais d'une unité de discours qui l'englobe et qui est le poème. » On relèvera un glissement important depuis Dujardin, pour qui l'unité est toujours du côté du vers, s'en remettant à un absolu du vers qui est un héritage mallarméen. La pensée de Meschonnic a aussi son historicité qui ne passe pas seulement par Mallarmé et le symbolisme, mais aussi par Desnos qui se donne « la liberté de reprendre toutes les traditions, toutes les formes ». Cette remarque vaut pour un commentaire de la déclaration de 1944 : « au-delà de la poésie subie, il y a la poésie imposée, au-delà de la poésie libre il y a le poète libre ». Ajoutons que, de cette phrase, le chapitre XII de *Critique du rythme* donne un approfondissement : « Non le vers libre, mais le poème libre ». La chance du poème est qu'il « a toujours été libre, même à travers les formes fixes. [...] le vers régulier n'a jamais empêché la poésie d'être libre.² »

Ce qui anime encore par en-dessous ces moments de la pensée de Meschonnic est une « prose du poème » qui construit une critique et une réfutation de la séparation prose-poésie, prose-vers, pour aller du côté du rythme : « Mais le problème poétique n'est pas d'inventer une nouvelle métrique, pas plus que nécessairement un nouveau genre, il est d'inventer chaque fois une nouvelle rythmique, une signifiante nouvelle.³ » Un glissement s'est donc opéré, pour un Mallarmé du côté du rythme et du mouvement prenant le pas sur le primat du vers comme forme déterminée et déterminante. Le vers libre est ainsi le révélateur que la forme est un « bougé » et une historicité lie le vers libre des symbolistes, le poème-conversation et les « prosodies personnelles » d'Apollinaire pour une « théorisation du rythme comme sens du sujet, systématique du sujet. » Ce sont aussi les formules de la préface de *Joies* de Vielé Griffin : « le poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être », de *Symbolistes et de décadents* de

¹ Idée développée dans le chapitre « Non le vers libre, mais le poème libre », Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 591-615.

² *Ibid.*, p. 615.

³ *Ibid.*, p. 611.

Gustave Kahn : « écouter la chanson qui est en soi et de la traduire le plus strictement possible¹ ». Ces formules mettent en perspective, non un absolu du vers libre, mais une spécification des formes : alors « écrire, c'est faire l'historicité propre au sujet qu'on est dans et par l'écriture, dans le conflit de chaque moment entre le formé et le non-formé.² »

Le fil du rythme depuis Mallarmé conduit à une pensée d'une prose du poème qui est à mettre en rapport avec la « prose en action » de Pasternak (et que *Critique du rythme* retraduit), non la prose comme prosaïsme, ou restreinte au récit, mais comme dynamique de la parole et de l'écriture et « tension de transfert, qui est la poésie », que Meschonnic comprend par « le passage du "fait organique", du vivant, dans le langage³ ». On peut ainsi considérer, avec Serge Martin, que « c'est exactement ce qui permettrait d'accompagner le "rythme ou mouvement de pensée" qu'évoquait Mallarmé.⁴ » Mais c'est aussi ce qui permet de dégager la réfutation d'une conception de la prose associée aux idées, où est engagée l'opposition à Mallarmé, du moins à un certain Mallarmé qui aurait peut-être plus à voir avec sa postérité en Valéry. Ce dont *Critique du rythme* témoigne. La prose associée aux idées est bien un « cliché » au sujet duquel Meschonnic fait remarquer que Mallarmé « a fait beaucoup pour qu'on se le passe », et dont Valéry a été le passeur décisif. Et de mentionner le propos de Mallarmé à Degas – « la prose et le "cliché" d'une opposition entre mots et idées⁵ » : voilà ce que recouvre l'opposition entre poésie et prose, faisant de la seconde le véhicule des idées dont l'expression est oubliée pour ne garder que du contenu et de la première, une réalisation optimale des mots dans une sorte d'impératif de la forme. On a ici en germe l'opposition de la marche à la danse, de « Propos sur la poésie » de Valéry, un texte de 1927 qui entérine cet héritage de Mallarmé et aura une fortune considérable : « La marche comme la prose a toujours un objet précis. [...] La danse [...] ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque chose, c'est un objet idéal, un état, une volupté, un fantôme de fleur, ou quelque ravissement de soi-même.⁶ » Cette conception est dans la droite ligne du débat et de la défense de la poésie pure : la prose se dissout dans la clarté du propos, quand la poésie est formulation absolue renvoyant à son obscurité, en une reprise du mystère mallarméen.

¹ *Ibid.*, p. 603.

² *Ibid.*, p. 397.

³ *Ibid.*, p. 460. Cité par Serge Martin, « Voix et relations, la prose en action d'Henri Meschonnic », *art. cit.*, p. 97.

⁴ *Ibidem.*

⁵ On se référera à la déclaration de Mallarmé à Degas, dans la lettre recueillie dans Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, cité par Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 406. On pensera aussi à ce propos : « Mais Degas, ce n'est pas avec des idées que l'on fait des vers. *C'est avec des mots.* » Cité par Valéry dans *Degas, danse, dessin* (1938), folio, 1965, p. 148.

⁶ Paul Valéry, « Propos sur la poésie », *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 1371.

Mais une autre historicité du rapport entre prose et poésie est à l'œuvre chez Deguy qui prend la prose du côté de la pensée et de la philosophie, dans une proximité avec le penseur-marcheur nietzschéen : « seules les pensées que l'on a en marchant valent quelque chose.¹ » Si le formé et le non-formé sont les termes d'un conflit chez Meschonnic, l'hésitation est une notion cardinale pour Deguy, héritée de l'« hésitation prolongée entre le son et le sens » de Valéry : « La poésie est hésitation-entre. Nul piétinement buridanesque n'est ici allégué de la poésie. Mais un attachement profond, à ce qui est. La poésie est hésitation entre poème et prose.² » Un autre biais est pris par rapport à « Propos sur la poésie », celui de « tous les types de leur mélange » car « il en va exactement de même de la poésie qui use des mêmes formes, des mêmes timbres que la prose.³ » Dans le texte « Hésitation prolongée » de *L'Impair*, Deguy envisage ainsi les trois manières d'écrire qui sous-tendent l'hésitation : « la prose, en essais » ; le « prosème », une prose déchirée « en flux transgressant parfois les normes » ; « la découpe poématique », la « forme brève, cadrée sur la page » puis « hantée par l'alexandrin moderne diérésable⁴ ». La terminologie retrouve cette idée de crise de vers, puisqu'elle met à découvert un polymorphisme. Deguy a recours à Mallarmé au sujet d'un « phrasé de langue *garrottée* pour qu'y afflue et reflue, bondissant, le sang d'un sens ». Puis vient cette évocation de la danse : « ou par hésitation, comme un danseur qui mêlerait ou enchaînerait trois danses en dansant ». La figure de la danse – qui représente chez Deguy un double héritage de Mallarmé et Valéry pour la pensée d'une écriture de « l'hésitation-entre » – conduit la poésie au « mélange » (Valéry) et à « l'alliage » (Deguy). *L'Impair* déclare d'ailleurs que « la poésie pure est un leurre⁵ », un leurre de l'activité pensante qui, selon lui, la constitue et la désire sans pouvoir la contenir.

Un autre seuil de l'« hésitation-entre » est l'hésitation entre poésie et philosophie. Valéry rappelle le mot de Mallarmé à Degas sur les idées et les mots, dans « Poésie et pensée abstraite », pour appuyer une différenciation entre « l'état poétique » et le texte philosophique, qui est prose et idée. Cette distinction repose sur celle posée par Mallarmé entre une poésie de l'allusion et l'usage qui produit une valeur commune, avec cette fameuse métaphore de la monnaie glissée en silence de la main à la main, dont Valéry fait un « langage *courant* », et courant entre les locuteurs pour qu'ils s'entendent. Le langage poétique est une différence

¹ Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, trad. Jean-Claude Hémery, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1988, p. 19.

² Michel Deguy, *Le Sens de la visite*, op. cit., p. 327.

³ Paul Valéry, « Propos sur la poésie », *Variété, Œuvres I*, op. cit., p. 1370-1371.

⁴ Michel Deguy, *L'impair*, op. cit., p. 26-27.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

creusée, taillée : où le son excède le sens et où le mot se mue en une matière verbale qui le rend à son énigme et à sa source, à « un *langage dans le langage*¹ », lieu d'analogies sans fin. Cette conception est parente d'une découverte du primat de la forme comme ce qui va permettre de « s'entendre parler ». Et c'est sans doute aussi par la forme que la philosophie peut être « incluse et latente » dans la poésie, ainsi qu'on peut le lire dans la réponse de Mallarmé à l'enquête « Sur la philosophie dans la poésie » (*OCH*, 659). L'inquiétude du langage philosophique à son propre sujet trouve dans cette configuration la matière d'un retour sur lui-même et d'une réflexion sur ses propres lois. Et l'on peut avancer qu'à côté de Nietzsche, Mallarmé et Valéry représentent des moments cruciaux.

En lisant Valéry, Derrida rencontre le problème de la philosophie et de l'écriture. Il y puise notamment l'idée selon laquelle « la philosophie est une affaire de forme² », ce qui la situe, non seulement en marge d'elle-même, mais dans les parages et le voisinage de la poésie. La voix est son événement et sa source. Dans une perspective rappelant le « bouchoreille » valéryen et orientant une conception de l'écriture par la *phoné*, l'auteur de *Marges* montre la philosophie prise et surprise par la question de la forme dans son mouvement de conceptualisation, qui est aussi mouvement de remontée et d'écart par rapport à sa propre source, la voix et son passage dans la parole, « la parole à la fois cercle du s'entendre parler, le leurre de la source rejointe et la loi qui fait de tel retour à soi un effet.³ » Reprenant alors l'idée de Valéry d'un continu dont l'écriture (« le graphique ») est « capable », mais « dont la parole est incapable », Derrida tire une conséquence pour la philosophie : « compter avec l'instance formelle, compter sur la forme et ne pouvoir s'y soustraire.⁴ » Dans « Poésie et pensée abstraite », Valéry fait ainsi de la prose philosophique d'idée, par définition véhiculaire, un désir de poésie qui l'écarte de l'usage « brut » vers l'usage « essentiel », pour reprendre la distinction posée dans *Crise de vers*. Il pousse la spéculation philosophique vers le travail d'écrivain ; c'est l'analogie ou « rapprochement brusque d'idées », qui trouve une comparaison avec le sonore, « comme un appel de cor au sein d'une forêt ». La « sensation intellectuelle subite » donnera lieu à une analyse, mais elle entretient un rapport avec le poème et l'état poétique ou « l'ébranlement initial et toujours accidentel qui va construire en nous l'instrument poétique.⁵ »

¹ Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Variété, Œuvres I, op. cit.*, p. 1319 et 1324.

² Cité par Jacques Derrida, « Qual quelle, les sources de Valéry », *Marges de la philosophie*, Minuit, 1972, p. 348. Cf. Paul Valéry, « Calepin d'un poète », *Œuvres I, op. cit.*, p. 1447-1456.

³ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 342.

⁴ *Ibid.*, p. 348.

⁵ Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres I, op. cit.*, p. 1319-1320.

Depuis Mallarmé et Valéry, et plus encore à partir des vues sur le langage de Mallarmé telles qu'elles sont elles-mêmes infléchies en Valéry, c'est-à-dire en direction d'un examen du fonctionnement de la pensée, l'interrogation de la philosophie par la poésie traverse le XX^e jusqu'à Deguy. C'est le fil, cette fois-ci, d'une « hésitation » entre philosophie et poésie, prose et poésie, voire entre philosophe poète ou poète philosophe. Le travail du poéticien, dans l'amitié de la pensée avec Derrida, agit sur la double partition, critique et évaluatrice, de la raison poétique et de la raison philosophique¹, dans les deux branches du *logos* que Maria Zambrano voyait dans *Philosophie et poésie*, en 1939, se partager dès les origines grecques entre enthousiasme et rationalité. Ce livre est précisément un moment particulièrement important du rapport entre philosophie et poésie, entre idée philosophique et essence de la poésie, précisément parce que la question de la poésie pure y est abordée, à partir de Mallarmé et de Valéry, ce dernier représentant un degré plus fort de complexité : avec Valéry, émerge une essence de la poésie, séparée du poème, saisissable par une « méthode » poétique². La poésie pure se gagne par « l'approximation », qui est précisément tout le travail formel. Définir la poésie la rend donc « problématique », ce dont Deguy prend acte, dans l'ensemble de son œuvre. On peut, avec Gisèle Berkman, parler d'une « raison deguyenne, raison poétique et raison ardente », envisageable à partir de la triade « écrire, figurer, penser³ ». La pensée trouve une orientation majeure dans l'analogie, dont Deguy, à propos de Valéry, décompose le signifiant pour le montrer « intrinsèque à la "logie". Se procurer des vues de choses figurantes, disons de grands Figurants, y compris pour se "figurer" la pensée qui voit – c'est la capacité de l'imagination.⁴ »

L'historicité de la réception de Mallarmé, dans les questions qu'a prolongées et creusées Valéry, montre des orientations opposées : la postulation par Deguy d'une essence de la poésie voisinant la philosophie ; la théorisation par Meschonnic d'une rythmicité faisant voler en éclats l'idée de poésie pure par une prose du poème. C'est ainsi qu'il est nécessaire de revenir sur l'histoire d'une notion problématique et fluctuante.

¹ Michel Deguy, *La Raison poétique*, op. cit. Cf. le premier chapitre éponyme du livre, p. 13-20.

² Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, trad. Jacques Ancet, José Corti, 2003, p. 147-149.

³ Gisèle Berkman, « Raisons de Michel Deguy », *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, éd. Martin Rueff, Belin, 2007, p. 248-249.

⁴ Michel Deguy, *Le Sens de la visite*, op. cit., p. 328.

2.3. La « poésie pure » : aspects d'un débat autour de Mallarmé et de la question de la poésie, autour de Bremond, Thibaudet, Valéry

Il faut maintenant revenir sur un débat et une notion pour lesquels la paternité de Mallarmé a été reconnue, aussi bien par Thibaudet que par Bremond, en dépit de la controverse qui les a mis en délicatesse. Au seuil de sa conférence *La Poésie pure*, l'abbé Bremond écrit que « les modernes théoriciens de la poésie pure, Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé, M. Paul Valéry, ne sont pas les dangereux novateurs que parfois l'on semble croire.¹ » Plus radicalement, Thibaudet a affirmé, en 1926, que « l'inventeur, le propriétaire, ici, ce n'est ni M. Bremond, ni Valéry, ni moi : c'est Mallarmé », tout en précisant que « Mallarmé n'[a] pas prononcé le mot de poésie pure.² » Celle-ci est, plus qu'un mot, une valeur attachée à l'expérience entière de Mallarmé. Depuis, on sait que la formule apparaît dans la lettre à Cazalis sur « L'Azur » de janvier 1864 (*OCI*, 654-655), liée à « l'effet général du poème » et à la composition, mais aussi à la subjectivité : « 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. » S'y conjuguent l'ineffable comme « *effet produit* » et une production de l'effet, dans la droite ligne d'une conception de la « philosophie de la composition » inspirée par Edgar Poe. Dès lors, on peut rattacher à la poésie pure une double postérité. Comme le souligne Dominique Combe, c'est d'abord à partir de « l'opposition de la "poésie-raison" à la "poésie-musique" » (p. 133), termes renvoyant au symbolisme, et de la récusation de « toute approche "rationnelle" » (p. 132) par Bremond, que se forme le débat. Par l'idée d'une poésie-musique est affirmé un primat de l'inspiration et de l'indicible, où est perceptible « l'héritage symboliste, et plus particulièrement mallarméen du "Mystère dans les lettres" » (*Id.*), auquel on peut ajouter *La Musique et les lettres*. Un premier fil à tirer du débat est donc l'opposition de la poésie pure à la philosophie, qui se conjugue avec celle de la profondeur aux « activités de surface, raison, imagination, sensibilité » (p. 133). Mais avant d'en venir à la confrontation des points de vue de Valéry et Bremond, et toujours à partir de l'article de Dominique Combe, il faut préciser le différend avec Thibaudet. Si l'un comme l'autre font état d'une poésie pure comme d'un absolu, formulé ainsi par Thibaudet : « comme Spinoza sur la philosophie pure, il a joué sa vie sur la poésie, jeté le dé pour abolir le hasard qui la contamine » (*NRF*, 1926, cité p. 136) -, une ligne de fracture est tracée dans l'opposition entre « inspiration » et « fabrication », opposition qui renvoie cette fois à ce qui préside à

¹ Henri Bremond, *La Poésie pure*, op. cit., p. 15.

² Cité par Dominique Combe, « Mallarmé et la genèse de l'idée de "poésie pure", « Stéphane Mallarmé », *Europe*, 1998, op. cit., p. 136. Le développement qui suit s'appuie en grande partie sur cet article. Nous indiquons la page entre parenthèses quand nous le citons.

l'écriture. En résumé, le legs proprement mallarméen quant à la poésie pure, selon Thibaudet, est dans une définition par la « technique » et la « fabrication », notions « absolument incompatibles » avec les « valeurs de l'inspiration. » (p. 137)

Il est remarquable alors que le débat sur la « poésie pure » engage une « politique du poème », pour reprendre les mots de Meschonnic, une éthique de la poésie par rapport à une théologie. D'une certaine façon, un clivage se dessine entre les œuvres et les réceptions de deux continuateurs du symbolisme et de Mallarmé, entre Claudel, qui a défendu Bremond dans sa Lettre à l'abbé Bremond sur l'inspiration poétique, et Valéry. Sur ce dernier, Thibaudet écrit dans le livre qu'il lui consacre en 1923 ces lignes, qui présentent déjà les traits de ses positions sur la poésie pure : « Tout Mallarmé consiste en ceci : une expérience désintéressée sur des confins de poésie, à une limite où l'air respirable manquerait à d'autres poitrines. Valéry a pris conscience de cette expérience, l'a contrôlée, en a tenté la théorie, a contribué pour sa part à lui donner un commencement d'institution.¹ » Si l'idée de poésie pure trouve en Valéry une institutionnalisation dans ces années marquées par l'importance croissante de la *N.R.F.*, c'est par une double opposition, à l'inspiration et à la religiosité, qu'elle est défendue. Citons cette conclusion de Dominique Combe, qui a des conséquences pour les approches de Mallarmé après 1945, notamment pour la génération *Tel Quel* et pour Deguy :

Et Thibaudet d'évoquer ces "passionnés de la technique" que sont Poe, Mallarmé, Valéry, conscient que "le grand problème de l'esprit humain, de l'*homo faber*, c'est le problème des techniques", rêvant d'une "technique pure", qu'il oppose aux "mystiques" célébrés par Bremond. Se dessine ici à nouveau le clivage idéologique entre la religiosité qui imprègne les conceptions de Bremond et le "mysticisme de la matière, de la matière poétique" qui, selon Thibaudet, marque la poésie de Valéry. (p. 137)

Deux lignes médianes peuvent donc se dessiner autour de l'idée de poésie pure : celle par laquelle un absolu de la poésie rend nécessaire la formulation d'une poétique ; celle de *La Poésie pure* de l'Abbé Bremond par laquelle toute une doxa de l'ineffable est convoquée, qui oriente l'absolu poétique vers la mystique et la religiosité. La « musique des sphères » d'inspiration romantique y trouve une continuité ; elle reprend le Mallarmé « d'âme lamartinienne » des années « des pensions et lycées » (lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *OCI*, 787) ; y est réinjecté le mystère, ou « sens mystérieux », qui gagne tout rapport aux choses dans l'ineffable : « il y a d'abord et surtout de l'ineffable étroitement uni, d'ailleurs, à ceci et à cela. Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au

¹ Albert Thibaudet, *Paul Valéry*, Grasset, 1923, p. 16-17.

rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure.¹ » Et de postuler ainsi une « victoire du pur sur l'impur, de la poésie sur la raison.² »

Mais il faut préciser que les termes de Bremond et de Valéry se rejoignent alors à plusieurs titres : d'abord, autour de l'usage du langage défini par l'emploi de mots qui sont ceux de tous et porteurs d'une signification que la poésie est amenée à dépasser – « ces mots de tous les jours et de tout le monde, par quelle métamorphose inouïe se trouvent-ils vibrer soudain d'une lumière et d'une force nouvelles, séparés de la prose pure, mariés à la poésie ? » ; ensuite, par l'opération que le poème accomplit sur les mots par le vers qui ouvre les possibilités d'un sens musical du langage : « La métamorphose s'opère, l'expression devient poétique, le vers poésie, dès qu'une technique subtile et patiente, d'ailleurs secondée par d'heureux hasards, est arrivée à capter, Pour les orchestrer délicieusement, les ressources musicales du langage³ ». Enfin, la définition de la poésie pure comme résultat ou comme captation, une sorte de cime à atteindre qui, pour la réalisation en poème, implique le « mélange » du pur et de l'impur, terme de Valéry pour désigner les productions de l'esprit et le moi⁴, en même temps qu'un absolu de la poésie désigné par le pur : « Il y a toujours du pur et de l'impur dans un poème ; mais la poésie elle-même, ou elle est toute pure ou elle n'est pas.⁵ »

Une lecture des énoncés peut *a priori* associer Bremond et Valéry, mais celui-ci a pu être embarqué dans le débat de 1925-1926 malgré lui. La tradition romantique à laquelle se rattache Bremond coupe, par l'opposition à la raison, avec une tradition classique que Valéry ne renie pas. Par ailleurs, comme l'écrit Dominique Combe, même si l'auteur de « Préface à *Connaissance de la déesse* » (de Lucien Fabre) a eu « le malheur d'écrire en cette préface les mots poésie pure qui ont fait une sorte de fortune⁶ », Valéry formulera des réserves et « ne peut que se désolidariser du tournant religieux pris par le débat (encore qu'il partage l'intérêt de Bremond pour les mystiques) ». Mais la différence tient davantage à une conception de l'écriture, voire de la réalité du poème qui font de la poésie pure une « hypothèse heuristique⁷ », ainsi que le précise encore Dominique Combe. Certes Valéry tient pour primordial qu'« on tente d' "exprimer sa pensée", c'est-à-dire de passer d'une forme impure et mêlée de tous les moyens de l'esprit à une forme pure, c'est-à-dire seulement verbale, et organisée, qui se réduise

¹ Henri Bremond, *La Poésie pure*, op. cit., p. 16.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Paul Valéry, *Mélange*, *Œuvres I*, op. cit., p. 283-421. C'est le titre du recueil recouvrant plusieurs années de « Prose, vers, souvenirs, images ou sentences [...] / Un esprit n'est que ce mélange » (p. 286).

⁵ Henri Bremond, *La Poésie pure*, op. cit., p. 50.

⁶ Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Le Livre, 1926. Cité par Dominique Combe, *art. cit.*, p. 135

⁷ *Ibidem*.

à un système d'actes, ou de contrastes arrangés. » Et de préciser : « Mais l'art poétique conduit singulièrement à envisager les formes pures en elles-mêmes. » Les « notes pour conférence » reprises dans le même « Calepin d'un poète », probablement écrites pour « Propos sur la poésie » donnée en décembre 1927, précisent à nouveau les choses, en déclarant : « J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal.¹ » Bremond trouve une effectivité de la poésie pure qu'il associe *in fine* à la prière et dissocie de la grammaire comme de l'analyse, dans une conception de la lecture qui aboutit au recueillement. Valéry, postulant qu'un texte a le sens que lui donne son lecteur, s'en fait « une idée essentiellement analytique », si bien que des termes pouvant sembler communs à l'un et l'autre, recouvriront des enjeux différents, tels, pour citer Valéry, « la transmutation des pensées les unes dans les autres », « ces écarts [qui] font pressentir, en quelque sorte, un monde de rapports distinct du monde purement pratique² » ou encore « une sorte d'exhaustion », « la suppression progressive des éléments prosaïques d'un poème. »

La poésie pure sera détachée de l'inspiration et orientée vers la poétique : elle constituera en somme un idéal et un critère de poéticité. Cette évolution doit beaucoup à Thibaudet, comme l'analyse amplement Dominique Combe, montrant une réorientation du débat dans le différend avec Bremond autour des notions d'inspiration et de fabrication. Citons encore l'article « Mallarmé et la genèse de l'idée de poésie pure » :

Le débat ainsi déplacé tourne alors à l'affrontement entre le « romantisme » (auquel Bremond s'est d'ailleurs consacré dans *Pour le romantisme*, en 1923) et le symbolisme, avec Mallarmé pour principal théoricien : « À l'idée d'inspiration s'oppose celle de fabrication, à l'idée de génie qui souffle du dehors celle du génie qui s'attache à une matière, mais à une matière pure, à l'idée de facilité aérienne celle d'une difficulté qui s'applique et se rûpe sur du géométrique, d'un diamant extérieur qui ne peut se polir que par une poussière intérieure, mais congénère de diamant. » [A. Thibaudet, *N.R.F.*, nov. 1926]³

Les métaphores de l'article de Thibaudet pour la *N.R.F.* sont habiles pour glisser vers une *technê* et une *poïesis*, à une idée du pur qui s'associe à un matérialisme contre un mysticisme religieux. Ce dernier point montre l'importance de l'évocation de Poe auteur d'une *Philosophie de la composition*, aux côtés de Mallarmé.

L'idée de poésie pure, avec la réaffirmation de la poétique se constatant dans l'évolution du débat, déploie de nouveau le « milieu, pur, de fiction » et la mise au premier plan de la fictionnalité comme de la facticité. Valéry a parlé ainsi de « sentiment d'une illusion ou

¹ Paul Valéry, « Poésie pure, notes pour une conférence », *Mémoires du poète, Œuvres I*, op. cit., p. 1457.

² *Ibid.*, p. 1457 et 1463.

³ Dominique Combe, « Mallarmé et la genèse de l'idée de poésie pure », *art. cit.*, p. 137.

l'illusion d'un monde¹ » ; et la « sensation d'univers » liée à l'état poétique montre encore une historicité de la sensation, de l'effet, de la pensée avec le corps à partir de Mallarmé poussant à revisiter les notions de raison, sensation, intellect, imagination, par l'esprit analytique et la syntaxe, ce que Bremond tenait pour impur face à son idée de la poésie. Dans cet ordre d'idée on peut dire qu'autour de Mallarmé, ou à partir de lui, le débat sur la poésie a repris, réorienté peut-être, les valeurs symbolistes alors en crise. En allant du côté de la philosophie, sans doute une mutation s'opère-t-elle de l'idéalisme hégélien à l'intuition bergsonienne et au vitalisme² : la découverte d'un lien à une totalité, d'une universalité par les rythmes, le renouement de l'âme - ou l'âme comme point nodal des rythmes de langage -, la reprise du « bien » de la musique par la poésie, que Valéry donne pour fondement du symbolisme, sont réorientés des côtés d'une rupture approfondie avec l'intériorité romantique et d'une « intuition poétique [glissant] sans cesse de l'individuel à l'universel » pour reprendre la formule de Laurent Jenny dans *La Fin de l'intériorité*³. Le « nœud rythmique » qu'est l'individu par son âme selon Mallarmé, est exhaussé vers une universalité. C'est en cela que le moi, la conscience chez Valéry sont fondateurs d'une poésie pure à l'état d'intuition, et que la matière sonore est à l'intersection de l'intellect et du sensoriel. On peut avec Jenny poser, par la lecture certains tenants d'un symbolisme comme Tancred de Visan, la « vibration sonore » comme « la concrétisation d'une "vibration nerveuse" » par laquelle « la poésie retrouve la « primitive vibration » et la « surajoute au langage » dans « une manifestation de la vie.⁴ »

La poésie pure trouve en somme des relais philosophiques, théoriques et poétiques comme l'idéalité de l'absolu poétique a pu en recevoir. Ces relais trouveront après 1945 leurs reformulations autant que leurs critiques ou réévaluations, dans lesquelles la réception de Mallarmé sera remise en jeu. Disons que les moments Thibaudet et Valéry, qui occupent la question de la poésie pure, feront l'objet de disparités importantes des années 1920 jusqu'à nos jours. 1925 et 1926 sont deux repères pour le débat sur la poésie pure, sa cristallisation autour de Mallarmé trouvant dans le numéro de la *N.R.F.* de novembre 1926 un ancrage important qui en font un seuil. Mais nous verrons que d'autres enjeux en sortent, par les contributions de Ponge, T.S. Eliot, Ungaretti, Claudel. Auparavant, et avant de faire dialoguer des œuvres de

¹ Paul Valéry, « Poésie pure, notes pour une conférence », *Œuvres I, op. cit.*, p. 1459.

² « Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout du moins recouvre les impressions délicates et fugitives de la conscience individuelle. » Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. Arnaud Bouaniche et Frédéric Worms, Presses universitaires de France, 2007, p. 98.

³ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité, théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses universitaires de France, 2002, p. 112.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

l'avant 1945 et de l'après 1945, nous mettrons en perspective le devenir de cette poésie pure et la remise en jeu d'un débat chez Bonnefoy, Deguy, Maulpoix et Meschonnic.

2.4. Devenir de la poésie pure chez Meschonnic : le levier critique du rythme

Une critique forte, parce que radicale, est celle de Meschonnic dans *Critique du rythme* : la réfutation de la poésie pure y prend une tournure particulière parce qu'elle s'inscrit dans une recherche du rythme tel que la poésie permet de le penser, mais aussi plus largement, ainsi que l'indique le sous-titre, dans une « anthropologie historique du langage » qui, tournée vers une recherche de l'inconnu, ne se satisfait pas de la représentation du langage à travers l'insuffisance des mots et des signes linguistiques, et même la récuse. Le travail théorique de Meschonnic s'inscrit d'emblée contre la doxa du vers comme « rémunération supérieure » et propose une historicisation des pratiques du langage, du poème qui rompt avec toute essentialisation. La singularité de la position de Meschonnic, et son isolement, nécessite alors un développement particulier.

Il est patent que *Critique du rythme* procède à une réévaluation des héritages et traditions, parmi lesquels on trouve à la fois les avant-gardes et les classicismes. C'est que les deux approches ont le même socle qui est un même enracinement dans une définition de la poésie comme écart, ayant des conséquences sur une poétique et une politique : une subsumption du rythme dans le mètre et une opposition entre prose et poésie qui « se double de deux autres qui la complètent : l'opposition de la poésie au langage courant, celle du poète à la société. » Meschonnic envisage par là les conditions d'une poésie pure soustraite au langage ordinaire, d'une mise en avant de la forme de poésie par rapport à un fond de prose. De ces oppositions, découlent deux séries qui sont : le langage courant, la phrase, la société, le social du côté de la prose ; le langage poétique, le vers, le mot isolé, l'asocialité et le poète du côté de la poésie. Le dualisme accomplit une « poétique et une politique de l'écart » que Meschonnic critique et conteste en Valéry. Chez ce dernier, en effet, le travail de théorisation est envisagé comme la « répétition » d'une « vulgate », d'une « lignée ». La poésie pure en est pour ainsi dire l'aboutissement et Valéry est donné pour son concepteur, plus que l'abbé Bremond : « Une vulgate vit encore sur la lignée issue de Poe et de Baudelaire, travaillée par Mallarmé, mise au point par Valéry. Comme toute lignée elle transforme l'aventure en répétition. La plus antipoétique des situations de la poésie, par les poètes pour les poètes.¹ »

¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 427.

C'est bien en disciple de Mallarmé que Valéry est désigné dans ces phrases. Aussi la « mise au point » n'est-elle pas sans rappeler le « *nettoyage de la situation verbale* » appelée de ses vœux par l'auteur de « Poésie et pensée abstraite » pour définir ce qui relève, selon lui, en propre de la poésie. Rappelons que Baudelaire et Poe sont des références fondatrices faisant émerger un classicisme entendu comme souci de la forme et sens critique pour Baudelaire, et venant après son romantisme (« *Tout classicisme suppose un romantisme antérieur* ») : « L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire. La composition, qui est artifice, succède à quelque chaos primitif d'intuitions et de développements naturels. La pureté est le résultat d'opérations infinies sur le langage, et le soin de la forme n'est autre que la réorganisation méditée des moyens d'expression.¹ » Dans cette continuité, Mallarmé fera figure de l'écrivain qui se sera consacré à l'usage le plus réglé possible du langage, traquant toute chute dans la prose, en une « discipline de pureté » et de maîtrise jusqu'au martyr, en une volonté de construction et de doctrine, comme on peut le lire dans le texte de *Variété* qui expose le plus en détail la poétique de Mallarmé selon Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé ». La poésie du « Maître » y est définie par la transposition, de l'incident, de l'ordinaire, du « mêlé » qui caractérise le fond, en une forme pure à la fois dégagée du chaos et du transitif et tendue du côté de la « *formule magique* » et de « la synthèse de l'incantation » : « Cette transposition d'événements intérieurs en formules constituées de signes de même espèce, - *également conventionnels*, - peut bien être regardée comme le passage d'une *forme* ou apparence *moins pure* à une *plus pure*.² » Les termes soulignés par l'auteur attestent de cette opposition entre un langage ordinaire et un langage poétique, la convention, l'usage et la mise en œuvre poétique qui se dégage d'un sens pratique.

Les conditions sont posées pour la doxa structuraliste des années 1960 de l'intransitivité de l'écriture poétique qui approfondira la doxa valéryenne de l'écart, ce qui constitue un arrière-plan non négligeable de la critique opérée par Meschonnic. On peut dire que la réfutation de Valéry et de la poésie pure a, en 1982 quand paraît *Critique du rythme*, au minimum une double cible : le « telquelisme » des années structuralistes, le classicisme valéryen et post-valéryen. Plus profondément, c'est le prisme symboliste dont Valéry est dépositaire et continuateur qui est mis en question, parce qu'il lie le vers et la métrique à l'ordre cosmique, en séparant sens et substance phonique, et fait du vers une musique des sphères réductrice « du rythme à un phénomène acoustique³ ». Ce qui amène la réfutation d'un « imaginaire du langage » considéré

¹ Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », *Variété, Œuvres I*, op. cit., p. 604.

² « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », *Ibid.*, p. 649 et 657.

³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 621.

comme un « scientisme » puis celle du Mallarmé du symbolisme : la critique d'une conception du rythme en tant que « mime du cosmos », ainsi que d'une sacralisation du langage poétique.

Meschonnic fait alors de la poésie pure une situation antipoétique en ceci qu'elle fait oublier son caractère historique par une essence du poétique. Mais le symbolisme aura néanmoins posé la question du rythme et, dans cette continuité, l'héritage de Mallarmé pousse à ne plus opposer prose et poésie, mais à distinguer vers et prose dans des pratiques individuelles. Meschonnic prend alors à revers Bremond en y décelant un mythe que la pratique et la lecture des poèmes défont ; il prend aussi à revers Valéry quand celui-ci écrit dans les *Cahiers* que la poésie « est de la nature de cette énergie qui se dépense à répondre à ce qui est. » : « elle [cette énergie] a eu le temps de faire de la poésie une réponse, c'est-à-dire toujours un élément second par rapport à une question. Par là, elle ferme la poésie, qui justement échappe, question sans réponse.¹ » Une rupture s'amorce donc, avec les « réponses » de la poésie pure. Pour la réception de Mallarmé, une réorientation s'ouvre, qui remet en jeu par la critique du rythme le « sens mystérieux des aspects de l'existence » et qui lie le rythme à l'inconnu, à l'inconnu du sens aussi bien qu'au sens de l'inconnu.

2.5. La question de la poésie (1) ou l'« hybridité du poème », de Deguy à Maulpoix

Dans une toute autre perspective, l'hybridité est certainement un signe sous lequel Deguy et Maulpoix placent leur pratique de l'écriture. Dans ce qui peut sembler être une contradiction, leurs œuvres respectives définissent cette hybridité par rapport à la poésie pure. En même temps qu'elles déjouent celle-ci, elles se situent dans sa perspective. L'hésitation de Deguy maintient en son horizon une essence de la poésie et c'est selon le manque et la perte que se construit la relation du poème à la poésie. Comme pour Bonnefoy, le poème est pour Deguy en deçà de la poésie. C'est ce qui appelle chez lui l'incorporation de la réflexion, de l'activité pensante et philosophique, dans la pratique poétique. De fait, l'hybridité est, avec lui, dans ce que nous pourrions appeler un essai en poème ou un poème-essai, toujours à lire comme tentative de « poursuite de la poésie tout entière », pour reprendre le titre du livre de Max Loreau. Mais, en s'intéressant au poème lui-même, le lecteur peut y rencontrer un déplacement de la poésie pure comme perfection formelle, ou comme état poétique par la forme. C'est par une sorte de glissement permanent, de tension vers une essence de la poésie, par-dessus les formes métriques, que s'éprouve le « leurre » de la poésie : une tentative de figuration et d'approximation par une forme qui échappe. Le desserrement de l'alexandrin qu'il accomplit,

¹ *Ibid.*, p. 429. Cf. Henri Meschonnic, *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*, op. cit.

par la généralisation de la diérèse, sur « *Victori-eusement fu-i le su-icide beau* » dans *L'Impair*¹ manifeste cette poursuite d'un ailleurs de la forme pourtant possible par la forme seule. En même temps, en plaçant la poésie justement sous le signe de « l'impair », il se revendique d'une démarche aventureuse, « polymorphique » et issue de la crise de vers, reprenant autrement, par l'expérimentation, la poursuite de la poésie pure. Une telle poursuite court de Mallarmé à Apollinaire, par exemple. Peut-être ne s'appréhende-t-elle que comme la poursuite d'une aventure personnelle, ce qui met en question la notion même d'« essence » de la poésie.

Le chapitre « Hybridité du poème », du livre de Maulpoix *Adieux au poème*², permet de faire le point sur un devenir de la poésie pure, peut-être son effacement en tant que forme pure ou purifiée, derrière ce qu'il désigne par la formule d'un « *devenir prose* de la poésie » (p. 122). Il est notoire que la définition de la prose en tant que régime ou état ordinaire du langage, s'en trouve ébranlé – elle est « en apparence ordinaire » (p. 120) –, pour laisser place à une solidarité prose-poésie incluse dans le poème comme hybridité, dans un rapport nouveau de l'écriture à la parole et à son énergie. Mais une tension est signifiée par le titre lui-même, qui associe le devenir de la poésie à une perte, l'écriture à un regret et une mélancolie. Tension déjà à l'œuvre chez Valéry, puisque l'état poétique est une rareté que l'on ne rencontre pas forcément dans tous les vers. S'ensuit une « poésie privée d'espoir³ », puis une prose peut-être par dépit. Mais la discussion est dirigée vers la poésie comme forme. Elle semble tout de même aborder la prose en poésie comme l'échec du vers : « La prose est un corps où creuse et dont s'extrait le vers. » (p. 121) En faisant état d'une poésie « plus heurtée, souvent plus obscure, [...] aussi plus incertaine et plus chercheuse » (p. 120), la réflexion sur l'hybridité du poème affirme une solidarité du vers et de la prose, où l'on retrouve le mélange et l'alliage : « la prose contient des vers à l'état brut que l'on y peut prélever (le vers est une découpe de prose) et celui-ci transporte en soi une certaine quantité de prose dont la consommation est nécessaire à sa propulsion » (*Id.*), jusqu'à affirmer que la poésie n'est plus tant dans le vers que dans le travail du langage ouvert à des possibles et à une rythmique de prose : « J'appelle poésie ce travail rythmé du langage qui s'inquiète du contenu et des possibilités de la prose. » (p. 121) Le lexique est révélateur dans la mesure où le heurt, l'incertitude et l'inquiétude rompent avec les réponses illusoire, ou du moins utopiques et productrices d'un mythe, de la poésie pure, appartenant dès lors à un passé hantant autant que révolu. Sans doute le « naguère » a-t-il un pouvoir, celui d'un idéal

¹ Michel Deguy, « De l'imparisyllabique », *L'Impair*, op. cit., p. 64.

² Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, op. cit., p. 119-127. Les citations, dont les pages sont indiquées entre parenthèses dans les pages qui suivent, renvoient à ce texte.

³ Cf. Jean-Michel Maulpoix, « Une poésie privée d'espoir », *La Poésie malgré tout*, op. cit., p. 140-152.

persistant, ne serait-ce qu'en ayant pour conséquence la nécessité d'« en rabattre », pour reprendre la formule de Mallarmé souvent reprise par Maulpoix : « La poésie, que d'aucuns ont naguère rêvé "pure", prospère en vérité parmi croisements et métissages. » (p. 119)

Tout se passe alors comme si se développait l'héritage de Mallarmé des « cassures du texte » et des « rythmes immédiats de pensée » (OCII, 277), par-dessus le rêve d'une poésie pure et par la recherche d'« une forme juste » autant que d'une clarté nouvelle pour pouvoir « parler du très obscur » (p. 122) : « la prose poétique fait valoir la puissance de liaison là où le poème en prose accentue la coupure. » (p. 120) Par ailleurs, il est particulièrement décisif que Maulpoix travaille la définition de la poésie dans le sens du métissage, du mélange et du mêlé, avec le latin *ibrida*, et de l'excès, par le grec *hubris*. La question de la crise est ainsi remise en jeu. Elle correspondait avec Mallarmé à une pluralisation des pratiques et impliquait d'excéder les formules et moules métriques. On peut ainsi confronter les « délicieux à peu près » de *Crise de vers* à cette déclaration qui aggrave encore la « crise exquise » : « Sans doute n'avons-nous à présent plus grand-chose à espérer de l'aventure du vers, hormis le jeu avec d'anciens moules rythmiques, ou toujours l'élancement rapide, le court-circuit brutal, le ralentissement mélancolique, c'est-à-dire de brusques humeurs de langue, des variations de climat, de régime ou de portée. » (p. 122) L'affect fait *in fine* son entrée dans la réflexion de Maulpoix, rappelant les « motifs qui composent une logique, avec nos fibres » de *La Musique et les lettres* (OCII, 68).

Aussi le recours au terme d'hybridité et à son pendant médical forgé en 1975 d'« hybridome » doit-il être mis en rapport avec le vers « polymorphe » de *Crise de vers*. La relative nouveauté des termes (respectivement, 1975 pour « hybridome » et 1824 pour « polymorphe »), dans les contextes d'écriture de chacun des textes, permet de trouver un terme qui ne dise pas tant la forme que la formation, c'est-à-dire plus une dynamique qu'une fixation. L'enjeu est alors de replacer la question du sujet au cœur de la question de la poésie, ce qui avait été évacué par le structuralisme dans une certaine continuité avec la poétique de Valéry. De même, la « dispersion de la poésie, devenue la part errante de la littérature » dont Maulpoix prend acte, reprend le fil du « poème critique » et de la « divagation » auquel celui de la poésie pure s'est peut-être substitué.

2.6. La question de la poésie (2) : la parole et le pur, Bonnefoy, Maulpoix

La relance de la question de la poésie et la contestation puis la redécouverte de Mallarmé ne doivent cependant pas conduire à une évacuation du pur. Il est alors fondamental d'envisager le pur comme ce qui procède d'une poésie particulière et non une vérité établie qui se résoudrait

dans le mythe et l'idée de poésie. Souvenons-nous de la « Poésie pure et subjective » de la lettre à Cazalis de janvier 1864 (OCI, 655). Il en va de même de la vérité qui ne précède pas la parole mais en procède : c'est ce qu'enseigne le titre de Bonnefoy *La Vérité de parole*. Les pages de l'essai de Maulpoix consacrées à l'hybridité renvoient à ce qui est éprouvé dans une écriture poétique toujours en avant sur la théorie, celle-ci étant portée par celle-là. Quand il y est question d'un « régime » de prose ou de vers, ce n'est pas tant selon des modalités identifiées que par rapport à l'écriture et à la dynamique dont elle est l'expérience et pour laquelle la parole est motrice et porteuse. C'est ainsi que les pages d'*Adieux au poème*, de 2004, dont il a été question, peuvent être lues dans le sillage de celles du livre *Les Abeilles de l'invisible*, de 1990, sur un mode à mi-chemin entre l'essai et le poème en prose. Une œuvre a ses passages secrets par lesquels un texte continue un autre, ce qui suppose un inconscient de l'écriture et de la théorie, que l'on peut sans doute désigner par le mot de parole. La lecture de *Crise de vers* est dans ces passages. Le texte liminaire des *Abeilles de l'invisible*¹ scrute sa propre prose en un mouvement glosant le titre et donnant une orientation au livre : « Des phrases lui tiennent lieu d'ailes et de pollen. Il ne fabrique pas de miel, il répand de l'encre. Il s'envole et butine en songe. » La danse comme état poétique du langage de Valéry pourrait s'y entendre en filigrane, mais on y trouve énoncé un « adieu au poème » en tant que poésie pure, dans une formulation évoquant René Char : « Voici déjà longtemps que s'est éloigné de nous l'essaim musical qui naguère se pressait autour de quelque croyance reine. De la parole de poésie, seuls demeurent aujourd'hui les adieux. » On y trouve encore l'idée d'un mouvement vibratile, où le bourdonnement vient compenser « l'essaim musical » et qui rejoint la rémunération mallarméenne comme une chance pour une prose résolument de poésie. L'image de l'abeille, avec la sécrétion de la merveille, vient peut-être se substituer à la toile d'araignée tendue par un poète calculant savamment les effets : « Quiconque rémunère le langage rend visible ses couleurs, à l'invisible ses reliefs. Il secrète la merveille. »

Cette dernière phrase conduit à la section du livre « Imparfaites en cela que plusieurs », une autre occurrence de *Crise de vers* qui se concentre sur les parties « L'absente de tout bouquet » [sic] et « les mots de poésie² ». Or, les deux pages tirent l'écriture vers la parole dans une résonance avec Mallarmé, et les paragraphes de « L'Avant-dire au *Traité du verbe* », sur la « notion pure », repris à la fin de *Crise de vers* (OCII, 212-213) ; nous soulignons les termes : « La parole d'un poème est proprement ce qu'il donne à entendre, son *dire*, ce qu'il apporte de

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Les Abeilles de l'invisible*, Seyssel, Champ vallon, 1990, p. 9-11. Les citations qui suivent renvoient à ces pages.

² *Ibid.*, p. 74-75.

neuf et d'inouï. [...] Elle salue surtout *l'avènement* de la "notion pure", telle cette *idée de fleur* que proclame le mot "fleur" et dont le poème poursuit la présence. » Le mot « neuf » réfère à la fois au « mot total, neuf » et à la « neuve atmosphère » du dernier paragraphe de *Crise de vers* ; « l'avènement » répond à cette levée par la voix de la « notion pure » : « musicalement se lève, idée même et suave » ; la présence seconde - non dans le réel, mais dans la voix - de « l'absente de tous bouquets » a lieu par « cette surprise de n'avoir jamais ouï tel fragment ordinaire d'élocution. » L'ordinaire fait son entrée comme ce qui est le propre d'une parole de poésie, avec lui aussi cette « merveille » portée par *Les Abeilles de l'invisible*, répondant encore à « une joie allégée » de *Crise de vers* (OCII, 210). Le pur est ainsi déplacé de la forme à l'éclat que prennent les mots dans et par la poésie, ce que Maulpoix désigne, dans « Les mots de poésie », par l'alliance « mots-lisières ». Il se construit avec la double action de saisir et suggérer, mentionnée dans le chapitre « Hybridité du poème » - saisir peut-être au sens de Michaux, par des rythmes, et au sens de Mallarmé de « saisir des rapports », dans des rythmes encore. Saisir, suggérer les choses de la terre : voilà ce qui augmente, intensifie le langage vers le pur ou jusqu'à l'éclat de la notion pure, ce par quoi se trouve posée la question double de la parole et de la présence à travers l'écriture.

Peut-être peut-on alors trouver, en soubassement, un dialogue encore avec la poésie de Bonnefoy qui pose la question du pur dans la poésie et relit le Mallarmé de la « notion pure » par la question de la présence¹. Nous envisagerons le problème dans ses dimensions à la fois ontologique et poétique dans notre troisième partie ; il convient pour l'instant d'en esquisser les soubassements dans l'œuvre poétique. On connaît l'affirmation de *Hier régnant désert*, « L'imperfection est la cime », pour être une formule phare de l'éthique poétique de Bonnefoy. Aussi cette formule éponyme et finale du poème de la section « Le Visage mortel² » arrime-t-elle sa poésie à la finitude et tout autant à une nécessité de la destruction qui renvoie à un amour et une négation de la perfection : « Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil, / Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte ». Un sorte de travail d'épuration est ici signifié, avec la nécessité de « détruire et détruire et détruire » évoquant « la Destruction fut ma Béatrice ». Aussi y va-t-il à présent, d'un travail contre soi et contre les formes du beau trop éprouvées ; bref, d'un impératif éthique : celui de se défaire d'un certain héritage mallarméen porté par Valéry, de l'héritage d'une poésie pure, leurre et illusion d'une forme autarcique du poème, close sur sa propre recherche d'une perfection. De ce côté, est sans doute revendiqué le legs rimbaldien d'*Une Saison en enfer*, d'« asseoir la beauté sur ses genoux », et de l'« injurier », dans un parallèle

¹ Cf. Yves Bonnefoy, « La Clef de la dernière cassette », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 179-207.

² Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, in *Poèmes*, op. cit., p. 139.

avec la « philosophie à coups de marteau » de Nietzsche : « Ruiner la face nue qui monte dans le marbre / Marteler toute forme toute beauté. » Au leurre d'une poésie pure peut répondre le « leurre du seuil » : la « notion pure » réinventée, non du côté d'une beauté éternelle figée dans le marbre, mais de celui de « l'à jamais de la fleur éphémère »

Le pur s'impose alors comme une intensité à laquelle sont rendus les mots et qui définit la présence. L'écriture doit donc être à la mesure d'une parole se faisant le lieu de l'avènement ou de l'exhaustion de la finitude. Il s'agit d'un travail de contradiction (de soi, de la poésie), par la « désécriture » et le « cri », le *cri* étant déjà dans le « désécrit », par le *je* qui en est le passage : « Tout le visible infirme / Se désécrit ». Et, plus loin dans le livre : « Je crie, // Et au-dessus de la vallée de toi, de moi / Demeure le cri de joie dans sa forme pure.¹ » Comme l'écrit Meschonnic, « la remarque la plus juste » de Bonnefoy sur l'exercice des mots se confond avec « l'exercice (et s'il est réussi, la preuve) de [...] l'amour de la chose le plus quelconque.² » Il y a chez lui une volonté de « rendre en partie caduque l'opposition lexicale entre ces mots "poétiques" et d'autres qui ne le seraient pas », pour reprendre les mots de Daniel Lançon. Une telle visée a pu prêter à des critiques, comme celle de Jaccottet, relevant dans *Dans le leurre du seuil* des « interventions trop visibles du désir de simplicité (la "télévision") ou de la réflexion privée (la mort de Boris de Schlœzer)³. » Elle renvoie néanmoins à la recherche d'une pureté située ailleurs que dans la forme autarcique du « C'est pour moi seule que je fleuris, déserte ! » d'*Hérodias*, ailleurs que dans la substance du moi pur, solipsiste, de *La jeune Parque*, « Harmonieuse MOI⁴ ». C'est ainsi que le souci de la forme cède à celui des choses du monde, même si ces mêmes choses appellent leur exhaustion dans une poésie et un passage par la forme. Il y va davantage d'un « pur » de la présence : de ce qui, dans une définition de la poésie comme amour des choses et de leur altérité, reconduit cette valeur de « poésie pure », associée qu'elle est *in fine*, non tant à une « notion » qu'à un « être », au plus près d'une sensation et d'une perception de ces choses aimées et sauvées pour ce qu'elles portent de finitude.

2.7. « Poursuite de la poésie tout entière », Deguy décontenancé

Si l'on peut à présent parler d'une réorientation, c'est avant tout parce que la question de la poésie est déplacée dans un rapport au séjour terrestre et au référent dont la doxa de la poésie

¹ *Dans le leurre du seuil*, Ibid., p. 268 et 295.

² Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 58-59. Cité par Daniel Lançon, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur, des origines au Collège de France*, Hermann, 2014, p. 464.

³ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète, lectures de poésie*, Gallimard, 1987, p. 73. Cité aussi par Daniel Lançon, *Ibidem*.

⁴ Paul Valéry, *La Jeune Parque, Œuvres I*, op. cit., p. 99.

pure l'avait éloignée, dans ce qui est, nous le verrons plus loin, pour Bonnefoy, un contre-sens sur Mallarmé. La « notion pure » est en somme repensée comme idée ou *eidos*, la monstration d'un réel qui est aussi bien le rien ; c'est ce qui constitue la valeur de la découverte du néant dont Claudel, toujours selon Bonnefoy, n'aurait pas pris la mesure. Et c'est à la mesure de ce rien qu'est posée la question de la poésie : ce rien est l'envers de cette totalité du réel à laquelle semble aspirer l'écriture poétique. L'un des premiers textes critiques sur Deguy, de Max Loreau, porte le titre de *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière*. Or, cette poursuite recouvre à la fois une ignorance et un savoir, « un mouvement poétique entraînant en soi l'aventure du langage », ainsi qu'un retournement contre l'idée d'une poésie pure dont l'impasse est le formalisme, tentant et conjuré : « c'est ce désir de s'élever à la pureté d'une poésie complète trouvant à se réaliser dans la ligne d'une figure parfaite qui est à l'origine du tournant de cette poésie – savoir, de sa rupture avec la croyance en la possibilité d'enfermer la poésie dans la limite d'une figure circulaire.¹ »

Pour reprendre les termes de Deguy, la poésie est cette « contenance » qui « décontenance », et le poète est appelé à en éprouver le manque et la déception. Commence en somme, avec la modernité, une modernité enracinée dans *Les Regrets* de Du Bellay, une ère où la poésie est « problématique à elle-même ». Tout se passe comme si, en sortant des impasses de la poétique de Valéry pouvant mener au formalisme, était continué, de Mallarmé et de Valéry, un certain impératif de la forme. Tout en prenant acte de l'état et de l'idéal poétiques qui en procèdent, l'aventure poétique de Deguy aggrave l'impossibilité de sa clôture ou de sa pureté par une œuvre qui inscrit le déceptif en son cœur. *Le Tombeau de Du Bellay*, qui place Mallarmé entre Du Bellay et lui, est à cet égard un livre de première importance. Nous y lisons une lecture de soi à travers « la parole du regret » et une vision du poétique comme la poursuite de ce qui est perdu – vision fondatrice aussi du Baudelaire de Deguy : vision d'un problème ancien et moderne, problème premier auquel a affaire le poète avec la poésie, qui ne se réduit pas à des thèmes, mais est une façon de vivre dans un lieu de langage où se joue le sens de la vie.

En quoi consiste donc « l'affaire poétique » ? C'est d'abord un rapport entre poème et poésie tel que celui-là est constamment traversé par celle-ci. Le poème portant la question et l'interrogation de l'essence de la poésie en fait son inquiétude. C'est ensuite une recherche de ce qui est perdu où interviennent les héritages qui, comme l'observe Claude Mouchard au sujet du *Tombeau de Du Bellay*, constituent « l'héritage de cette déception, vieille et toujours à

¹ Max Loreau, *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière*, Gallimard, 1980, p. 85.

comprendre ou reprendre.¹ » L'héritage est l'oubli de la poésie travaillant le poème – avec ce qu'un tel travail comporte de douleur et de mélancolie, du manque à la dépossession. Rechercher une essence de la poésie se joue dans une confrontation, notamment celle d'« Art et culture² » où se joue le rapport crucial à la perte : « changer en sa perte ». La poésie entendue comme art est recherchée dans une confrontation au présent et au culturel. Cette recherche même aboutit à ce qu'on pourrait appeler une fiction du poétique, ou une angoisse de son illusion, qui pousse cette « poursuite » de la poésie. Comme nous l'avons vu, « la poésie pure est leurre », mais un leurre fécond puisque le changement en la perte est l'« opération de l'art³ ». La tâche est donc de poursuivre le leurre et alors, par ce leurre fécond, de tenter encore de poursuivre « la poésie toute entière », en excès sur le poème, par définition impossible à « contenir ». Nous répertorions alors les héritages de Du Bellay en « la parole du regret », puis du leurre et de la fiction de Mallarmé, pour la conception d'un état poétique tenant de l'enchantement et de l'opération langagière agis par l'idéal, ou plutôt par l'être, et l'impossible, ainsi que par « le sentiment de l'illusion ou l'illusion d'un monde⁴ », comme l'écrit Valéry. Il y a ainsi un triple héritage (Du Bellay-Mallarmé-Valéry) – au minimum, parce qu'il faudrait envisager Baudelaire, Eliot⁵ – qui place Mallarmé en Deguy comme point névralgique et fait de la poésie pure un soubassement de sa recherche de la poésie. Aussi l'écriture essayiste et poétique, réflexive et en mouvement inspiré, de *Tombeau de Du Bellay* est-elle significative de certaines tensions autour de la poésie :

C'est plutôt l'endurance désolée d'un dessaisissement croissant qui douant la parole du *regret*, dicte le poème que scande ce défaut persistant ; la dépossession fut sa Béatrice ; et c'est plutôt le "monde" attiré aux lacs du poème disposé au vide, qui vient y faire une dernière figure, y laissant, comme en creux s'attarde la trace de ce qui s'absente, l'aspect de sa disparition : son aspect encore.⁶

S'entrelacent l'absentement et la disparition (Mallarmé) le regret et la perte (Du Bellay). Il est frappant de trouver dans ces lignes du *Tombeau* un questionnement de la modernité qui,

¹ Claude Mouchard, « « Deguy, Du Bellay et le temps de la poésie » », *Littérature*, n° 114, Larousse, 1999, p. 73.

² Michel Deguy, *L'Impair*, op. cit., p. 13.

³ *Ibidem*.

⁴ Paul Valéry, op. cit., p. 1459.

⁵ Pour l'esquisse d'un rapport à Eliot et à *La Terre vaine*, nous revoyons à ces lignes de l'article de Claude Mouchard (op. cit., p. 73) : « Dans l'"Hymne à la Surdité" (qu'il cite p. 29 [du *Tombeau de Du Bellay*]), on lit que "le regret vient de la cognoissance / Du bien, duquel on a perdu la jouissance [...]". C'est ce que Deguy commente alors d'une phrase qui par elle-même (grâce à son emportement, son ivresse froide, son enthousiasme livré aussitôt à des détachements multiples, et par le déroulement temporel excessivement réel, presque furieux, de sa syntaxe) nous entraîne, nous déplace : "Ces vers disent l'idée banale d'un regret dont ce fut l'expérience de Du Bellay que de souffrir assez pour la transformer en celle du Regret de ce qui a toujours (été) manqué et manquera toujours : entraînant ainsi la poésie vers la terre sans terre de la dépossession et de la déception, *Waste Land* "moderne"." »

⁶ Michel Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 30. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

dans le sillage de Bonnefoy, lie la poésie à une espérance, mais dans le risque de l'impuissance et du dessaisissement, jusqu'à infléchir la destruction-Béatrice de Mallarmé en Béatrice-dépossession. C'est ce qui forme une tradition de la modernité dès lors, fondée sur un mode évoquant cet impératif d'« en rabattre » : une baisse du chant, une modernité du « décant » définissant notre « extrême contemporain », avec « le poème que scande ce défaut persistant ». Tel est ce qui fait du poème le *Tombeau* de la poésie. Deguy écrit plus loin que « notre ouïe poétique s'invente une tradition où ce que nous avons appris d'un Mallarmé (avec quelques autres) décèle en ante/écho la passion et le ton de Du Bellay, l'isolant de ce qu'il ne nous revient pas de découvrir. » (p. 35) Il interroge la mémoire vive, avec l'« ante » où s'entend aussi la hantise, et questionne le présent de la lecture et de la pratique de la poésie, autrement dit le présent d'une recherche qui fait sienne le croisement des héritages. Deguy mentionne alors un « rythme-sens que nous ont tympanisé, d'enfance, Baudelaire ou Nerval, et à l'idée de la poésie qui séparait Mallarmé de tous ses amis. » (p. 35-36) La poésie est alors l'état et la transformation d'une recherche qui se risque dans l'incertain. D'où l'intérêt pour les vies de Du Bellay et de Mallarmé données en miroir :

Pas plus que Mallarmé gémissant de son "impuissance" ne pourra escompter de cette crise, qui n'est une ruse ni une promesse, quelque rendement poétique assuré par la purification (la « réduction ») de la pensée (du poétique, favorisé par le déplacement mince et formidable que l'idée et l'exercice de la poésie effectuent en lui qui se transforme en "lui-même", Du Bellay qui se transforme sans *retour* à telle ascèse n'acquerra de stabilité. (p. 40)

Tout pourrait porter à croire que Deguy fait sienne une lecture de Mallarmé à travers l'échec, mais la lecture croisée avec Du Bellay adosse l'une à l'autre déceptivité et négativité. Le *Tombeau de Du Bellay* définit une éthique de la poésie, dans les deux formules de « courage poétique » et de « tenue éthique » (p. 42). Deux axes aussi, qui orientent vers le pur : « la constance dans la perte qui apprend à ne pas se déprendre de la pureté. » (*Id.*) « Expérience fondamentale » (p. 43), la déception y est envisagée dans son lien avec une « espérance de Du Bellay » qui contribue à écrire l'histoire du négatif attaché à l'idée et à l'essence de la poésie. Deguy, à propos de cette « tenue éthique », note entre parenthèses que c'est « la même, admirable, qu'on lira plus tard aux lettres de Mallarmé » (p. 42). Ce qui se trame entre déception et espérance chez Du Bellay, fait jouer chez Mallarmé énergie et désespoir, ce qui conduit à reconsidérer une tradition de la réception de son œuvre par l'échec. L'essai écrit pour le numéro 85 *Poésie* consacré à Mallarmé et publié en 1998, puis repris en 2000 dans *La Raison poétique*, y revient par l'affirmation « Il n'y a pas d'échec de Mallarmé », revenant à affirmer ce qui, chez Mallarmé, fait échec à l'échec : c'est l'enjeu de « *Je remplis d'un beau non ce grand vide* », où la négativité-absence du monde et de la poésie – le *non* mallarméen en lieu et

place du *nom* épiphanique du sonnet de Du Bellay - est porteuse d'une énergie et d'une fondation dans le langage. D'où cet envers du négatif qu'est l'« énergie du désespoir ». Voici ce qui se joue, de Du Bellay à Mallarmé : faire de l'« estrangement de la muse » (p. 41) ce qu'il appelle un « courage de la poésie ». Ce à quoi renvoie la question de la poésie, tour à tour recherche, risque, poursuite et invention de langage, une critique de la vérité. *Tombeau de Du Bellay* en vient ainsi au questionnement heideggérien de la poésie, posé au cœur d'un défaut de poésie et d'une inhabilité du monde, quand « c'est "poétiquement que l'homme habite" » et que le poète « entre dans l'obscurité, dans l'énigme de la poésie ; il se rapproche de cette zone où la poésie est l'épreuve de la question "qu'est-ce que la poésie ?" » (p. 48) S'il y a un devenir de la question de la poésie pure par celle de l'essence de la poésie chez Deguy, se confondant avec l'appréhension d'un être-au-monde dans et par le langage, c'est dans l'avènement d'une poésie problématique à elle-même, mais d'une poésie tenue pour l'absolu.

2.8. « Pour moi, la Poésie me tient lieu de l'amour... »

Cette déclaration de la lettre du 14 mai 1867 à Cazalis (*OCI*, 715) débouche sur un amour de la poésie, mais aussi sur une sorte d'équation absolue dont Paul Éluard fera le titre de l'un de ses recueils les plus fameux en pleine période surréaliste, *L'Amour la poésie*. On peut postuler qu'avec Mallarmé, se joue quelque chose qui dépassera le débat des années vingt sur la poésie pure et permettra de retrouver la voie d'une relation entre vie et poésie, vivre, exister et écrire. Sa phrase célèbre donne corps à un élan amoureux, vers soi parce qu'« éprise d'elle-même » et vers l'autre en soi parce que liée à « la Conception pure » (*OCI*, 713). Si, d'une certaine façon, la poésie échappe à la poésie pure, à la poésie comme forme pure, elle est l'« unique source » d'un élan éperdu, amoureux. La pureté est ainsi dans la direction ou la trajectoire, ce serait son sens, vers le monde et vers l'autre. C'est ce qui fait que sa question se confond avec le lyrisme, et avec un « haut lyrisme » persistant dans une seconde moitié du siècle où ont été éprouvées à la fois la décantation et la désécriture. Un « haut lyrisme » par le bas, alors, et comme travail du bas, ou par en bas ; ce qui fait retrouver l'obscur. On lit à la fin de « L'acte et le lieu de la poésie » de Bonnefoy : « La poésie se poursuit dans l'espace de la parole, mais chaque pas en est vérifiable dans le monde réaffirmé.¹ » Deguy écrit dans *Où dire* ces deux vers, que Maulpoix a pu faire siens en les citant au seuil de son livre *La Poésie comme l'amour* : « Comment appellerons-nous ce qui donne le ton ? / La poésie comme l'amour risque tout sur des signes² ». Les signes pourraient être le rapport fragile établi avec l'autre et le

¹ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, op. cit., p. 132.

² Michel Deguy, *Où dire*, in *Donnant donnant*, poèmes 1960-1980, op. cit., p. 115.

monde, mais le « ton » est bien l'interrogation d'un certain lyrisme où s'invente et se rejoue l'énigme de la poésie. Mais ce serait dans une constante problématisation du sujet lyrique par le sujet du poème qu'émergerait, à côté d'une poésie problématique à elle-même, une poésie comme problème. Le pur ne doit pas occulter le spécifique, ce qui n'a lieu qu'une fois. Le spécifique déjoue l'essence qui tendrait, dans sa finalité, à en finir avec l'énigme elle-même, qui se confond avec le poème lui-même. À chaque fois qu'il y a poème, il y a réinvention de *la* poésie en *une* poésie, selon la définition souvent avancée par Meschonnic, du poème comme transformation réciproque d'une forme de vie et d'une forme de langage. De fait, pour éprouver la poésie comme mouvement, doit s'éprouver aussi le dialogue de nos quatre poètes centraux, lui-même mouvant, avec les œuvres qui ont fait la réception et la présence de Mallarmé dans la première moitié du XX^e siècle.

CHAPITRE III

Mallarmé et les poètes au XX^e siècle : héritages, continuations, refus.

Perspective comparée : avant-après 1945

1. Pour introduire : le point de vue de Gide, le lecteur et l'écrivain

On peut trouver en Gide deux positions à l'égard de Mallarmé : celle d'un défenseur doublé d'un admirateur, admiration de celui qui a assisté aux mardis et qui l'année où il publiera son *Traité du symbole*, en 1891, confiera à Valéry les changements profonds qu'il a subis, rue de Rome, en écoutant un maître qui l'a poussé à « faire des vers » ; mais celle aussi d'un héritier lucide qui a été prévenu du danger de la tentation d'imiter la manière d'un maître qui « fit beaucoup de bien et beaucoup de mal¹ ». En défendant Mallarmé contre ses détracteurs, avec Valéry, Schwob, Paul Fort et Verhaeren, dans un numéro du *Mercure de France*, Gide défend, contre Retté principalement, une certaine conception de la poésie et de la littérature contre la polémique, conception relayée par Verhaeren qui, critique à l'égard des derniers poèmes, approuve « les plus beaux vers réguliers de notre langue.² » Face au reproche d'obscurité, c'est une idée de l'art imprégnée de classicisme qui prévaut et nourrira sans doute la fondation de la *N.R.F.* L'année suivante, l'éloge funèbre publié dans *L'Hermitage* en octobre 1898, met en avant une postérité et une véritable fortune de l'œuvre : « Et je crois fermement que l'œuvre de Mallarmé durera presque tout entière.³ » Le propos est quasiment visionnaire, dans la mesure où les décennies suivantes verront la publication d'*Un Coup de dés* (1914), des fragments du conte d'*Igitur* (1925), de l'« Ouverture ancienne d'Hérodiade » par le Dr Bonniot dans la *Nouvelle Revue Française* de novembre 1926, un numéro d'hommage important et fondateur lui aussi, réunissant des textes de Claudel, Eliot, Ungaretti, Ponge. Courant le risque de l'oubli, l'œuvre n'en est pas moins redécouverte, lue et relue et les lecteurs qu'elle trouve en de nombreux poètes et artistes, suffisent à montrer que le cercle des mardistes sera largement franchi.

¹ André Gide, « In Memoriam "Stéphane Mallarmé" », *Prétextes*, Mercure de France, 1963, p. 120.

² Cf. les protestations contre les attaques de Retté publiées dans le *Mercure de France* de février 1897 et reprises par Bertrand Marchal, dans *Mallarmé*, « Mémoire de la critique », *op. cit.*, p. 417-418. La dispute renvoie aux conflits entre groupes littéraires. Pour une analyse de la polémique autour de Mallarmé qui a opposé Gide au mouvement du naturisme créé en réaction contre le symbolisme, cf. Peter Schnyder, *Pré-textes: André Gide et la tentation de la critique*, Éd. Intertextes, 1988, p. 45-54. Gide défend Mallarmé dans une perspective proche de ce qu'il écrit dans l'hommage de 1898 : le caractère intempestif de l'œuvre peut la livrer à l'incompréhension du lecteur pressé : « tout échappe à l' impatient qui veut que l'écrit parle vite », « In Memoriam "Stéphane Mallarmé" », *op. cit.*, p. 119. Le temps long de l'œuvre est ainsi opposé à l'empressement de la polémique.

³ *Ibid.*, p. 118.

Mais la lecture de Gide trouve son importance dans la distinction qu'elle initie entre imitation et influence. Le premier terme renvoie au « mal » de l'épigonisme, au danger d'« une manière d'écrire qui supposait et qui nécessitait une méthode, mais qui sans elle n'était plus que manière et que pure affectation.¹ » C'est l'écueil de l'imitation. Entendue en ces termes, l'influence barre la route à la singularité, empêche l'écriture et la recherche d'une méthode propre. Aussi Gide fera-t-il plus tard « l'apologie de toutes les influences² ». Cette formule avancée au début d'une conférence donnée à Bruxelles en 1900, lance une réflexion dans laquelle l'influence, distincte de l'imitation, est reconnue pour être une action transformatrice et révélatrice d'une partie de soi jusqu'alors inconnue, dans un lien avec une mémoire profonde et une connaissance intime : l'œuvre qui m'influence fait émerger ce que je suis et me fait prendre conscience de ce que je cherche. La conception gidienne de l'influence croise la maïeutique platonicienne, mais passée par les « affinités électives » de Goethe. Une chose inconnue est révélée, qui aura davantage trait à la conscience de soi qu'à des idées antérieures à soi. L'identité et la singularité littéraires se construisent en relation avec et par l'altérité. Le *je* de l'écrivain occupe une position centrale, mais c'est l'altérité littéraire qui provoque la venue à soi. L'influence en littérature a donc ceci de singulier que c'est autant l'influencé qui crée l'influence que les lectures qui façonnent son esprit. De fait, on retrouve le propos de l'hommage à Mallarmé qui dit en somme que Mallarmé adviendra autant par ce qu'il aura suscité que par ce qu'en feront les générations futures : « Ce n'est que dans la longue suite des temps qu'ils peuvent se choisir eux-mêmes ; un ici, l'autre là, chacun d'eux solitaire ; et que se forme lentement, à travers les générations survenues, un public qui soit lui de même admirable.³ »

On peut certes alléguer une admiration de Gide pour le poète reconnu comme maître par toute une génération et dont l'œuvre marquera les suivantes. L'intention de l'hommage écrit est déclarée dans une lettre à Valéry en ces termes : « La hauteur de cette pensée si différente de moi me déconcerte – et pourtant je suis heureux d'écrire cela, parce que les deniers venus qui prétendent m'aimer, se font forts de ne pas admirer Mallarmé....⁴ » Cette phrase montre à quel point l'influenceur est une part de l'influencé (mais non la seule, et un écrivain n'est pas réductible la somme de ses influences !), mais aussi que l'admiration est pondérée par la reconnaissance d'une différence, sans laquelle il ne peut y avoir de relation, sans laquelle un

¹ *Ibid.*, p. 120.

² « De L'Influence en littérature », *Ibid.*, p. 9-21.

³ « *In Memoriam* "Stéphane Mallarmé" », *Ibid.*, p. 118.

⁴ André Gide et Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, éd. Robert Mallet, Gallimard, 1955, p. 334.

écrivain ne peut advenir à lui-même. L'influence est du côté d'une ascendance vécue, mais dans la lucidité. Aussi l'hommage d'octobre 1898, l'« *In memoriam* "Stéphane Mallarmé" », initialement un éloge funèbre, est-il avant tout la définition d'un héritage par lequel – et à partir duquel – l'héritier fait des choix ; il construit une mémoire du poète qui n'appartient qu'à lui. Ainsi qu'une distance, qui est l'espace de son œuvre à venir. L'influence est un passage vers la différence et l'émancipation à l'égard d'un poète qui a exercé un « despotisme involontaire.¹ » Guy Michaud, dans un article de 1953, a montré comment l'hypothèse mallarméenne d'une « poésie pure » a pu influencer sur celle d'un « roman pur » lors de l'écriture des *Faux Monnayeurs*. Mais c'est bien dans le cadre d'une « caractériologie de la génétique littéraire » qu'il l'a fait, en posant pour base les termes de « tempérament » et de « caractère² ». C'est aussi toute la dialectique du lecteur et de l'écrivain qui est posée. Comme l'a analysé Thomas Cazentre dans *Gide lecteur*, la lecture de Mallarmé lui a insufflé le sens d'une littérature et d'une poésie en tant qu'arts, « une création (*poièsis*) consciente de ses moyens ». Mais, du côté de la pratique littéraire, « tout se passe comme si Gide considérait n'avoir reçu de Mallarmé qu'une éthique, précieuse mais très générale, une déontologie d'écrivain, mais que littérairement, il ne lui devait à peu près rien.³ »

Finalement, l'héritage ne va pas sans une réticence qui conserve le sens d'une « jalouse pratique » - d'une pratique jalouse de soi -, et définit de manière problématique le legs mallarméen. Le point de vue et l'expérience de Gide sont fortement significatifs de ce que sera l'ascendance de Mallarmé. Sa position relève d'une « angoisse de l'influence », pour reprendre les termes d'Harold Bloom, disons aussi d'une hantise de l'influence dont on constate l'acuité dans le dialogue toujours repris de Bonnefoy avec lui, ou encore dans la critique construite par Meschonnic, critique ayant à voir avec ce qui a été fait de Mallarmé, avec ce qu'il propose d'en faire. Mais la situation a les traits d'un universel de la lecture et de l'écriture : le « despotisme involontaire » rime bien avec le « poison tutélaire » du « Tombeau de Baudelaire » (*OCI*, 39). C'est qu'un écrivain n'en a jamais fini avec ses lectures, qui ne sont pas seulement formatives. Et l'on a tort quand on sépare l'écriture de la lecture. Le jugement de Gide selon lequel des générations surviendront et formeront un public, est efficient en ceci qu'il tourne l'œuvre vers l'avenir qu'elle invente et vers l'avenir qui s'y invente, et la réinvente. C'est l'examen critique de certaines filiations qu'il y a lieu de tenter maintenant, en nous intéressant d'abord à deux

¹ André Gide, « *In Memoriam* "Stéphane Mallarmé" », *op. cit.*, p. 120.

² Guy Michaud, « La genèse de l'œuvre littéraire : Gide et Mallarmé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, p. 239-251.

³ Thomas Cazentre, *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture*, Éd. Kimé, 2003, p. 185-186 et 188.

figures de proue de la première moitié du XX^e siècle, Paul Valéry et Paul Claudel. Avec cette question : comment ces deux auteurs, que l'on ne saurait réduire à des héritiers, ont-ils été lus, voire jugés, en tout cas discutés dans la seconde du XX^e siècle, dans le cadre de la présence et de la réception de Mallarmé ? Il faudra ensuite prolonger ces réceptions qui ont marqué le XX^e siècle par celles que l'on associe aux avant-gardes. Apollinaire, Breton, Reverdy constituent aussi une sorte d'arrière-plan, en tout cas des interlocuteurs importants sur lesquels il conviendra de nous pencher. Aussi ces poètes sont-ils de ceux qui, pour n'avoir pas connu Mallarmé, viennent après, comme le dit Gide, mais dont la lecture et la réception de l'œuvre sont les contemporaines de Valéry et Claudel.

2. *Filiations et positions. De Valéry et Claudel aux « avant-gardes »*

2.1. « Je m'étais habitué avec lui à une familiarité absolument filiale sur ses propres indications¹ » (Paul Valéry, lettre à Gide, 26 septembre 1898) : approches critiques d'une filiation (Bonnefoy, Deguy, Maulpoix, Meschonnic)

L'exemple de Valéry est évidemment central pour interroger les notions de filiation et de continuation, d'influence et d'appropriation. Sa lecture de Mallarmé a pris les dimensions et a eu la postérité que l'on sait. Comme l'a montré Vincent Kaufmann, les lendemains de la mort de Mallarmé et la correspondance avec Gide sont, pour Valéry, cruciaux dans la définition d'une filiation et d'une stratégie littéraires combinant l'échange intime et la préparation d'un retour sur la scène poétique et littéraire. Ce sera en 1917 que Valéry reviendra de son « silence », avec *La Jeune Parque*². Et il aura été longtemps tenu pour un continuateur de premier plan. Mais si cette idée s'est imposée, notamment par le *Paul Valéry* de Thibaudet, elle n'en a pas moins été mise en question, en particulier par Blanchot. D'abord, Thibaudet écrit, en 1923 : « L'œuvre de Paul Valéry contribue aujourd'hui à nous prouver l'existence de ce dialogue. La question qu'avait posée Mallarmé n'était pas une question vaine, puisque la voici reprise par un génie original, par une autre voix et sur un autre registre spirituel.³ Dans l'essai du livre de 1949, *La Part du feu*, « Le Mythe de Mallarmé », Blanchot remet en cause la visée doctrinale de Valéry lecteur et continuateur de Mallarmé. Tout en demeurant dans la même représentation du langage par la négativité et l'abolition, par une « fonction destructive » qui « fait disparaître, [...] rend l'objet absent, [...] l'annihile⁴ », en se fondant sur « l'objet tu »

¹ André Gide et Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, op. cit., p. 331.

² Cf Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, Minuit, 1990, p. 155 et suiv., aux pages intitulées « Lecteurs intimes (Valéry, Gide) ».

³ Albert Thibaudet, *Paul Valéry*, Grasset, 1923, p. 2-3.

⁴ Maurice Blanchot, « Le Mythe de Mallarmé », *La Part du feu*, op. cit., p. 37.

(qui, au passage, n'est pas pour autant un objet disparu), l'article oppose Mallarmé à Valéry et à la lecture que celui-ci en donne dans « Je disais quelque fois à Stéphane Mallarmé... ».

Rappelons auparavant que Valéry explique dans cet hommage que ce qu'il doit d'essentiel à son « maître » est une poétique de l'incantation fondée sur la distinction de la compréhension et du langage, opposition qui aboutira au « poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens¹ » et impliquera le privilège donné au travail de la forme. Il importe de concevoir une fonction proprement poétique du langage : la voix prend le pas sur l'idée, le son sur le sens, la voix étant cet « éclat musical du vers », ce dont la compréhension, qui est clôture du sens, est incapable. L'enseignement majeur de Mallarmé aurait ainsi été d'avoir « osé diviser à ce point l'efficace de la parole de la facilité de compréhension.² » On trouvera dans la définition du poème qu'en tire Valéry, une prédéfinition du poème comme « hésitation prolongée », faisant du poème une cohabitation, sans doute en retard sur la poésie, sur cet « état poétique » toujours projeté par l'intellect : « La poésie est un *compromis*, ou une certaine proportion de ces deux fonctions... » Et si la doctrine valéryenne se fonde sur Mallarmé, ses poèmes mêmes y trouvent une argumentation, par un transport de cette « efficace » : « L'efficace des "charmes" n'était pas dans la signification résultante de leurs termes tant que dans leurs sonorités et dans les singularités de leur forme.³ » Ajoutons que c'est aussi par Valéry que Mallarmé est le poète de l'écart entre un langage ordinaire et un langage poétique. Par lui, la poésie se définira ainsi essentiellement par l'écart, lequel sera coextensif à la poésie. Cette définition aura une fortune particulière dans le structuralisme ; la *Structure du langage poétique* de Jean Cohen en sera tributaire, pour fonder une « science de la poésie ». L'héritage de Valéry repose beaucoup sur ce qu'il a fait de Mallarmé : l'écart, entre un langage ordinaire, celui, dénotatif, de la prose, et un langage poétique, est l'axe majeur par lequel, dans la fonction poétique, le langage est à la fois « identique et différent » par le primat de la connotation. Or, « cette théorie connotative du langage poétique » s'appuie, en le citant, sur le propos de « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », sur ce « *compromis* » entre « transmettre un fait [et] produire une émotion » par une forme poétique⁴.

Mais une voix a donc assez tôt mis en question une réception peut-être hégémonique. Blanchot contredit Valéry sur un point bien précis : la compréhension chez Mallarmé n'est pas une disparition du langage. Au contraire, il est le poète qui, semble-t-il, pousse au plus loin le

¹ Paul Valéry, *Œuvres II*, éd. Jean Hytier, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 636.

² Paul Valéry, « Je disais quelque fois à Stéphane Mallarmé... », *Variété, Œuvres I*, op. cit., p. 650.

³ *Ibid.*, p. 649.

⁴ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 193-194.

langage comme signification. Si la mise en signes impose une matérialité du langage - et Blanchot reprend à cet égard la formule valéryenne de « physique du langage » -, s'impose aussi cette « marche vers une signification libre de toute référence concrète. » Est mise en avant la « notion pure » de *Crise de vers*, avec elle « la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole [...] sans la gêne d'un proche ou concret rappel » (*OCII*, 213). Ce faisant, Blanchot pose au moins deux problèmes qui se prolongeront dans les dialogues avec Valéry autour de Mallarmé, dans la discussion de sa conception du langage et de la poésie, ainsi que de sa réception de l'œuvre. D'une part, est avancée la question de la présence à l'intérieur d'une conceptualisation du langage par la négativité : « La pensée, c'est-à-dire la possibilité d'être présent aux choses en s'en éloignant d'une distance infinie, est fonction de la seule réalité des mots. » D'autre part, est présent le problème du poème comme système de rapports, de « relations complexes », et ainsi comme mode de signifier : « Là où les mots dominent selon les relations complexes qu'ils peuvent entretenir, la pensée s'accomplit et le sens s'achève.¹ »

Blanchot se sépare de Valéry sur la conséquence à tirer du travail des mots. Si ce travail est bien ce qui permet de saisir et d'établir des rapports, c'est d'abord en direction de ce que Blanchot désignera plus tard par un « espace littéraire », lieu même de fascination où s'éprouve cette « distance infinie », puis l'épuisement ou le désastre, cet espace du sens se dérochant à l'infini. Sera tirée de Mallarmé une sorte de mystique des lettres, une absolutisation de l'expérience littéraire. La mise en question de la réception valéryenne nous semble fondatrice. Elle inaugure sans doute un regard sur une filiation dès lors problématique à l'orée de cette seconde moitié du XX^e. Pour Valéry, la « piété aux vingt-six lettres de l'alphabet », pour citer Maulpoix, prend un autre sens, une « façon de dire adieu au poème, en y mettant les formes² », une relativisation de la littérature, non comme exercice spirituel, mais comme un exercice de l'esprit parmi d'autres. Sans parler d'un mysticisme littéraire ou poétique chez Mallarmé, on retiendra néanmoins l'idée, chez lui, d'une mise en avant du littéraire comme ce qui permet de penser les modes de signifier par le langage : « Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout. » (*La Musique et les lettres*, *OCII*, 66). Son « jeu », d'amplifications et de relations par condensations, est en outre ce qui touche aux grandes aspirations à l'égard de « ce qui est », de « l'instinct de ciel en chacun » (*OCII*, 74), autant que « des fêtes à volonté et solitaires », des combinaisons entre les « vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne » jusqu'au « mécanisme littéraire »

¹ Maurice Blanchot, « Le Mythe de Mallarmé », *op. cit.*, p. 39.

² Jean-Michel Maulpoix, « L'Appareil de Paul Valéry », *Pour un lyrisme critique*, *op. cit.*, p. 227.

(*OCH*, 66-67). Comme l'écrit encore l'auteur de *Pour un lyrisme critique*, un rapport à Mallarmé se dégage de « son goût de l'appareillage et des "étranges combinaisons", des liaisons et des tissages. » Mais la « piété » débouche, chez Valéry, sur une conception des opérations de l'esprit, dont la littérature n'est qu'une mise en pratique parmi d'autres. L'enseignement du maître, d'une attention extrême aux constituants de la langue, aux schèmes élémentaires, aboutit à une visée différente, visée laissant découvrir de sensibles inflexions.

La critique s'est penchée sur la relation entre les deux poètes, pour en interroger à la fois les disparités et les éléments de proximité et d'intimité. Michel Jarrety s'est intéressé à la première soirée rue de Rome pour y envisager une possible déception. Les notes de Valéry à l'issue de ce 10 octobre 1891 ne répondent peut-être pas aux questions ni aux attentes : sont abordés la « conception du rythme, inséparable de l'idée ("tout ceci est connu", note Paul), le rôle de la ponctuation devenue pour lui inutile si le vers est un tout¹ ». La crise spirituelle de 1892 peut présenter des similitudes avec celle de 1866-1867 vécue par Mallarmé. Jarrety cite une lettre à Gide du 4 juillet, prélude à la nuit de Gènes des 4 et 5 octobre – « C'est un nouvel ami qui parle, cher André : l'autre âme est quasi-morte² », évoquant la lettre du 14 mai 1867 : « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu » (*OCI*, 714). Mais, quand Mallarmé insiste sur « ce qui fut moi » et sur « la Beauté » qui « n'a qu'une expression parfaite, la Poésie » (*OCI*, 715), Valéry ne se sépare pas du moi. Il s'oriente plutôt vers le « moi pur » qui écrit - l'*Ego scriptor* -, conçoit et observe les opérations de l'esprit.

Les disparités entre les expériences des deux poètes ont fait l'objet de la réflexion de Bonnefoy. En s'interrogeant sur la nature de la filiation Mallarmé-Valéry, l'auteur d'une conférence consacrée à « Valéry et Mallarmé » allègue « une difficulté dans l'admiration », difficulté qui touche en particulier la déconstruction des « propositions de la métaphysique, que cette dernière portât sur la réalité ultime du monde ou sur l'être de la personne ou sur l'intériorité de l'esprit.³ » Valéry ne pouvait ainsi que trouver en Mallarmé une expérience de pensée et d'écriture exemplaire. Bonnefoy donne pour décisif le « dépassement de la parole métaphysique » en lequel s'exerce la lucidité d'une conscience ayant découvert, entrevu « une réalité à jamais impénétrable aux "vaines formes de la matière" que nous sommes », radicalement hétérogène aux « "glorieux mensonges" de l'esprit à travers les siècles », à

¹ Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 91

² *Ibid.*, p. 99.

³ Yves Bonnefoy, « Valéry et Mallarmé », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 149-150. Précisons que la conférence est donnée par Bonnefoy à l'occasion d'un colloque consacré à Valéry, tenu au Collège de France en novembre 1995, intitulé *Valéry le partage de Midi*. « *Midi le juste* ». Cf. la notice dans les sources des textes du *Siècle de Baudelaire*, p. 250.

« l'illusion de l'intellect comme tel.¹ » Seulement, les conséquences tirées de découvertes partagées divergent : si Mallarmé se tourne vers un « au-delà de la pensée conceptuelle », « pour percevoir plus intensément l'évidence de la nature », Valéry se tourne résolument vers l'examen - l'observation critique de la pensée, - « pour observer avec précision la façon dont de faux-semblants se glissent dans la conscience au travail.² » Cette dernière différence montre ce qui constitue, pour chacun, une tâche ou un « devoir » de lucidité. Bonnefoy montre ainsi les soubassements de « projets », pour affirmer qu'il n'en existe pas de « plus dissemblables que ceux de ces esprits, dont l'un n'est d'ailleurs poète, le plus jeune, qu'en dépit de son ambition majeure, cependant que l'aîné ne se voulait que poète et poésie, sans pour autant se convaincre qu'il y accédait, sinon par instants.³ »

De son côté, Maulpoix a insisté sur la nature d'« exercice » de la poésie de Valéry : « L'œuvre de Valéry illustre une idée de l'écriture comme exercice et du poème comme appareil assurant la visibilité de la pensée et du désir – sa traduction en micro allégories personnelles : en figures ordonnées et conjointes.⁴ » Et Deguy a montré une double difficulté à l'égard de sa poésie : d'abord, « néoclassique », d'être l'« ombre » du « poème mallarméen » ; puis d'être, en tant qu'« exercice » (en référence à la dédicace à Gide de *La Jeune Parque* : « j'ai fait cet exercice que je te dédie »), fût-il des plus lucides, distancée par ses contemporains, Apollinaire, Claudel, Breton⁵. S'agirait-il d'une sorte de retard sur la poésie, par un exercice trop volontaire, trop intentionnel ? D'une poésie qui se perd par un excès de recherche de la poésie ? Le problème du moi dans l'écriture, et la prédominance de l'intellect qui en résulte, est une première réponse – ce « moi pur », « l'absolu de la conscience » que l'on peut mettre en regard d'un absolu de l'écriture chez Mallarmé : « Quant à moi, je ne demande pas moins à l'écriture » (*La Musique et les lettres*, OCII, 67).

Bonnefoy montre, dans son « Valéry et Mallarmé », que le moi est tout ce qui sépare les « projets » des deux auteurs. Il prête à Mallarmé le jugement selon lequel « ce moi pur de Valéry, l'anti-métaphysicien, c'est encore de la métaphysique.⁶ » Et d'en tirer d'autres conséquences : le « Midi le juste » du « Cimetière marin » a pu puiser sa source dans le « fier silence de midi » du *Faune* ou dans « ce midi que notre double / Inconscience approfondit »,

¹ *Ibid.*, p. 150-151.

² *Ibid.*, p. 152.

³ Yves Bonnefoy, « Appareillages et filiations », *Ibid.*, p. 85.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, « L'Appareil de Paul Valéry », *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 229.

⁵ Michel Deguy, « Oublier Valéry ? Non », *Le sens de la visite*, op. cit., p. 326.

⁶ Yves Bonnefoy, « Valéry et Mallarmé », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 153.

comme Bonnefoy le souligne au début de sa réflexion sur « Valéry et Mallarmé¹ » ; mais la « réalité naturelle » et la « "merveille" enfin "apaisée" » de « Toast funèbre » appellent ce « "sol" dans lequel on peut reconnaître notre ordinaire réalité² ». À l'opposé, Valéry, s'il inclut la perception et la sensation dans sa poésie, oppose l'« espace mental » à la nature. Bonnefoy reprend la critique qu'il avait déjà pu formuler, sur un ton plus distancé qu'à l'époque de *L'Improbable*, animée encore du refus des postulats qu'il avait pu entendre en 1944 dans les cours de poétique du Collège de France : « Valéry a méconnu le mystère de la présence³ ». En 1963, « nous avons à oublier Valéry », parce qu'il est en somme rendu coupable d'avoir réduit la poésie à un jeu de l'intellect, partant à livrer le réel à « l'hypothèse spéculative » d'un langage mathématisé et sans faille : « Il y a surtout le *Cimetière marin*, le plus beau poème de Valéry parce qu'il y a hésité. Ici, dans le midi de l'absence, sur cette rive où sensation pure et pure pensée renvoient sans fin l'une à l'autre, quelque chose d'informe aurait pu surgir.⁴ » En 1995, quand il prononce la conférence « Valéry et Mallarmé », Bonnefoy déclare en conclusion qu'il « aurait bien dû, vieillissant, comprendre davantage de ce débat qu'il n'aurait pu le faire [...] dans son impatience première, orgueilleuse, métaphysique⁵ », ce débat entre « l'exercice de plus en plus affermi de cette vie qui va dans le simple » et cet exercice du poème où ce sont l'intellect, le formalisme qui dominent la pratique du langage, où la forme épurée est préférée au risque de l'informe.

Le point de vue de Bonnefoy cristallise en fait le devenir de la poésie après et autour de Mallarmé et Valéry. Il interroge l'héritage des deux poètes, pour les distinguer. On peut y déceler l'arrière-plan de certains débats autour de la poésie et de la littérature. Le questionnement est de taille dans la mesure où il s'agit de faire valoir un autre Mallarmé que celui de Valéry, partant une vision opposable à ce qui s'est accompli dans le sillage du théoricien, du poéticien peut-être plus que du poète. L'enjeu est aussi, pour Bonnefoy, mais plus tard, de se positionner par rapport à la poésie qui lui a été contemporaine, en pleine période structuraliste, par rapport à une filiation Poe-Baudelaire-Mallarmé, de laquelle il entend détacher surtout Baudelaire, et un certain Mallarmé que le formalisme et la mathématisation du langage poétique empêcheraient d'entendre. C'est que la « confiance aux instruments – concept

¹ Cf. Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Le Livre, 1926, p. 58-60. Valéry y évoque *La Jeune Parque* et les premières strophes du « Cimetière marin », marqués par des « règles les plus strictes », une densité syntaxique et prosodique obtenue par un ensemble de « relations », « combinaisons » ainsi que « de raccourcis, d'ellipses qui déconcertent les esprits des lecteurs », un « travail prolongé » de quatre années (pour *La Jeune Parque*) accusant une présence de Mallarmé et une « influence [...] sensible, profonde, incontestable ».

² *Ibid.*, p. 147-148 et 160-161.

³ Yves Bonnefoy, *L'Improbable op. cit.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 104-105.

⁵ Yves Bonnefoy, « Valéry et Mallarmé », *Le Siècle de Baudelaire, op. cit.*, p. 164.

et logique, même géométries et algèbres », conditionne un retour de la métaphysique dans le jeu formel, ainsi qu'un détournement « du monde phénoménal [vers] une appréhension de structures, comme le mathématicien sait le faire », et une « vocation », un « avenir d'accéder à la condition d'un *moi pur*.¹ » Si l'on écarte le moi, il apparaît clairement qu'est impliqué le débat entre une poésie ontologique – avec cette question de la présence –, ou une phénoménologie poétique, et une poésie du texte, avec la conception du langage qui en découle. Mallarmé est bien sûr au cœur de ce débat. Rappelons simplement qu'en 1966, Cohen cite en exergue de *Structure de langage poétique* la phrase de *Crise de vers* : « Cette visée, je la dis Transposition. – Structure, une autre. » (OCII, 211)

Mais le rapport même de Valéry à la poésie a pu retenir l'attention. Aussi est-il totalement marqué par Mallarmé. C'est un peu l'histoire d'un passage d'une poésie désirée à une poésie pratiquée comme un exercice de l'esprit parmi d'autres, l'histoire d'un renoncement à l'absolu de la poésie en lequel, malgré tout, Valéry a pu croire et que la crise de la nuit de Gênes a pu considérablement remettre en cause. À cet égard, l'accent mis par Deguy sur l'ombre que fait le poème mallarméen sur le valéryen, ainsi que sur la nature d'exercice de *La Jeune Parque*, poème qui était celui d'un retour à la poésie en 1915, est significatif du paradoxe du rapport de Valéry à Mallarmé. De quoi est faite alors l'influence majeure de Mallarmé sur Valéry, qui une fois consommée, fera que le plus jeune deviendra lui-même ? Comme l'a indiqué Bonnefoy, il trouve chez le maître de la rue de Rome un exemple, « un homme sublime par sa rigueur à tout sacrifier à son rêve, mais nullement par la vérité de sa conception de la poésie.² » C'est même une éthique de la rigueur et de la lucidité qui le modélise à ses yeux, plus qu'un absolu littéraire. En dépit de la déception de la première fois relatée par Jarrety dans sa biographie de Valéry, une relation étroite, « familière », intime, se construira entre 1892 et 1898 dont la « Dernière visite à Mallarmé³ », recueilli dans *Variété*, peut donner une idée, ainsi que certaines pages des *Cahiers*. Mais Judith Robinson-Valéry relève le « paradoxe dans le fait que, devenu un des intimes les plus proches du plus grand poète de son époque, Valéry ait considéré la poésie au fond de lui-même comme une valeur terriblement surfaite, et de plus entraînant presque toujours le sacrifice de ce que l'homme a de plus précieux, l'exercice rigoureux de l'intellect!

⁴ » L'influence extrême se noue à une différence cruciale qui va jusqu'à une conception opposée de l'acte de poésie. Une distance est dès lors patente, formulée ainsi dans les *Cahiers* :

¹ *Ibid.*, p. 152-153.

² *Ibid.*, p. 153.

³ Cf. Paul Valéry, « Dernière visite à Mallarmé », *Œuvres I, op. cit.*, p. 630-633.

⁴ Judith Robinson-Valéry, « Mallarmé, le « père idéal » », *Littérature*, « Paul Valéry », 1984, p. 112.

Je me sentais conduit par là - loin de lui. Car il était finalement obligé de donner - plus ou moins précairement et artificiellement à la Littérature, une valeur que je ne pouvais lui accorder, ne pouvant y voir qu'une application particulière. C'est là - le point sur lequel je n'ai pas eu le temps d'en venir à l'interroger - car je n'osais pas encore toucher à ce centre de son être que ma propre raison d'État situait... quand il est mort.¹

Cette différence est cruciale pour le rapport entre la réception de Mallarmé et l'expérience de Valéry. Elle est à l'origine du jugement de Bonnefoy qui en conclut, dans son « Paul Valéry » de *L'Improbable*, à une hétérogénéité radicale : « une paix sans acte ni âme, tout le contraire, par exemple, de ce qu'a voulu Mallarmé !² » On verra que, chez Meschonnic, elle conduit à un rapport ambivalent de Valéry au langage dans lequel « la poésie est sa limite », « fait sa ruine », « parce qu'il a peur du langage.³ » Mais elle mène aussi à retrouver un certain Mallarmé, chez Deguy et Maulpoix.

Dans son texte du *Sens de la visite*, « Oublier Valéry ? non », Deguy répond évidemment, une quarantaine d'années plus tard, à Bonnefoy. Qu'est-ce qui fait que, selon lui, des « leçons valéryennes » sont à écouter, en dépit des réserves qui ont été les siennes, au cours d'une « période antivaléryenne⁴ », à l'égard d'une œuvre prise en tenailles entre philosophie et poésie, à l'ombre de Mallarmé et de Kant, Leibniz, Platon, Descartes, Hegel ? La redécouverte de Valéry le place au cœur des débats, des bouleversements entre littérature et philosophie dans le contexte du « tournant linguistique ». Deguy renverse la réserve en éloge de « l'incessante alerte critique (de l'esprit qui toujours dit non) » et de « la merveille de précision analytique de l'instrument prosateur syntaxier⁵ ». C'est sur ce plan que se croisent Mallarmé, Valéry et, sans doute, Baudelaire, quand l'article de l'abécédaire du *Sens de la visite* se conclut sur la figure et les schèmes de l'imagination liés au « goût mathématicien ». Un sens de la prose dans le poème, constituant le partage entre philosophie et poésie, est ce qui définit aussi un héritage de Mallarmé, pour Deguy, ainsi qu'il le déclare à Henri Scepi dans un entretien⁶. Ce qui achève de croiser Valéry et Mallarmé en un double legs est dans ce « penchant : Produire, non systématiquement, une poétique de la pensée par une pensée de la poétique.⁷ »

Une autre problématisation de l'héritage croisé Mallarmé-Valéry est présentée par la réception de Maulpoix, dans le double sens du lyrisme et de la critique ou, disons, de la mise

¹ Paul Valéry, *Cahiers I*, éd. Judith Robinson-Valéry, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 156. Cité par Judith Robinson-Valéry, *art. cit.* p. 114, qui écrit : « Valéry a-t-il osé aller jusqu'à dire à Mallarmé [...] qu'en matière de poésie aussi, être un poète l'intéressait mille fois moins que pouvoir l'être, quitte à décider que d'autres formes de pouvoir et d'autres virtualités mentales lui importaient en fin de compte beaucoup plus ? »

² Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, *op. cit.*, p. 100.

³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 436.

⁴ Michel Deguy, *Le Sens de la visite*, *op. cit.*, p. 326.

⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁶ Cf. « Mallarmé : prose, phrase et périphrase – Entretien avec Michel Deguy », *Mallarmé et la prose*, éd. Henri Scepi, *op. cit.*, p. 9-19.

⁷ Michel Deguy, *Le Sens de la visite*, *op. cit.*, p. 328.

en crise du sujet lyrique. La relativisation de la poésie sera en fait reprise pour réévaluer le lyrisme sur le mode de la crise. Tout semble au départ reposer sur « deux postulations opposées », entre « l'objectivité de l'esprit » et « la subjectivité de la voix », « confinant ainsi l'exercice poétique dans le statut d'écriture supplémentaire, de conversation bourgeoise, intime et désillusionnée.¹ » Faisant le bilan du rayonnement de Mallarmé, Thibaudet parlait en 1911 « d'une influence morale plus que littéraire² ». Chez Valéry, l'aventure et l'excès propres à l'expérience poétique sont « déportés, comme l'écrit Maulpoix, du côté de la pensée et de ses fascinants questionnements. » Et de citer cette phrase de *Mélange*, qui paraît englober tout un rapport à la poésie : « Je me fis une poésie privée d'espoir, qui n'avait d'autre fin, et presque d'autre loi, que de m'instituer une manière de vivre avec moi, pendant une partie de mes journées.³ »

À lire le texte de Maulpoix, on finit par y trouver une sorte de réduction de l'enseignement de Mallarmé, quand, d'une certaine façon, la poésie de ce dernier pourrait se lire comme un élargissement. Valéry n'a-t-il pas écrit d'ailleurs cette phrase célèbre, qu'*Un Coup de dés* est l'essai « d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé⁴ » ? À partir de la nuit de Gênes, présentée comme une crise originaire, c'est la poésie elle-même qui est mise à distance, déclarée « hors-la-loi », ainsi que Maulpoix le précise, pour une reconquête des moyens de penser. S'ensuit une évolution vers l'abstraction, « succédané de divin », vers une spatialité qui remplace le monde par la chambre, puis par la cage, faisant que la pensée « épouse strictement les contours de la finitude.⁵ » Ce que Bonnefoy pose comme un congédiement du monde et de la finitude devient une prison de la finitude. Mais des points de rencontre avec la poétique de Mallarmé peuvent être inférés : « une sorte de présence rêvée », au prisme des opérations du sujet de la conscience, du « moi pur » précisément, de cette justesse de « Midi le juste », que Maulpoix explicite par « une "sensation de présence" qui n'est en vérité que le charme délicieux d'une absence ». Cette postérité de l'« idée même et suave, l'absente de tous bouquets » se conjugue avec « la voix qui lui tient lieu de corps », mais dans une « [tenue du] poétique à distance » pour ne retenir « que la musique⁶ », peut-être cette musique comme enchantement, organisation, « figures ordonnées et conjointes », « tissu conjonctif singulier de l'écriture

¹ Jean-Michel Maulpoix, « Une Poésie privée d'espoir, Paul Valéry », *La Poésie malgré tout*, op. cit., p. 142-143.

² Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit., p. 438.

³ Paul Valéry, *Mélange, Œuvres I*, op. cit., p. 305. Cité par Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, op. cit., p. 143.

⁴ Paul Valéry, « Le Coup de dés, lettre au directeur des Marges », *Variété, Ibidem.*, p. 626. L'italique est de l'auteur.

⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, op. cit., p. 146-147.

⁶ *Ibid.*, p. 151.

lyrique » dont il est question dans « L'Appareil de Paul Valéry¹ ». On est ainsi reconduit vers la poétique du chant, de la voix, dont il est question dans « Je disais quelquefois à Mallarmé... » De fait, la lecture qu'en donne Maulpoix, dans « Une Poésie privée d'espoir », permet d'en préciser le lien avec la réception de Mallarmé, et en quoi elle peut influencer sur elle : le rétablissement d'un lyrisme « là où il semblait exclu² ». Ce lyrisme de la composition, du composé et du prémédité, reconstitue la lignée Poe-Baudelaire-Mallarmé, par Valéry. Maulpoix en prend acte et semble voir en Valéry celui qui en a assumé les conséquences jusqu'à une « poésie sans espoir » ; c'est ce qui lui fait écrire : « J'aime Paul Valéry pour toutes les raisons que l'on peut avoir de l'oublier.³ »

Les termes mêmes de l'approche de Maupoix pourraient à eux seuls le suggérer, parce qu'ils font remonter toute une terminologie du texte vers un « lyrisme critique » : on peut tenir pour cruciale l'idée selon laquelle la lecture de Mallarmé par Valéry, et l'inflexion dont elle a été l'origine, peut aider à faire un « portrait de la modernité en Mallarmé », comme l'écrit Meschonnic en titre de la première sous-partie du premier temps de son *Mallarmé au-delà du silence*. À travers Valéry, ce sont la poésie et le « Mallarmé des écrivains des années soixante, soixante-dix, [qui] a été celui de la combinatoire », et l'on peut ajouter celui du blanc, qui sont visés. Le développement de Meschonnic va dans ce sens, plus explicitement : « Tout cela établissant comme une vérité, un dogme, un Mallarmé coupé du langage ordinaire autant qu'un Mallarmé structuraliste, formaliste. » C'est que *Mallarmé au-delà du silence* est le texte où Meschonnic va vers Mallarmé, en opérant sa sortie d'une idéologie représentée, entre autres par Sollers et son essai « Littérature et totalité » (inclus dans *L'Écriture et l'expérience des limites*), qui en fait « l'éponyme, avec Flaubert, de la modernité comme exploration du langage, impersonnalité, absolutisation de la littérature. Assignant "à toute littérature après lui l'impossible comme but"⁴ », dans le modèle heuristique du Livre. Sollers est le nom par lequel est désignée toute un doxa de l'écriture comme limite et du texte, qui a puisé dans Mallarmé l'omission de l'auteur dans la structure et l'ordonnancement ainsi que la disposition d'un Livre-texte s'imposant comme réel, alors que tout « réalisme » est une impossibilité affirmée dans et par la négativité. Nous avons bien affaire-là au mythe, et au fantasme, d'une littérature-totalité, d'une totalité depuis la lettre, jouée dans une idéologie du texte, héritière des possibles du

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 229.

² Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, op. cit., p. 148.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 227. Assertion dans laquelle on peut entendre à la fois « nous avons à oublier Valéry » de Bonnefoy et « Oublier Valéry ? Non » de Deguy.

⁴ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 18-19. Pour la citation, Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Points-Seuil, 1971, p. 80.

langage, que l'on trouve dans *Cahiers de Valéry*. Pour reprendre les termes de Meschonnic, il est patent qu'un « effet-Valéry » et un « effet-Mallarmé » se conjuguent.

Mallarmé au-delà du silence renvoie aussi les paradigmes de la réception de Mallarmé, via Valéry, à leur historicité, qui est celle d'un culte rendu au Maître, où *La Poésie de Stéphane Mallarmé* de Thibaudet a un rôle de premier plan¹ : on peut ainsi énumérer « la notion d'auteur difficile² », le travail, la maîtrise par la conscience, la lucidité, le délibéré. À partir de là, Meschonnic revient sur ce qui constitue la poétique de Mallarmé tel qu'en Valéry elle change, dans « Je disais quelquefois à Mallarmé » : tour à tour le débordement et l'antériorité du comprendre – « Deux directions interprétatives sortent de ce rapport entre poésie et pensée. L'une déborde le comprendre vers un sens supérieur du langage. [...] L'autre, contradictoirement, fait la poésie antérieure au comprendre.³ » Une aura magique entoure ainsi le langage, dont Meschonnic montre qu'elle est liée à une représentation passée de la poésie, dans le volontaire et dans une conception de l'absolu. C'est ainsi qu'en reprenant la « compréhension différée » de Valéry, elle-même corrigeant le reproche d'obscurité, Meschonnic en conclut à une « recherche de la poésie », mais « dans le poème », qui, donc, « ne peut s'arrêter à aucune définition de la poésie.⁴ » C'est à partir de ce point qu'il propose de commencer, de recommencer à lire Mallarmé, en l'extrayant de Valéry : « L'imaginaire du langage, chez Mallarmé, paraît à travers l'"œuvre". Mais il n'est pas visible dans le neutre. Il se modifie selon les représentations de l'observateur. Mallarmé change.⁵ »

Ce qui est essentiel est alors la représentation du langage. La critique portée par Meschonnic à l'égard de réception par Valéry est centrée sur le « sens supérieur du langage », pour lequel il le considère « tributaire de Mallarmé » et de la doxa, qui a pu en être extraite, de la séparation entre langage ordinaire et langage poétique : un double mythe. Il faut pour cela revenir à *Critique du rythme*, aux pages intitulées « Poétique et politique de l'écart ». Les « facteurs indépendants » du son et du sens sont contestés dans la mesure où, par eux, « la poésie ne peut plus ressortir qu'au "merveilleux" » et, pour finir, à un « anti-langage » prolongé dans « les sensations, les choses, les images et les actions. » De même, « La permanence, chez Valéry, du modèle épistémologique des sciences exactes, apparaît comme l'essentiel de sa réaction.⁶ » Or,

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 14-15.

² Paul Valéry, *Œuvres I*, op. cit., p. 639. Cité par Meschonnic, op. cit., p. 16.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 17. Il s'appuie sur deux citations de Valéry : « ces paroles nous intimement de devenir, bien plus qu'elles ne nous excitent à comprendre » et « Mallarmé a compris le langage comme s'il l'eût inventé. » Paul Valéry, *Œuvres I*, op. cit., p. 650 et 658.

⁴ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 431-432.

ces éléments contribuent à une dévalorisation du langage ordinaire, quotidien, à un « mépris » décelé chez Valéry¹, desquels Meschonnic entend défaire la réception de l'œuvre, attentif qu'il est au Mallarmé « réellement en train de parler », au Mallarmé de « l'emploi des mots, aptes, quotidiens. » (*La Musique et les lettres, OCII*, 68)

On voit s'agréger autour de Valéry une mise en question de certains paradigmes de la réception de Mallarmé. Il est patent que son travail de relecture de l'œuvre et de l'expérience de celui qui fut son maître, en ayant voulu occuper le champ théorique et donner un sens à l'œuvre, a orienté une part de la modernité. C'est ce qui fait de Valéry un point de passage décisif de la question de la poésie, ou de la poésie comme problème. Meschonnic met dos à dos la relativisation et l'absolutisation de la littérature et de la poésie, dans une critique de la modernité et une avancée vers un écrire et une modernité Mallarmé. L'enjeu est dès lors une pensée de la spécificité de l'expérience du poème, du poème comme expérience, vers une « poétique de la vie ». C'est ce vers quoi s'orientera le développement de *Mallarmé au-delà du silence*. Cette poétique impliquera une critique du débat lui-même entre phénoménologie et ontologie poétiques et textualisme, une critique des représentations du langage, poussant à la recherche d'un sujet du poème en contradiction avec l'« hésitation » entre poème et philosophème propre à la poétique de Deguy. S'affrontent deux poétiques, dont les différends seront à envisager autour de l'épistémologie de l'écriture, dans notre quatrième partie. Reste que la manière dont est abordée la réception valéryenne, si elle reprend les choses en s'efforçant de le faire depuis Mallarmé, n'en révèle pas moins la question du sujet de l'écriture : comment penser un certain enthousiasme, que Valéry fait passer dans l'exercice poétique et auto-réflexif ? Comment une certaine lyrique, une poétique de « l'objectivité de l'esprit » et de « la subjectivité de la voix », pour citer Maulpoix, remettent-elles au centre le rapport entre poétique et art poétique ? Par ailleurs, la conférence de Bonnefoy, en maintenant la position qui était celle de *L'Improbable* à l'égard d'une poésie de la forme et de l'intellect, rend précise une approche de Mallarmé donnant toute sa valeur à la finitude. Son refus, notamment à la lecture d'*Hérodiade*, lui a été reproché. Aussi le réexamen du rapport de Valéry à Mallarmé montre-t-il les fluctuations de la réception de l'œuvre chez Bonnefoy. Le passage par Valéry aura alors permis de mettre à découvert les conflits, avec soi, avec autrui, que supportent la lecture et l'étude de Mallarmé.

¹ « Le langage commun est "d'origine statistique et de destination purement pratique". Ce langage est l'objet d'un mépris – et d'une méconnaissance – explicites, affichés : "J'ai le mépris du monde-du-langage – ordinaire. / Au fond je ne crois pas au langage ordinaire, ni aux choses de ce langage." (*Cahiers*, I, 417) » *Ibid.*, p. 434.

2.2. Présence de Claudel dans la réception de Mallarmé (Bonnefoy, Meschonnic) : une « position » entre contestation et « propositions » nouvelles

La présence de Claudel dans la réception de Mallarmé est bien sûr moins imposante que celle de Valéry. Un peu *a contrario* de ce que l'on désigne par « héritage » et « filiation », l'auteur des *Cent Phrases pour éventail* ouvre plutôt sur une continuation, notamment autour du blanc rythmique d'*Un Coup de dés*. Il nous semble que le rapport profond de Claudel à Mallarmé soit dans cette spatialisation de l'écrit. Laquelle va jusqu'au verset, à l'ode, les *Cinq Grandes Odes* développant aussi un livre, sorte d'explication orphique placée sous le signe du souffle et de la danse. Et jusqu'à une diction du souffle, qui lie les pauses rythmiques à des passages à la ligne, dans un théâtre pour lequel, peut-être, l'apport de Mallarmé se situe sur le plan d'une scène de la voix par une écriture de l'accentuation et de la tonalité. Comme le montrent la « lettre à l'abbé Bremond sur l'inspiration poétique » et « La Poésie est un art », l'inspiration et la composition (certainement distincte de la fabrication alors défendue par Thibaudet) sont les points cruciaux de la faculté poétique. Un tel rapport peut renvoyer à ce que lui a apporté Mallarmé, ou du moins à l'écoute toute particulière qu'il a pu accorder à sa poétique. C'est ce qui fonde selon lui la formule de « poésie pure », pour laquelle il défend Bremond. Pour ce faire, il n'hésite pas, en plein débat, à mesurer la création poétique à la prophétie et à la prière. Mais Claudel continue aussi une conception du langage et de la poésie faisant du rapport une définition de la poésie à la fois art et composition, « partout où il y a langage, partout où il y a des mots, il y a une poésie à l'état latent¹ ». Il y a dans sa vision de la poésie la pensée d'une circularité du langage et de la fiction, circularité qui peut aussi en appeler au « dérèglement raisonné de tous les sens » de Rimbaud, ainsi qu'à la « rhétorique profonde » de Baudelaire : « partout où il y a rapport, ce rapport secret, étranger à la logique et prodigieusement fécond, entre les choses, les personnes et les idées qu'on appelle l'analogie et dont la rhétorique a fait la métaphore, il y a poésie. » Une telle vision englobe aussi les sens et le plaisir, dont le siège est dans l'oreille et le cœur, ce qui associe fiction, écoute, sensibilité et intellection : « Le langage évidemment peut s'adresser directement par le moyen de la fiction qu'il crée à la satisfaction de nos sens. » Et plus loin : « La poésie est composition et c'est grâce à la composition qu'elle procure à l'oreille et au cœur de l'auditeur le plaisir qui lui est propre. »

Mais la continuation s'associe à une contestation. C'est ce qui constitue la « position » proprement claudélienne, et situe aussi sa « proposition », pour la sortie d'un certain XIX^e siècle, avec lequel il est nécessaire de rompre pour entrer dans une période nouvelle, se tourner

¹ Paul Claudel, « La Poésie est un art », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 54-55. Les citations qui suivent sont extraites de ces deux pages.

vers l'avenir par une « mystique à l'état sauvage », « cet esprit de prophétie [qui] n'a jamais à aucun moment cessé de souffler sur l'Humanité¹ », et dont Rimbaud indique la voie, comme Claudel l'écrira en 1942. À ce titre, Claudel s'est détaché assez tôt de Mallarmé (en 1896) pour son incompréhension à l'égard de la poésie d'un « passant considérable ». Il lui a ainsi écrit ces lignes, en protestation face à ce qu'il estimera toujours avoir été un « absurde jugement² » relevant de l'incompréhension et en signe d'une allégeance à ce qu'il pense être un avenir de la poésie :

Je me propose – pour moi – de vous écrire un jour ou l'autre à mon aise à propos de certains sujets qui me tiennent à cœur, comme *Catholicisme* ou *Arthur Rimbaud* (envers qui vous me semblez injuste). Depuis le coup de foudre initial dont m'a frappé la livraison de *la Vogue* où je lus pour la première fois *les Illuminations*, je puis dire que je dois à Rimbaud tout ce que je suis intellectuellement et moralement, et il y a eu, je crois, peu d'exemples d'un si intime hymen de deux esprits. (Lettre du 26 juillet 1896.³)

Un lien fort est perceptible entre Rimbaud et la foi catholique chez Claudel. En témoigne le rapprochement qu'il fait avec Jeanne d'Arc, au titre d'un renouement avec les origines prophétiques et visionnaires du christianisme. Le « Voyant » l'emporte donc sur le « passant », le « prophète » sur le « poète » ou « l'homme de lettre » : Rimbaud représente un langage de la communication entre le monde et l'âme personnelle, dans l'interaction d'une « pureté édénique » et d'un éclat nouveau donné à la langue, quand Mallarmé est tiré du côté d'une « attitude critique » avant tout. Mais si Mallarmé « était tout le passé », il n'en demeure pas moins qu'il y a à faire le bilan de son enseignement, notamment en y puisant pour l'avenir un principe d'intellection présidant à l'attention aux choses et au sens.

Dès lors, on peut aborder la réception de Mallarmé par Claudel en deux temps, que nous rattacherons à deux poètes de la seconde moitié du XX^e. Un premier temps est celui de la discussion des assises métaphysiques de la poésie du XIX^e, qui inclut « la sympathie avec la Nuit⁴ » de la poésie de Mallarmé et une sorte d'emprise hégémonique du néant sur l'esprit. Ce premier aspect sera repris par Bonnefoy, notamment dans une lecture de « l'absente de tous bouquets » qui, revenant sur la contestation claudélienne, replace le regard mallarméen dans une lumière du jour, une « intuition diurne », comme il l'a déclaré dans l'entretien sur Mallarmé de *L'Inachevable*. Le second temps que nous dégageons est le versant concernant davantage la poétique du poème. Il établit la sortie d'une certaine négativité, en direction du fait rythmique qui a pu être relevé dans *Un Coup de dés*. Ce second aspect concerne plus particulièrement

¹ « Pour un dernier salut à Arthur Rimbaud », *Ibid.*, p. 523.

² *Ibid.*, p. 521.

³ *Ibid.*, p. 1470, n. 3. Lettre mentionnée et citée par les éditeurs, qui précisent, en s'appuyant sur Henri Mondor, qu'il s'agit de la dernière lettre entre Claudel et Mallarmé.

⁴ « La Catastrophe d'Igitur », *Ibid.*, p. 508.

Meschonnic et prête justement à un dialogue croisé avec Claudel et Mallarmé dans *Critique du rythme*. Dialogue sur lequel il convient de se pencher pour aborder certains enjeux qui remontent de Claudel à Meschonnic, autour de la conceptualisation du rythme en poésie, ainsi que de la réception et de la présence de Mallarmé.

Le texte de la contestation est « La Catastrophe d'Igitur », écrit à l'occasion du numéro d'hommage de la *N.R.F.* en novembre 1926¹. Le terme de « catastrophe » est capital puisqu'il entérine l'idée de l'échec généralisé à l'œuvre et à l'expérience de Mallarmé. La découverte en 1925 du conte de « la Folie d'Elbehnon », écrit en Avignon en 1869, vient en somme aggraver un nihilisme qui est le point central de la critique par Claudel adressée à l'œuvre d'un « Hamlet, professeur d'anglais » (p. 510). *Igitur* double une expérience dont Claudel a déjà constaté, dans ses notes après la lecture de *La Poésie de Stéphane Mallarmé* de Thibaudet en 1913, qu'elle constitue « le drame de la vie de Mallarmé. » (p. 514) On peut ainsi envisager l'intensification de cette appréciation quand, dans une formule où se mêlent critique et hommage, est vu dans le personnage d'Igitur le « drame le plus beau, le plus émouvant, que le XIX^e siècle ait produit. » (p. 508) Mais l'émotion et la beauté érigent la figure d'un Mallarmé dépositaire d'une crise de la conscience, une « catastrophe ». Il lui échoit une sorte de tâche, qui est de mener au bout une néantisation à l'œuvre et en germe au cours de son siècle. Son expérience est un point limite qui impose en définitive de rompre avec le XIX^e. Tel serait l'enseignement paradoxal du maître qu'aurait reçu Claudel. Le « geste suprême, ce coup de dés lancé dans la nuit » (p. 510), est mesuré au pari de Pascal, mais c'est à partir de ce point que Claudel reproche une forme de nihilisme qui, par ironie et désespoir, désaffecte le projet d'un Livre totalisant. En définitive, la « possibilité ouverte par *Un Coup de dés* sera réduite à n'être plus qu'elle-même impersonnellement gaze, élusion, sourire. » (p. 512) On notera que cette notion d'« élusion » apparaît dans un autre texte du numéro hommage de la *Nouvelle revue Française*, sous la plume d'Ungaretti qui, dans « Innocence et mémoire² », fait de l'élusion - en même temps dissipation et recreation par l'artifice, rapport d'esquive et de retenue - une puissance d'évocation ou un pouvoir de fictionnalité : retenant chez le poète « une comparaison qui, par le chemin d'une sensation en train de se dissiper nous conduit au souvenir », il fait de la mémoire cette activité

¹ « La Catastrophe d'Igitur », *Ibid.*, p. 508-513, écrit à Tokyo en avril 1926, publié dans la *Nouvelle Revue Française*, novembre 1926, p. 531-536. Texte auquel il faut adjoindre la lecture des « Notes sur Mallarmé », p. 513-514, rédigées en 1913 à propos de l'essai de Thibaudet sur Mallarmé. Nous nous référons donc, pour plus de commodité, à l'édition en Pléiade. Les citations, dont les pages sont indiquées entre parenthèses dans les pages qui suivent, renvoient à ces deux textes.

² Giuseppe Ungaretti, « Innocence et mémoire », *la Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 527-530. Repris dans Giuseppe Ungaretti, *Innocence et mémoire*, trad. Philippe Jaccottet, Gallimard, 1969, p. 283-286. Nous renvoyons à cette dernière édition.

de fond du langage : un sous-venir, ou ce qui vient par en-dessous. L'élusion, poussée par l'« épouvante devant la beauté » doublée d'une « épouvante devant la matière », est couplée à l'illusion ; la révélation du néant la rend nécessaire, et en fait une force d'apparition et de venue au langage, un impressionnisme du « façonnement » et une quête de lucidité dans « un effort démesuré de mémoire », qui est propre au XIX^e siècle depuis le romantisme¹. Pour Claudel, l'élusion n'a pas la même valeur que pour Ungaretti ; elle entérine la thèse de l'échec. La lecture d'*Igitur* agit comme un révélateur de l'œuvre, un négatif qui en dépense et en liquide toute la force², où domine ce principe d'élusion, cette fois-ci dissipation et ironie ou sourire posé sur la catastrophe, mais, plus encore, sorte de point d'orgue venant résumer et conclure les apories du XIX^e siècle dans son ensemble.

Le point de vue de Claudel est donc également intéressant en ceci qu'il est l'occasion de questionner le rapport au XIX^e siècle, si capital dans la poésie après 1945, autour de figures posées comme centrales et originaires pour la modernité. Dans son article « Rimbaud devant la critique », Bonnefoy a relevé l'importance du geste de Claudel parce qu'il représente un premier pas vers la vérité d'un Rimbaud de « l'existence vécue³ ». Mais il reste à ses yeux encore tributaire d'une vision symboliste et son catholicisme en rejoint *in fine* l'idéalisme. On trouve dans un passage de « L'Acte et le lieu de la poésie⁴ », dans *L'Improbable*, l'idée d'une emprise des mots et des abstractions sur l'expérience, quand il déclare sa méfiance à l'égard « de ces disciples de Mallarmé » - et il associe Valéry et Claudel qui ont le tort à la fois de faire trop autorité de leur « personnalité, avec ses traits accusés », de céder à un « maniérisme latent [...] profonde ressource d'un idéalisme négatif. » Claudel y est ainsi « cadencé dans l'orthodoxie avec la liste des choses. » Dans ce bilan critique de la poésie qui précède, Bonnefoy relève une série d'allégeances à Mallarmé qui en forment des mésinterprétations, ou plutôt des « mélectures », pour reprendre le terme d'Harold Bloom⁵. Il remarque ainsi que « l'absence y apparaît créatrice. »

L'opposition à Claudel est une opposition de Mallarmé à Claudel et le retournement d'un Mallarmé de l'absence en un Mallarmé de la présence. Ce que nous comprenons comme un geste d'appropriation, à rebours des réceptions et continuations antérieures : « Je dis une fleur, et le son du mot, sa figure mystérieuse est le rappel de l'énigme. » Beaucoup de Bonnefoy y est

¹ *Ibid.*, p. 285.

² Retenons à cet égard la comparaison d'*Igitur* au « talon qui reste d'un livre de chèques, quand toutes les feuilles dûment enrichies de chiffres et de noms, ont été portées à la banque. » (p. 509)

³ Yves Bonnefoy, « Rimbaud devant la critique », *op. cit.*, p. 276.

⁴ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, *op. cit.*, p. 120-121.

⁵ Cf. Harold Bloom, *A Map of misreading*, New York, Oxford University Press, 2003.

contenu, notamment l'intensification de l'expérience de la finitude et de son mystère par le son du mot ; et c'est autour d'une « recherche [requérant] toute la richesse des mots¹ » qu'a lieu la critique de Claudel, en même temps que la formulation de sa propre poétique à travers Mallarmé. On peut cependant observer un point de vue à la fois partiel et partial, et l'occultation du Claudel de l'oralité et du chant, celui que permet de considérer Jacques Ancet, par la citation qu'il donne en exergue de son *Ode au recommencement*², du premier chant des *Cinq Grandes Odes* : « Que je ne sache point ce que je dis ! que je sois une note en travail ! » Citation par laquelle on peut apprécier le poème comme la recherche d'un *dire* et d'un *comment dire* le réel par le multiple qui le construit : « tu contemples chaque chose dans ton cœur, de chaque chose tu cherches comment la dire !³ »

Bonnefoy n'y reviendra pas, mais on peut noter que le couple Valéry et Mallarmé occultera Claudel, les deux premiers formant davantage un débat intérieur pour un poète qui, au seuil d'une conférence dans un colloque consacré à Valéry intitulé « Partage de midi », observera que « ces mots évoquent moins [...] l'œuvre célèbre de Paul Claudel qu'ils ne [lui] rappellent la première admiration commune des deux poètes : l'auteur de cet *Après-midi d'un faune* où une "âme de paroles vacantes" succombe au "fier silence de midi" lorsque le poème s'achève.⁴ » La vacance et le silence sont aussi l'espace de compréhension et de liberté que laisse la poésie de Mallarmé. Et le « midi », toute la force à laquelle peut porter le langage : parmi les souvenirs qui sont autant d'enseignements que Claudel retient de Mallarmé, figure « la valeur première et incantatoire du langage. » Cette valeur réunit principalement le vers et la syntaxe, mais aussitôt elle est en butte à « l'absence réelle » propre à la poésie du XIX^e siècle « séparée de Dieu » et dont Mallarmé, avec Poe et Baudelaire, est le plus représentatif. La réfutation par Claudel de « la sympathie avec la Nuit » qu'il trouve en Mallarmé, est selon Bonnefoy le signe de son incompréhension : « Et Claudel enfin, un autre et non le moindre des familiers des Mardis, vous savez qu'il a condamné Mallarmé, dans *La Catastrophe d'Igitur*, d'une façon qui le montre aveugle à l'intuition fondamentalement diurne qui se cherchait dans la pensée du néant. » Mais plutôt que d'une condamnation il vaudrait mieux parler d'une critique qui le sépare d'une partie de l'enseignement qu'il dit avoir reçu de son maître ou professeur des mardis. L'espace de cette séparation est aussi la foi catholique. L'idée qui accompagne la révélation du néant et du beau, à savoir que l'homme est sublime d'avoir inventé Dieu et son

¹ *Ibid.*, p. 132.

² Jacques Ancet, *Ode au recommencement*, Castellar-di-Casinca, Éd. Lettres vives, 2013.

³ Paul Claudel, « Première Ode Les Muses » (1900-1904), *Cinq Grandes Odes*, édition de 1957, *Poésie*/Gallimard, p. 28.

⁴ Yves Bonnefoy, « Valéry et Mallarmé », *Le Siècle de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 147.

âme, implique que la foi est gagnée par la fiction, ce qui ne peut pas être reçu par Claudel. D'où cette rupture avec le Mallarmé de « la grande nuit métaphysique » (p. 508) et de la frayeur face au néant qui le situe, avec le XIX^e siècle dans sa globalité et Victor Hugo en particulier, en héritier de Pascal¹. La définition du divin, entre un sacré terrestre du côté de Bonnefoy et une poétique de la vie liée à la foi catholique de celui de Claudel, est la différence, définitoire d'une lecture opposée de la découverte du néant et de leur rapport respectif au XX^e siècle, et en particulier à Rimbaud².

Reste que si Claudel a finalement remis en question le Mallarmé du néant et du creusement du vers, - après *Hérodiade*, la poésie en vers ne sera plus que renoncement, semble-t-il : « il n'y a plus que bibelots poussiéreux » (p. 511) -, il mettra en avant le Mallarmé de la prose, d'une certaine prose, qui place sa poésie dans cet « esprit de prophétie » dont la poésie de Rimbaud est l'accomplissement. On peut maintenant en venir au versant de la proposition qui, fusionnant la critique et l'hommage, reprend Mallarmé à la source de son réel apport, pour Claudel : un « professeur d'attention » (p. 510), à partir de la question primordiale, fondatrice posée devant toute chose « comme devant un texte [...] : *Qu'est-ce que ça veut dire ?* » (p. 511) La généralisation de la question constitue un legs incontestable, et qui aura un rôle dans le lien étroit vécu par l'auteur de *L'Art poétique*, entre souffle, connaissance et poésie. Elle a trait à la fusion du sensible et de l'intelligible et elle pose la poésie en tant qu'acte de connaissance. Le « Vers », les séances de lecture du Livre, « l'espèce d'équation typographique qu'il a réalisée dans le *Coup de dés* » auraient pu être cette « "explication" du monde » (*Id.*), par les abréviations qu'ils proposent, ainsi que par la pénétration des signes et des symboles. Claudel reprend alors ce qui constitue autant de motifs d'*Igitur*, l'énigme, le monde comme livre à déchiffrer, la connaissance de l'invisible par le livre pour « poser et proposer » la Foi catholique. Ce qu'il considère aporétique à travers « l'aventure d'*Igitur* » désormais « terminée » (p. 512), reprend à sa source la question du sens léguée par Mallarmé, mais invalide la mort de Dieu et la Révélation du néant – et avec elles tout le XIX^e siècle -, et réhabilite, « une main sur le Livre des Livres et l'autre sur l'Univers, la grande enquête qui fut pendant douze siècles l'occupation des pères de la Foi et de l'Art. » (p. 513) Ces mots sont les derniers de l'article pour l'hommage ; le passage par la critique les fait résonner comme la

¹ On peut lire dans la « Digression sur Victor Hugo » de *Réflexions et propositions sur le vers français* (1927) que « le gouffre de Pascal est devenu un inépuisable négatif. » Paul Claudel, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 26.

² À ce sujet, précisons une différence : celle de la réalité de Dieu, à savoir si Dieu est ou n'est pas. Une théologie positive est bien celle de Claudel, quand il fait de Rimbaud, un « mystique à l'état sauvage ». Ce point de vue n'est pas celui de Bonnefoy qui a bien parlé, dans *Notre Besoin de Rimbaud*, de la nécessité pour la modernité de « fonder une vie divine sans Dieu ».

nécessité d'un recommencement, pour un mallarméen notoire aux côtés de Valéry, mais qui en propose le dépassement. Il est patent qu'un tel dépassement s'effectue, d'une certaine façon, au moyen de l'œuvre elle-même. Claudel révèle une chose essentielle : qu'une œuvre inclut sa propre critique, ce qui conduit à contester Mallarmé par... Mallarmé.

La question de la foi catholique est à situer dans l'historicité de la poésie de Claudel. La question « *qu'est-ce que ça veut dire ?* », dominée par la théologie poétique, débouche cependant sur la question *comment ça se dit ?*, que l'on peut définir du côté de l'historicité, et qui vient déborder le théologique par le poème. Débordement pour lequel justement la présence de Mallarmé peut s'avérer cruciale et dont Meschonnic est un penseur de première importance. C'est vers le fait rythmique que l'on est conduit, ce fait rythmique venant poser autrement la question de l'écoute dans l'écriture et de la prophétie dans le langage ; les mots sont portés vers plus qu'ils ne disent, le sens vers la direction plus que vers la signification, cette direction passant forcément par la signification, mais débordant celle-ci. Pour ce second aspect du rapport de Claudel à Mallarmé, une continuité peut être envisagée de *Crise de vers* à *Positions et propositions sur le vers français*. C'est le lien de continuité entre la présence du vers, « partout dans la langue où il y a rythme » et « dans le genre appelé prose » (OCII, 698), et « la prose [...] toute chargée et agitée de vers diffus¹ ». On peut à présent se pencher sur ce qui constitue le lien et la continuation de Mallarmé à Claudel, et de Claudel à Meschonnic, lien pour lequel tout se joue autour de la question des modes de signifier.

Mentionnons d'abord une première filiation mallarméenne chez Claudel : celle d'une poésie de la page. L'exemple d'*Un Coup de dés* est important car il permet certains passages entre les deux périodes, avant et après 1945, ce que nous envisageons avec Meschonnic, dans *Critique du rythme*. Il constitue un point sensible de la réception de Mallarmé parce qu'il ouvre sur des recherches, celles qu'on désigne par la formule d'« avant-gardes historiques », qui ont tenu des positions problématiques par rapport au poème et à Mallarmé. Rétrospectivement, à travers le XX^e siècle dans son ensemble, la réception d'*Un Coup de dés* et l'emploi que le poème fait de la page donnent lieu à ce que Meschonnic appelle une « sacralisation », en particulier du blanc et du silence. En 1982, quand il publie *Critique du rythme*, « cette sacralisation continue de faire des dieux », mais surtout des « moutons de ce Panurge », le problème de cette filiation étant le mimétisme et la poésie d'épigones, nourris de « la métaphysique occidentale du signe » énoncée dans l'avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil. Mais précisément, chez Claudel, on ne trouve « rien, là, qui répète Mallarmé.² »

¹ Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français, Œuvres en prose, op. cit. op. cit.*, p. 5.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*, p. 311.

Le point à partir duquel Meschonnic reprend la filiation de Mallarmé à Claudel passe justement par le blanc mallarméen, « espace mental » des « subdivisions prismatiques de l'Idée », où « mise en scène [...] équivaut à *simultanéité* visuelle, dans l'association "mise en scène spirituelle" et "vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite". Toute distance sur la page est donc *mentale*¹ ». La démonstration va de l'espace à la page pour une mentalisation et une spiritualisation du blanc, mais Claudel continue Mallarmé dans la mesure où il le laisse à sa propre aventure pour la sienne, qui est celle du blanc « rythmique ». Dans cette perspective, les phrases citées par Meschonnic de la préface de 1941 des *Cent Phrases pour éventail* sont capitales, en ceci qu'elles croisent ce qui est tenu pour une « idéogrammatization » par le blanc et « une réflexion sur la syntaxe » : « et voici, de quelques mots débarrassés du harnais de la syntaxe et rejoints à travers le blanc par leur seule simultanéité, une phrase faite de rapports. » « Laissons à chaque mot, qu'il soit fait d'un ou de plusieurs vocables, à chaque proposition verbale, l'espace – le temps – nécessaire à sa pleine sonorité, à sa dilatation dans le blanc.² » On peut alors retenir du blanc rythmique claudélien une continuation (et non une répétition) d'*Un Coup de dés*, selon la voie d'une énergétique de la parole et du souffle, ainsi que d'une dynamique du langage et de la voix.

Avant la publication d'*Un Coup de dés* chez Gallimard en 1914, Gide avait, dans une conférence de 1913, présenté le poème selon plusieurs traits, qui montraient certes son originalité, mais surtout les orientations et les possibilités offertes soudain par une telle mise en page et la diction qui en procède. *Un Coup de dés*, déclaré être la réalisation d'« un livre qu'il composerait tout entier à la manière à la fois d'un tableau et d'une symphonie³ », est englobé, ainsi que l'écrit Thierry Roger, dans « le double comparant donné par Mallarmé dans sa préface, le *dessin* et la *partition*, ce qui oriente ces recherches vers la double polarité du graphique et du musical, du simultané et du successif, du tabulaire et du linéaire (la *surface* et le *visible* d'un côté ; la *durée* et le *lisible* de l'autre.⁴ » L'hommage à Mondor écrit par Claudel en 1953 permet de se figurer à quel point ce « grand poème », qu'il qualifiait en 1925 de « typographique et cosmogonique » et pour lequel il soulignait « cette importance de la page », est pour lui fondateur : il met en rapport « la parole et le silence », orchestre le blanc de la page et la

¹ *Ibid.*, p. 310.

² Cité par Henri Meschonnic, *Ibid.*, p. 312. Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, éd. Michel Truffet, Poésie/Gallimard, texte non paginé.

³ André Gide, « Verlaine et Mallarmé » (1913), *Essais critiques*, p. 506. Cité par Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, *op. cit.*, p. 86.

⁴ *Ibidem*. Pour le commentaire que donne Thierry Roger de la conférence de Gide, cf. « Gide et la conférence du Vieux-Colombier : poème-tableau, poème-symphonie (1913) », *op. cit.*, p. 83-88.

punctuation, la page blanche et le mot, associe une vision, une écoute et une syntaxe¹. Dans le texte de 1953, Claudel retient plus particulièrement la page « plume solitaire éperdue » en ces termes : « Et je me rappelle aussi tout en haut, dans le coin de gauche comme un duvet ce mot *plume* qui suffisait à animer une vaste page blanche.² » On peut ainsi avancer que les inflexions d'*Un Coup de dés* chez l'auteur des *Cent Phrases pour éventail* se poursuivent dans *Critique du rythme* : n'y a-t-il pas là une histoire du rythme en poésie qui se trouve résumée par « l'organisation du mouvement de la parole » construite par Meschonnic³, dans une temporalité de la lecture et une spatialité de l'écriture, dans une lecture et une écriture se définissant l'une par l'autre ?

À partir de la filiation qui relie Mallarmé à Claudel, un point peut à présent être envisagé, qui n'intéresse pas seulement Meschonnic, mais que *Critique du rythme*, par son travail sur l'historicité de la notion de mesure, a pu relever : le débordement du nombre et de la métrique par l'écriture, même si l'on a affaire à des vers ; le passage réciproque du vers dans la prose, de la prose dans les vers. Le livre de 1926, *Cent Phrases pour éventail*, contient ce poème qui introduit la notion de démesure dans la poésie, notion que l'on pourrait se risquer à désigner par la formule de *nombre qui dé-mesure* :

Il faut	qu'il y ait
	dans le poème
	un nombre
	tel
	qu'il empêche
	de compter

Meschonnic en fait le liminaire du chapitre « Nombres, bricolages » de *Critique du rythme*⁴. Deguy le place en exergue du texte « De l'imparisyllabique » dans *L'Impair*⁵. Pour le premier, le poème est à situer dans une mise en question du primat métrique et une recherche du rythme dans le champ d'une historicité des discours montrant *les vers* (et non plus *le vers*), non comme une nature du poétique, mais comme l'entrée dans des pratiques du langage. Pour le second, c'est dans le champ d'une hybridité de l'écriture à l'aune d'une hésitation et d'une réciprocité entre prose et poésie, que le poème est convoqué. Claudel écrit que « la prose et la poésie sont

¹ Cf. Paul Claudel, « Sur le vers français » et « La Philosophie du livre », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 15 et 77. « Et cela me fait me souvenir que dans une de mes dernières conversations avec Stéphane Mallarmé, il m'expliquait qu'il voulait prendre pour point de départ de chacune des parties de son grand poème typographique et cosmogonique une invitation grammaticale encore plus simple, par exemple ces mots : *Si tu*, "pareils à deux doigts qui simulent en pinçant la robe de gaze une impatience de plumes vers l'idée". Projet bien digne de ce charmant esprit, de cette oreille en lui, de ce génie qui était en lui de la danseuse ! » (p. 15)

² « Le Chirurgicalien, hommage à Henri Mondor », *Ibid.*, p. 634.

³ Cf. « L'Enjeu de la théorie du rythme », Henri Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*, p. 65-115.

⁴ *Ibid.*, p. 567.

⁵ Michel Deguy, *L'Impair, op. cit.*, p. 64.

arrivés aujourd'hui à un point de développement où elles gagneraient à marier leurs ressources.¹ »

D'une manière générale, c'est le primat de la métrique qui se trouve mis en question. La citation du poème de Claudel par Meschonnic est à comprendre dans une conception du geste signifiant, où le blanc permet de déborder le seul comptage, en ouvrant le langage à ses « intermittences ». En citant « Réflexions et propositions sur le vers français » (1925) de Claudel : « ... il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence » -, il fait « des blancs les intermittences du poème.² » La « structure écrite » implique dès lors de penser le silence « du côté de la parole » : le geste de langage inscrit la métrique dans ce qui la déborde et rend solidaire le tout du langage (« la typographie », avec « la syntaxe, le lexique, ou l'intonation »). C'est ainsi que « les blancs sont nécessaires au poème. Non comme marges seulement, mais l'entrée du blanc de la page à l'intérieur du corps du texte.³ » Cette nécessité intègre au langage ces intermittences, qui occupent Claudel dès le début des « Réflexions et propositions sur le vers français », et touche à une « tension spirituelle », qui pourrait renvoyer à une certaine attention au langage héritée de Mallarmé. On peut s'en rendre compte par la cinquième « réflexion sur le vers français » : un élément majeur de tension est l'enjambement dont on peut affirmer qu'*Un Coup de dés* a été la radicalisation, le poème étagé sur la page différents segments de phrases, découpant le vers et la syntaxe en lignes brisées, selon ce principe d'une exigence de blanc propre au vers « comme silence alentour ». Et selon aussi ce principe nouveau à partir d'*Un Coup de dés* : « je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. » (OCI, 391) Claudel y voit un « état de tension de l'esprit qui les [pour les mots] profère⁴ » : passage important en ceci qu'il rend compte de l'importance aussi d'une prononciation, d'une diction et d'une intonation qui débouchent sur l'importance croisée de la syntaxe et de la voix, de la disposition et de l'intonation. Le signe sous lequel sont placées la réception et la présence de Mallarmé, depuis Claudel et le dialogue avec sa poésie, est dès lors celui de l'écoute. C'est à partir de ce point qu'une épistémologie de l'écriture est travaillée vers une prophétie – au sens profane -, distincte de la mathématisation et de la structuration des matériaux de la pensée dans lesquelles la doxa de Valéry avait contribué à installer la postérité de Mallarmé.

¹ Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres en prose*, op. cit., p. 43.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit. p. 304-305. Paul Claudel, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 3, pour la citation de *Réflexions et propositions sur le vers français*.

³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 304.

⁴ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 6.

Un texte de Claudel, « L'Enthousiasme », de 1953, reviendra sur un différend avec Valéry théoricien, posé dans « La Poésie est un art », en 1952 : « Paul Valéry s'est acharné toute sa vie, jusqu'à lasser ses lecteurs – et cependant son œuvre est là qui suffisait à lui donner le démenti le plus net – à nier l'inspiration.¹ » On lit l'année suivante que le rejet de l'enthousiasme par Valéry (« l'enthousiasme n'est pas un état d'esprit d'écrivain ») méconnaît cet « enthousiasme froid où notre ami n'oserait refuser à la critique quelque chose du trépied de la pythie.² » Ce texte révèle une dispute entre deux conceptions de la poésie, deux approches qui se jouent aussi autour de Mallarmé et de son héritage. En une approche qui en renouvelle la réception et où *Un Coup de dés* est central, Claudel avance ensuite un Mallarmé de l'écoute et de l'hymne, du sens allant jusqu'à la prophétie. C'est peut-être l'écoute profonde de Mallarmé par Claudel qui se laisse lire dans ces lignes de « L'Enthousiasme » : « "Qu'est-ce que cela veut dire ?" C'est la question qu'est venu apporter Mallarmé. Et encore : "la poésie est l'hymne que fait tout avec tout."³ » L'inspiration est portée par la rime généralisée, le chant du langage. Ce dont *La Rime et la vie* de Meschonnic porte l'empreinte. On se souvient de ces lignes de *Crise de vers*, où le desserrement du vers est l'égal de possibilités nouvelles en matière de régularité. Régularité dont seule une « prosodie, neuve, participant de son souffle », est la capacité :

Similitudes entre les vers, et vieilles proportions, une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper ; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final. (*OCII*, 209)

Meschonnic reprend la rime à travers le rythme, organisation du mouvement de la parole et du sujet. Claudel lui avait associé avant la composition. La même page de « L'Enthousiasme » insiste alors sur l'apport décisif de Mallarmé : « Paroles qui ne sont pas tombées dans l'oreille d'un sourd. »

2.3. Mallarmé du côté des « avant-gardes », selon Bonnefoy, Maulpoix et Meschonnic : d'Apollinaire à Breton

À côté des réceptions qui ont contribué à une première institutionnalisation de Mallarmé, celles situées en position d'« avant-gardes » littéraires et poétiques doivent aussi retenir l'attention. Dans *L'Archive du Coup de dés*, Thierry Roger a distingué deux types de réception : la première ayant pour lieu principal la *Nouvelle Revue Française* et définissant une ligne classique, celle notamment d'un Thibaudet ; la seconde cherchant à formuler, avec ou à travers

¹ *Ibid.*, p. 53.

² « L'Enthousiasme », *Contacts et circonstances*, *Ibid.*, p. 1395.

³ *Ibid.*, p. 1396.

Mallarmé, un art nouveau tourné vers une « antitradition », pour reprendre le mot phare de Marinetti. Efficace et éprouvée, cette distinction doit cependant être nuancée par la lecture des textes et les expériences personnelles, les « prosodies personnelles », comme le dit Apollinaire, l'emportant sur les grandes scansion qui peuvent organiser *a posteriori* l'histoire littéraire. Les points de vue croisés de Valéry et Claudel suffisent à montrer que l'« institutionnalisation » du poète n'a rien d'homogène ni de consensuel. À ce titre, la lecture de Claudel n'est pas « classique », comme sa poésie ne l'est pas, ayant pu être critiquée au regard d'une orthodoxie de la langue. Ce dernier problème rapproche d'ailleurs la réception de son œuvre de celle de Mallarmé, dont une large part de l'incompréhension repose sur une doxa de la langue et de la clarté française et sur l'indistinction soulignée par Emmanuelle Kaës entre qualité de la langue et qualité du discours, la clarté française selon Claudel étant « non plus une qualité intrinsèque à la langue, mais une qualité des *discours*.¹ » L'éthique littéraire qui est la sienne peut aussi l'associer à une forme d'« antitradition », notamment par son « refus de l'histoire littéraire », qui, comme le fait observer Stever Martinot-Lagarde, « découle aussi de l'aversion proclamée [...] pour le "regard en arrière" et de son désir de regarder résolument vers l'avenir. ² » Il en va de même alors des lectures et des réceptions de Mallarmé que l'on placerait peut-être hâtivement sous le signe des « avant-gardes » succédant à une crise des valeurs symbolistes et continuant ou repoussant Mallarmé dans des voies différentes.

L'entrée dans la réception de Mallarmé par les avant-gardes du début du XX^e siècle donne une place quasi centrale à *Un Coup de dés*, édité depuis la publication dans la revue *Cosmopolis* en 1897, pour la première fois, rappelons-le, en livre par Gallimard en juillet 1914. Les mots en liberté, la révolution typographique, le simultanésisme s'y retrouvent et tracent des lignes montrant à l'envi que sont projetées sur Mallarmé des vues que nous n'entreprendrons pas d'envisager dans le cadre de l'étude qui est la nôtre. Nous renvoyons pour cela au livre de Thierry Roger, *L'Archive du « Coup de dés »*. Mentionnons cependant l'importance de Dada et de Tristan Tzara. Ce dernier, tourné vers le « simultanésisme » en art et en littérature, y aura porté son attention, qui, dans *Le Manifeste Dada* de 1918, écrit que « chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée.³ » Et le poète revendiquant une typographie libre, introduisant l'art affichiste dans le poème, est également le

¹ Emmanuelle Kaës, « Claudel et "la clarté française" », *Paul Claudel et l'histoire littéraire*, eds. Pascale Alexandre-Berques, Didier Alexandre et Pascal Liéroart, Presses Universitaires de Franche Comté, 2010, p. 242.

² Stever Martinot-Lagarde, « Quelle histoire littéraire dans *Accompagnements* ? », *Ibid.*, p. 82.

³ Tristan Tzara, *Sept Manifestes Dada*, dans *Poésies complètes*, édition d'Henri Béhar, Flammarion, 2011, p. 282.

poète de « la pensée se fait dans la bouche », formule célèbre pour le pesant d'oralité qu'elle restitue à la pensée et à l'écriture. Ce point de vue est à retenir parce qu'il donne une orientation majeure pour une réception de Mallarmé à travers l'oralité de l'écriture. Le primat donné à la « bouche » nous tourne vers Meschonnic et sa pensée du rythme comme continu corps-langage, ainsi que vers Ghérasim Luca et son « théâtre de bouche ». L'historicité d'une pensée par la voix s'y invente, avec celle d'une audition de la pensée.

Si l'on prend maintenant l'exemple de Marinetti, pour qui, comme Thierry Roger l'a souligné, Mallarmé a servi de « modèle » puis de « repoussoir », un écart se creuse entre l'œuvre et les professions de foi avant-gardistes. C'est le Mallarmé « syntaxier » qui fera l'objet d'un rejet. N'est en somme conservé d'*Un Coup de dés* que la part visuelle, le reste n'étant « que littérature » pour celui qui prône « les mots en liberté » : « Je combats l'esthétique décorative et précieuse de Mallarmé, comme sa recherche du mot rare, de l'adjectif unique, définitif, élégant, suggestif, exquis ». Puis : « Je combats aussi l'idéal statique de Mallarmé, avec cette révolution typographique qui me permet d'imprimer aux mots (déjà libres, dynamiques et percutants) toutes les vitesses.¹ » Voilà qui permet de gloser l'avant-garde comme l'avant-poste d'une guerre et d'une prise de pouvoir. Parce qu'on peut lire derrière ces deux citations du manifeste « Après le vers libre les mots en liberté », la mort du vers libre, une volonté de « rénovation totale du lyrisme, qui après avoir passé par le vers libre atteint aujourd'hui aux mots en liberté » et le combat d'une pratique du langage qui met en avant la suggestion, mêlée indifféremment à une fonction décorative de préciosité et d'élégance qu'elle n'a pas. Mais le langage par le mot sans la syntaxe correspond à une politique. Dans *Critique du rythme*, en déclarant que les manifestes « restent une théorie de la modernité », Meschonnic montre que « Marinetti a établi une solidarité entre la destruction de la syntaxe, l'image et le primat de l'intuition contre "l'intelligence".² » Cette solidarité peut impliquer une opposition à Mallarmé, notamment autour du hasard. On lit dans le « Manifeste technique de la littérature futuriste » de 1912 : « Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance.³ » Ce qui se profile alors est une rupture entre une poésie de la syntaxe, ou poésie de « syntaxier » selon le mot de Mallarmé, et une modernité de l'image en poésie, modernité et renouveau pour lesquels Marinetti en appelle à une « imagination sans fils » et à une autre solidarité, entre l'image isolée et le mot isolé. Cette modernité de la *tabula rasa*, de l'« antitradition », réanime aussi le mythe d'un langage par les mots et leur aura, des mots-

¹ Cité par Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, op. cit., p. 104.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 485.

³ Cité, *Ibidem*.

images, « la continuité fabuleuse entre les mots et les choses », d'un langage de l'universel – « la fusion du nous, par l'image, dans le cosmos¹ » liée à la destruction du moi et du sujet individuel, destruction où anti-individualisme et anti-intellectualisme se combinent.

Voulant balayer la tradition, Marinetti rejette l'histoire, ce qui pousse à aborder les rapports d'une telle avant-garde au fascisme et du langage à la violence. Dans ce qui peut construire une relation entre poétique et politique, la démarche de Marinetti montre que ce que Meschonnic désigne comme un « rapport d'historicité avec le fascisme », « non sur le plan des événements [...] mais sur le plan du sujet d'énonciation des manifestes futuristes, du discours futuriste² », peut aussi renvoyer au rapport entre poésie et société. La réception de Mallarmé par Marinetti permet de mettre à nu ce qu'il y a de politique en elle, d'une influence initiale à un rejet affirmé avec force.

Une liberté avec la tradition, celle d'en user ou de la contrarier, est représentée par Apollinaire. Meschonnic permet de préciser que, si l'avant-garde et l'antitradition ne sont pas réductibles à Marinetti, il n'en est pas moins vrai que l'auteur de *L'Esprit nouveau et les poètes* oriente le discours de l'avant-garde jusqu'à en invalider la pertinence au profit de l'aventure individuelle, par quoi on retrouve un sens de la syntaxe qui en est précisément le signifiant et la portée. La réception de Mallarmé peut à cet égard être un révélateur. Meschonnic fait ainsi observer dans *Critique du rythme* qu'

étrangement, par sa fondation même, le discours de l'avant-garde, d'origine toute individuelle, avec Flaubert et Mallarmé, en devenant un mythe, est devenu solidaire d'un comportement de groupe et de violence de groupe, qui porte à sa réalisation politique l'isolement d'une élite contre l'homme-du-commun, le langage-ordinaire. [...] Apollinaire, en effet, condamnait l'effet de groupe : « Je suis cependant d'une époque où mes camarades et moi nous n'aimions point nous ranger à la suite de quelqu'un ni en groupes arrivistes »³.

Le « rapport d'historicité » avec le politique se joue dans une énonciation justement : toucher à la prosodie est un acte poétique-politique, parce qu'il est avant tout éthique et construit l'éthique par le poème. Dans l'entretien avec Jules Huret pour *L'Enquête sur l'évolution littéraire*, s'il déclare le poète « en grève devant la société », Mallarmé n'affirme pas tant une fonction qu'une intervention dans la société. D'abord, cette intervention est d'ordre éthique par le rejet des écoles, des groupes en tant qu'ils constituent des écoles, et par la mise en avant de « la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle. » Ensuite, il convient de rapprocher la position quant au poète devant la société, de « l'infinité de motifs empruntés à l'ouïe individuelle » et

¹ *Ibid.*, p. 487 et 491.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 492. Pour la citation d'Apollinaire, « Simultanisme-librettisme », *Les Soirées de Paris*, 15 juin 1914, Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 888.

des propos relatifs à l'instabilité d'une société, qui a pour répondant l'impossibilité « d'[un] art stable, d'[un] art définitif ».

Assurément, c'est dans l'instabilité et la disparité que la réception de Mallarmé agit. Aussi la critique a-t-elle pu s'attacher aux rapports de certains poètes à Mallarmé souvent difficiles à cerner. C'est ainsi qu'Étienne-Alain Hubert interroge « Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton » en faisant d'abord observer que de la même façon qu'« il ne peut se créer d'art stable » - selon la déclaration en réponse à l'enquête de Jules Huret en 1891- « il n'y a pas eu, il n'y aura pas de lecture "stable" de son œuvre ». Les écarts sont éclatants d'une « lecture à bâtons rompus aux hasards des trouvailles » d'Apollinaire à une influence subie comme « l'emprise la plus forte » se prolongeant en « cotes variables » et « infléchissements marqués » du côté de Breton¹.

Il serait tentant de faire découler les recherches – mais surtout les trouvailles – typographiques d'Apollinaire de l'effet d'*Un Coup de dés*. Mais il a lui-même précisé que « ces recherches typographiques sont d'un autre ordre que les [siennes] » et bien différencié d'*Un Coup de dés* ce qu'il appelait ses « idéogrammes lyriques » dont « La Lettre-Océan » est un exemple. Une telle précision peut fonder Maulpoix à définir, par le lyrisme, un réel écart de Mallarmé à Apollinaire. Il montre dans son essai *La poésie a mauvais genre* que la « nouvelle énergie lyrique » est élégiaque, entre tradition et invention, mais qu'elle se détache d'un autre héritage de Mallarmé qui pourrait stériliser et assourdir la poésie dans son travail pour prendre le pouls de l'époque et de la vie moderne. Maulpoix voit ainsi dans la fenêtre d'Apollinaire une réouverture, sortant de l'opacité baudelairienne comme de l'assourdissement mallarméen : commentant « Un cloche rageuse y aboie vers midi », il observe que cette poésie n'a « rien à voir avec la bande-son assourdie de la poésie mallarméenne, protégée des tapages de la rue par de lourdes. » Et d'ajouter une observation qui peut alors renvoyer à une division de l'héritage de Mallarmé dans ces premières décennies du XX^e : « De même n'entend-on chez Paul Valéry que la lointaine rumeur de la mer, quelques craquements d'écorce et froissements de palmes agitées par le vent.² »

Cependant ce pourrait être l'insufflation d'un certain sens du langage, de son énergétique, qui définirait, non tant une filiation qu'un passage de Mallarmé à Apollinaire. En réponse à une enquête de 1916 adressée par Breton sur « la leçon de Mallarmé et l'appel de Rimbaud »,

¹ Étienne-Alain Hubert, « Devenir de l'œuvre : Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton », in *Mallarmé, actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, éd. André Guyaux, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 201 et 203.

² Jean-Michel Maulpoix, *La poésie a mauvais genre*, op. cit., p. 136.

Apollinaire répondra donc : « Si Mallarmé a toujours été dans l'air autour de moi je n'ai jamais beaucoup médité sur son compte. » Le retour sur le « la leçon de Mallarmé » est encore révélateur d'une découpe dans l'œuvre, d'une lecture prélevée : « Pour ce qui est de Mallarmé, c'est l'*Hérodias* qui d'abord me frappa dans ce que j'en lus. Néanmoins, il est hors de doute que Mallarmé a agi sur moi quoiqu'avant tout je l'aie trouvé parnassien, pro-parnassien.¹ » Cette déclaration à double détente montre d'abord une résistance à l'air du temps et au culte rendu à Mallarmé. Apollinaire a participé pendant treize mois, en 1908-1909, à la revue *La Phalange* dont Thibaudet écrit en 1926 qu'elle était « la vaillante et vivante revue que dirigeait Jean Royère, et où le culte de Mallarmé était entretenu avec ferveur.² » On peut avancer ensuite que l'action de Mallarmé pousse au contraire vers l'affirmation d'un « présent [qui] doit être le fruit de la connaissance du passé et la vision de l'avenir ». « Le poème fait mémoire de la tradition poétique », comme l'écrit Deguy en lisant « Les Colchiques³ » : c'est ce qui laisse découvrir un certain lien avec Mallarmé, qu'il montre en citant *Crise de vers*, le passage à propos de la « réminiscence du vers strict [qui] hante ces jeux et leur confère un profit.⁴ » (OCII, 207) Dans une lettre au poète Fagus à propos de La Lettre-Océan, en 1915 - année précédant la réponse à Breton citée, Apollinaire déclare : « Ce ne sont plus des vers libres et ce ne sont point des vers réguliers dont pour ma part je suis las. » Les recherches typographiques d'Apollinaire figurent sans doute une sortie des divisions traditionnelles pour affirmer ce qui ressortit à ce que Meschonnic affirme avoir le primat sur le vers libre, le poème libre. Une idée importante d'une polémique qui l'a opposé à Barzun, au sujet du « Simultanisme-librettisme », est la dénonciation des écoles et la critique des avant-gardes dont on peut rappeler le sens militaire avec la citation donnée en exergue de *Fantômas* : « C'est insupportable, véritablement dans cette marche hollandaise on passe son temps à changer d'uniforme. » Et, prenant le contrepied de ceux qui le placent dans toutes les écoles poétiques possibles, il se déclare : « d'une époque où mes camarades et moi nous n'aimions point nous ranger ni à la suite de quelqu'un ni en groupes arrivistes ». L'arrivisme est un trait attribué à Barzun s'octroyant l'invention du simultanisme pour lequel Apollinaire rappelle la filiation de Mallarmé et, comme Thierry Roger en formule l'hypothèse, d'*Un Coup de dés* : « qu'il ne dise pas ensuite qu'il l'a inventé, car il a été précédé là-dedans par les nouveautés typographiques de Marinetti et des futuristes qui même

¹ Cité par Étienne-Alain Hubert, *art. cit.*, p. 203.

² Dans l'en-tête de l'édition de 1926 de *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Cité par Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 15. Pendant treize mois Apollinaire tient la chronique des romans, de mars 1908 à mars 1909 (*La Phalange* – « Chronique des romans », Apollinaire, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 1113-1151).

³ Michel Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, *op. cit.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

sans couleurs firent ainsi faire un pas à la couleur et inaugurèrent la simultanéité typographique entrevue par Villiers, par Mallarmé, et non encore entièrement explorée [...]»¹ ». En contrepartie du chef de file des symbolistes dont l'héritage hante les esprits par une doctrine et une discipline, en opposition avec lui, Mallarmé représente aussi l'inventivité inséparable d'« une volonté créatrice d'inscrire la tradition dans la modernité.»² »

Rien chez Apollinaire ne répète Mallarmé, et, du point de vue de sa pratique, rien non plus ne le refuse. Une continuité, qui n'est pas répétition mais relation et écoute d'une altérité, est liée à une discontinuité. Parce que la question est principalement celle de la valeur, laquelle n'a à voir qu'avec l'aventure propre à chaque œuvre. Comme l'écrit Meschonnic dans *Critique du rythme*,

le rapport à la vie n'a pas la même valeur chez Marinetti, Apollinaire, Maïakovski. La suppression de la ponctuation non plus, chez Marinetti, ou Apollinaire, et d'abord chez Mallarmé. Les découvertes ne sont pas seulement discontinues. Leur valeur est discontinue. Il suffit de la différence *syntactique* : elle interdit de prendre Apollinaire pour un disciple de Marinetti.³

La syntaxe fait ainsi la différence, ce qui pousse à lire Apollinaire et *Un Coup de dés* dans une autre perspective que celle des « mots en liberté ». Comme Meschonnic l'écrit au sujet de « Vendémiaire », « ce n'est qu'en apparence une forme donnée, c'est aussi une forme construite comme bonheur formel, qui date poétiquement ce poème d'une période d'incertitude. » D'où l'idée de ne pas s'en tenir à un formalisme, aux apparences de la forme, mais de travailler une écoute des formes. Puis : « Le rythme du poème, dans *Vendémiaire*, est le rapport de l'alexandrin au non-alexandrin, dans une fusion allusive entre la révolution poétique, qui renvoie au *Poème lu au mariage d'André Salmon*, aux "pèlerins de la perdition", et la révolution politique⁴ ». Rappelons avec Étienne-Alain Hubert qu'Apollinaire avait noté dans son « agenda russe », la phrase de Mallarmé prononcée en 1893 après l'attentat anarchiste à la Chambre : « Je ne sais qu'une bombe : c'est le livre.⁵ » La politique que l'on peut en inférer est celle qui inscrit le sujet par une syntaxe et des « prosodies personnelles », et non celle de la violence et du bellicisme des « mots en liberté » de Marinetti. Et c'est au sujet de la poésie de Jean Royère qu'Apollinaire mentionne alors que « le vers libre n'est pas une simplification prosaïque de la

¹ Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 978. Cité par Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, op. cit., p. 123.

² Catherine Rannoux, « Alcools, d'Apollinaire : une zone entre mètre et vers libre », *L'Information Grammaticale*, 1996, p. 24.

³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 496.

⁴ *Ibid.*, p. 352-353.

⁵ Étienne-Alain Hubert, *art. cit.*, p. 203.

poésie », mais bien la réalisation d' « une métrique [qui] n'est pas moins personnelle.¹ » Point de vue rejoignant, et peut-être faisant sien, celui de *Crise de vers* : « Toute la nouveauté s'installe, relativement au vers libre », en vue d'une modulation « à son gré » (*OCII*, 207 et 208), où vers libre et vers canonique en cèdent à la question de la valeur mesure du sujet et du sujet mesure de la valeur.

Le critère de la syntaxe est décisif pour comprendre la présence de Mallarmé dans le début du XX^e siècle, disons de Claudel aux avant-gardes, et à Reverdy et Breton. Pierre Reverdy a une importance toute particulière, par son point de vue sur *Un Coup de dés*, dans une discussion avec Apollinaire rapportée sous forme de notes par Maurice Saillet : « Pour P.R., la situation est nette : Apollinaire retient ce qui plaît à l'œil, alors que le *Coup de dés* s'adresse à l'esprit : sa disposition typographique est une syntaxe, sans comparaison plus intéressante que celle des *Divagations*² ». C'est donc la perspective d'un poète « syntaxier » qui laisse des traces. Et Reverdy est lu par Meschonnic dans une orientation semblable, c'est-à-dire touchant de près, nous semble-t-il, cette idée. En citant un article de 1918, « L'image » : « Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste » -, il observe que « la critique de l'image est liée au maintien de l'image chez Reverdy. » Et de dégager un lien avec Breton, qui met en question le primat des mots et de l'image, des mots-images, en citant « Légitime défense » : « il faut être le dernier des primaires pour accorder quelque attention à la théorie futuriste des "mots en liberté", fondée sur la croyance enfantine à l'existence réelle et indépendante des mots.³ »

Avec Breton, il y va davantage d'une libération du langage et des mots que des « mots en liberté ». Le texte de 1924, « Les Mots sans ride », atteste d'un effet cumulé d'*Un Coup de dés* et des *Calligrammes*. Ils préparent en somme le fameux « les mots font l'amour », une libération qui ne faisait que s'esquisser et qui maintenant éclate :

Toutefois on n'était pas certain que les mots vécussent de leur vie propre, on n'osait trop voir en eux des créateurs d'énergie. On les avait vidés de leur pensée et l'on attendait sans trop y croire qu'ils commandassent à la pensée. Aujourd'hui c'est chose faite : voici qu'ils tiennent ce qu'on attendait d'eux.⁴

¹ Guillaume Apollinaire, « Jean Royère », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 1005. L'article sur *Sœur de Narcisse* nue (1907) est paru dans *Phalange* en 1908. Il est l'occasion (le prétexte ?) d'affirmer des convictions et une pensée du poème à l'endroit du primat de la prosodie et de la trouvaille personnelle en poésie. Voici la phrase complète : « Et si l'on cherche dans l'œuvre de chaque poète une personnalité, on ne s'étonnera pas de rencontrer des prosodies personnelles. » (*Ibidem.*)

² Appendice au *Voleur de Talan* de Pierre Reverdy, éd. Maurice Saillet, Flammarion, 1967, p. 167. Cité par Étienne-Alain Hubert, *art. cit.*, p. 208 et par Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés, op. cit.*, p. 144-145.

³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*, p. 488-489. Pour la citation de Reverdy : *Nord-Sud ? Self-Defense et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917-1926), Flammarion, 1975, p. 74. De Breton : « Légitime défense », *La Révolution surréaliste*, 1^{er} déc. 1926, n°8, p. 34.

⁴ André Breton, « Les Mots sans rides » (1924), *Les pas perdus*, idées/Gallimard, 1974, p. 140.

L'idée d'une vie propre des mots est tout entière liée à l'analogie et à la syntaxe. *Signe ascendant* le montre : Lautréamont et Reverdy sont des moments phares de la modernité pour imposer respectivement la potentialité du mot « comme » (« Beau comme ») et le fait de mises en rapport où la justesse est proportionnelle à la distance entre les « deux réalités rapprochées¹ ». L'idée d'un poème en analogie généralisée aura une postérité poético-philosophique chez Deguy, par l'orientation ontologique qu'il imprimera au « comme » poétique, du « comme-un » à « l'être-comme ». Dans cette configuration initiale, Mallarmé est pour Breton l'une des figures tutélaires d'une véritable plasticité spirituelle. Il est aussi à l'arrière-plan de « l'œil à l'état sauvage » au seuil de l'essai de 1928 *Le Surréalisme et la peinture*. Il est patent que pour Breton, silencieux sur la musique, l'oreille intérieure ait son correspondant dans cet « œil à l'état sauvage » dont le « primitivisme » a pour précurseurs « Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé », « les premiers à douer l'esprit humain d'un véritable isolant grâce auquel cet esprit, se trouvant idéalement abstrait de tout, commence à s'éprendre de sa vie propre où l'atteint et le désirable ne s'excluent plus.² » L'enjeu est encore de se détourner du principe mimétique en art, en direction du « modèle purement intérieur » dont *Un Coup de dés* a pu donner l'idée par « très à l'intérieur résume » (*OCI*, 371), - que Bertrand Marchal propose en note de lire comme groupe verbal rattaché à « soit que l'Abîme ».

De la syntaxe au « modèle intérieur » : tel serait donc le mouvement d'inclusion de l'image dans une grammaire spécifique du poème. C'est par là que la libération du langage rencontre l'analogie mallarméenne, avec cette idée d'un Mallarmé professeur, qui doit beaucoup à la génération symboliste, et croise aussi le point de vue de Claudel. L'enquête de 1916, à laquelle avait répondu Apollinaire, portait bien sur « la leçon de Mallarmé et l'appel de Rimbaud », ce qui fait que le second finira par s'imposer sur le premier, par la radicalité plus forte du « changer la vie ». Mais les premières décennies du siècle ont pu voir en Mallarmé les bases d'une révolution artistique et poétique susceptible d'entraîner la société vers une transformation en profondeur. La lecture marxiste que donnait Walter Benjamin en 1928 d'*Un Coup de dés*, un poème qui « a pour la première fois incorporé [...] les tensions graphiques de la publicité dans la présentation typographique³ », le situait dans le contexte d'un langage mis en péril par

¹ « Le mot le plus exaltant dont nous disposions est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou *tu*. » La citation que Breton donne par la suite de Reverdy est la suivante : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées sont lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. » André Breton, *Signe ascendant*, Poésie/Gallimard, 1949, rééd. 1999, p. 10-11.

² André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 4.

³ Walter Benjamin, *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, Maurice Nadeau, 1988, p. 164.

l'économie capitaliste¹. On peut ainsi apprécier la concomitance avec Breton puis avec la critique d'avant-garde à partir des années cinquante, relevée par Jean-François Hamel dans *Camarade Mallarmé*. Elle procède en effet, pour reprendre les formules de Barthes citées, d'un « changer la langue, mot mallarméen, [...] concomitant à "changer le monde", mot marxien » reformulant les propos de Breton au congrès des écrivains de 1935 : « "Transformer le monde", a dit Marx ; "changer la vie", a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.² »

La leçon de langage de Mallarmé est contenue dans « Le Démon de l'analogie ». Jean-Luc Steinmetz a ainsi lu « La Pénultième / Est morte » comme « prélude à l'automatisme » et annonce de ce que Breton relatera dans le *Manifeste du surréalisme* : cette phrase qui « cogne à la vitre ». Le critique observe d'ailleurs que « Mallarmé, alors qu'il nous expose en toute innocence ce qui deviendra la clef de l'art surréaliste, traite cette découverte par l'ironie.³ » Mais l'intérêt surréaliste pour ce poème a pu d'une certaine façon marquer les premiers temps de la lecture de Mallarmé par Bonnefoy. Il est à cet égard singulier que « le Secret de la pénultième », écrit en 2002, revienne sur le lien à l'inconscient, et situe chez Mallarmé sa découverte poétique. Mais plus encore qu'il revienne sur Breton : « c'est tout à fait une de ces phrases "nettement articulées au point qu'il est impossible d'y changer un mot, mais distraites cependant du bruit de la voix", qu'André Breton qu'ainsi je cite à peu près, évoque dans le *Manifeste du surréalisme*.⁴ » N'y a-t-il pas là le signe d'une prégnance du surréalisme dans la réception première de Mallarmé par Bonnefoy ? L'introduction à la republication des textes de 1945-46, *Le Cœur-espace* ou le *Traité du pianiste*, donne cette indication : « Car dans l'été de 1945 ma fréquentation assidue des auteurs et des œuvres surréalistes me retenait à leur sorte d'écriture, j'avais donc l'esprit bourdonnant des images qu'elle aimait produire et multiplier, or une des vertus des images, c'est de remuer parfois très profond les nappes de l'inconscient et d'y réactiver les souvenirs qui y gisent.⁵ »

¹ Au sujet de la lecture marxisante de Benjamin, cf. l'analyse qu'en donne Thierry Roger, dans les pages intitulées « L'horizon médiologique : de W. Benjamin (1928) à H. de Campos (1968) », *L'archive du Coup de dés*, *op. cit.*, p. 510-515.

² André Breton, « Discours au congrès des écrivains », *Positions politiques du surréalisme, Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 453. Cité par Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé, une politique de la lecture*, *op. cit.*, p. 10.

³ Jean-Luc Steinmetz, « Le paradoxe mallarméen : les poèmes en prose », *Revue Europe* n° 564 565 « Mallarmé », Avril mai 1976, *op. cit.*, p. 144. Voir les pages « prélude à l'automatisme » de l'article, p. 143-146.

⁴ Yves Bonnefoy, « Le Secret de la pénultième », *Le Siècle de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 118. Précisons qu'en note Bonnefoy observe qu'une remarque semblable a déjà été faite par Steinmetz à propos de cette phrase qui « cogne à la vitre » dans l'article cité.

⁵ Yves Bonnefoy, « Le Sens d'un premier écrit », *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Mercure de France, 2008, p. 16.

C'est ainsi qu'un parallèle peut être conduit entre Bonnefoy et Breton, en dépit de la rupture du premier avec le surréalisme en 1947. Pour les deux poètes, la pénultième mallarméenne représente une forme de hantise, dont en définitive il y aura à se détacher. La découverte est certainement importante pour Breton qui a pu y puiser une annonce, une origine de l'attention à ces phrases perçues dans le demi-sommeil comme des hantises. Dans une lettre de juillet 1920 : « Je suis à la merci d'une phrase longtemps après mon réveil. J'ai souvent grand mal à la comprendre. » Il rapproche l'expérience, le phénomène de Mallarmé : « Je ne trouve trace de cette maladie que dans Mallarmé (la pénultième).¹ » Or, pour Breton, ainsi que le montre le début de *La Clé des champs*, face au mystère la doxa surréaliste opte pour un sens du merveilleux² ; et Rimbaud gagnera en importance, Mallarmé ayant écrit à son sujet une « lettre détestable à Harrison Rhodes datée d'avril 1896³ ». De même, dans une des conférences d'Haïti du 8 février 1946, a été pointée une limite de Mallarmé, à savoir une « complaisance aux jeux littéraires sans conséquence.⁴ » Bonnefoy reportera sa quête d'un réalisme poétique davantage sur la figure tutélaire du poète d'*Une Saison en enfer*, le côté de Mallarmé étant regagné par l'intellect.

Le passage par Valéry, puis le refus de sa poétique sont également significatifs⁵. On peut se référer à ce que Vincent Kaufmann a appelé l'« officielle scène primitive du surréalisme », quand Breton rencontre Edmond Bonniot, lors de l'internat de ce dernier à l'hôpital militaire de Nantes pendant la Première Guerre. La thèse du critique est que l'influence de Valéry est passée par là certainement, mais surtout celle du Livre et de « l'exigence communautaire » qui s'en dégage, finalement « bien au-delà des valéryennes années d'apprentissage.⁶ » Bonnefoy voit dans *Un Coup de dés* une sorte de palinodie du Livre en tant qu'« explication orphique de la Terre », du fait de l'affirmation que « tout est pensée, au contraire, ou en tout cas est rejoint par le biais de la pensée », ce qui présente un « en-deçà de l'écriture rêvée, qui eût été de pure jouissance esthétique accédant au statut de fondation d'une humanité nouvelle.⁷ » Or, c'est à

¹ Lettre citée par Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975, p. 163. La référence est fournie par les articles de Steinmetz et d'Hubert précédemment cités.

² « Je ne sais rien de plus puéril que ce souci de Mallarmé de ne pas laisser paraître, avant d'y avoir "mis de l'ombre", un texte de lui qu'il venait de lire et qui risquait d'avoir été trop bien entendu. » André Breton, « Le Merveilleux contre le mystère » (1938), *La Clé des champs, Œuvres complètes III*, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 658.

³ *Ibid.*, p. 656.

⁴ *Ibid.*, p. 316.

⁵ On peut à cet égard mentionner la lettre à Édouard Dujardin où Breton explique son refus de participer à un numéro d'hommage des Cahiers idéaliste, en 1923 : « Je prétends que Valéry a perdu le droit des se réclamer de Mallarmé, tout comme Régner, et qu'ils sont ceux qui travaillent le plus obscurément contre lui. » Cité par Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé, op. cit.*, p. 41.

⁶ Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970, op. cit.*, p. 14 et 15.

⁷ Yves Bonnefoy, « Le Secret de la pénultième », *Le Siècle de Baudelaire, op. cit.*, p. 115.

une transgression de la pensée, de la pensée conceptuelle, que Bonnefoy se réfère quand il emploie le mot de poésie, mot par lequel il y va sans doute d'une « exigence communautaire », d'une éthique du « séjour terrestre », pour laquelle en somme Mallarmé est resté selon lui à mi-chemin, et pour laquelle Valéry a aggravé l'intellectualisme, ou plutôt le conceptualisme. Breton ne s'en est-il pas distancé, par la recherche précisément d'un « fonctionnement réel de la pensée », transgressif du concept ? Il y aurait peut-être comme la reconnaissance d'une dette à l'égard du chef de file du surréalisme, quand Bonnefoy écrit dans *Breton à l'avant de soi* : « Et quelle espérance, dès lors, quelle espérance à nouveau, fût-ce au prix d'avoir à postuler l'existence, aux origines de la promesse, d'un pouvoir de promettre bien difficile à situer dans l'économie du réel !¹ » C'est un peu la reconnaissance du pari de « changer la vie », de la tentative de pousser au plus loin le vœu rimbaldien, de prendre aussi acte de Mallarmé, en éprouvant aussi ce qui sépare de lui.

*

La question de la présence des avant-gardes dans la présence et la réception de Mallarmé trouve peut-être plus d'échos à la lecture de Bonnefoy et Meschonnic. C'est que le rapport au surréalisme est plus marqué chez eux, et, chez Meschonnic², à Apollinaire et aux avant-gardes. Néanmoins, ce qui peut caractériser la position des deux poètes pourrait être une sorte d'état des lieux des avant-gardes au regard des aventures individuelles. Ce que résume cette déclaration de *Modernité modernité*, au chapitre « L'Avant-garde et l'après » : « des solitaires qui n'ont ni fondé ni dirigé un groupe, quand n'étaient pas hostiles à cette idée même, comme Baudelaire. C'est le cas de Gauguin, de Segalen. Rimbaud, Lautréamont. Apollinaire, Cendrars. Les amis groupés autour de Mallarmé ne font pas de son salon une avant-garde.³ » Reste qu'une idée essentielle peut être tirée, en plus d'une politique du poème ou de la poésie. C'est celle d'un enjeu de la modernité, qui court depuis Mallarmé à travers le XX^e siècle : la définition « de la modernité en art et en littérature comme présentation opposée à la littérature et à l'art de représentation » a eu cours en particulier dans les années soixante, mais ressortit en fait à une définition de « l'art de tout temps », mais dont la « découverte [est] portée à un état particulier de conscience chez Mallarmé⁴ ». Ce qui engage une continuité forte pour l'étude de la présence et de la réception de son œuvre.

¹ L'essai, paru aux éditions Farrago, est de 1996. Nous nous référons à la version reprise dans Yves Bonnefoy, *Le siècle où la parole a été victime*, Mercure de France, 2010, p. 210, pour la citation.

² Soulignons encore, néanmoins, la mention par Bonnefoy de Dada dans *Breton en avant de soi*, selon une perspective peut-être mallarméenne, celle du « démontage empirique des fonctionnements du langage », *Ibidem*.

³ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, op. cit., p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

3. Réception et présence de Mallarmé dans le domaine européen : Ungaretti, Eliot, Rilke

On peut à présent envisager un rayonnement de Mallarmé sur le domaine européen, qui avait déjà commencé depuis la rue de Rome. On sait que Stefan George était venu aux mardis avant de repartir à Berlin. La réception de l'œuvre de Valéry, traduit par Rilke par exemple, a sans doute contribué à faire passer l'œuvre. Une attention particulière à Mallarmé a marqué la poésie et la critique allemandes, avant et après la seconde guerre, comme en témoigne la *Structure de la poésie moderne* de Friedrich qui fait de Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud des origines.

Rilke est un auteur particulièrement important, même si sa réception de Mallarmé est peu explicite. Les deux œuvres se croisent chez Bonnefoy, Deguy et Maulpoix, ce qui ne laisse pas de faire découvrir certains passages, notamment autour d'un renouveau lyrique amorcé par l'auteur des *Élégies de Duino* et des *Sonnets à Orphée*, traducteur aussi de Valéry et de deux poèmes de Mallarmé. Néanmoins, on ne saurait se limiter au domaine allemand. En Italie, Ungaretti avait bien élu pour maître, voire héros de la poésie moderne, Mallarmé, le confrontant à une autre figure tutélaire, Leopardi. La découverte du néant, comme Bonnefoy n'a de cesse de le souligner, est un commencement, à partir duquel sont éprouvées la conscience de n'être que de « vaines formes de la matière », mais encore les « difficultés que rencontre un poète qui écrit à l'âge du capitalisme¹ », comme l'a écrit Thierry Roger au sujet de la lecture de Benjamin. La confrontation à la stérilité et à l'aridité d'écrire, au négatif, montre une intrication des dimensions métaphysique et politique impliquées par l'acte poétique. Aussi bien sûr, T.S. Eliot, auteur de *Waste Land*, est-il aussi un interlocuteur majeur, confrontant à l'idée d'une « terre gaste » de l'écriture, mais permettant aussi une pensée de la « forme de vie » en poésie.

3.1. « Innocence et mémoire » ou le langage et la fiction, une trajectoire de Leopardi à Mallarmé, d'Ungaretti à Bonnefoy

La « déshumanisation » constitue l'un des paradigmes majeurs chez Friedrich pour dégager une « structure de la poésie moderne » qui relie Mallarmé, Rimbaud en particulier et la poésie européenne de l'entre-deux guerres. La notion attire à elle, comme un fil à dévider ensuite, l'hermétisme, l'obscurité, le secret, pour aboutir à ce qui est posé comme un paradoxe : celui d'une expulsion du monde et d'un anéantissement de sa propre nature qui débouche sur l'isolement et l'angoisse. Aussi cette idée de déshumanisation peut-elle être tenue pour une variante de la poésie pure. Il faut préciser qu'elle a vu le jour, vers 1925, dans le contexte des avant-gardes en Espagne, dans le sillage d'interrogations épistémologiques et esthétiques sur

¹ Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, op. cit., p. 513.

l'autonomie de l'œuvre d'art et la mise en cause de la mimésis. La problématique de la référence au réel pose l'art comme réalité autonome. C'est dans le contexte d'une séparation de l'art et du langage - de la vie, du réel, de l'ordinaire, mais aussi du « vulgaire » - que Mallarmé a pu être invoqué, en particulier par José Ortega Y Gasset dans *La Déshumanisation de l'art* (1925). Cette notion éponyme du livre d'Ortega Y Gasset a été déterminante pour la génération de 1927 en Espagne par exemple, et aussi pour les formalismes d'avant-garde¹. Elle doit sans doute à la « mysticité » de l'art chez Mallarmé – « Que la vitre soit l'art, soit la mysticité », « Les Fenêtres », *OCI*, 10) -, l'idée d'une clôture et d'une épure que l'on retrouve dans celle de l'auto-référentialité de l'art : « À force de négations, le vers de Mallarmé annule toute résonance vitale et nous présente des figures si extraterrestres que le simple fait de les contempler est déjà un plaisir extrême. » La négativité est ensuite infléchie vers un idéalisme subjectif qui est le fondement philosophique de la stylisation : « De peindre les choses, on en est venu à peindre les idées : l'artiste est devenu aveugle au monde extérieur et a tourné sa pupille vers des paysages intérieurs et subjectifs.² »

La cécité de l'artiste ou du poète est précisément à interroger. Il n'est pas sûr que la poésie d'Ungaretti et sa réception de Mallarmé écartent l'idée d'une réalité de l'art constitutive d'une vision du réel. C'est peut-être parce qu'il a posé le problème de la forme, par la fiction – une fiction susceptible d'être « démontée » dans la plus grande impiété -, que le plus intérieur est aussi en rapport avec le plus extérieur : le plus extérieur du réel, de l'art et de la subjectivité. C'est ce qui a fondé Ungaretti à donner le titre de *Vie d'un homme* à ses poésies. L'alliance de mots *Innocence et mémoire*, titre d'un recueil d'essais sur la poésie, mais aussi de la contribution au numéro d'hommage à Mallarmé de la *Nouvelle Revue française* de novembre 1926, est aussi en rapport avec cette mise en avant d'une fiction du réel et du sujet dans et par le poème. Certains passages d'*Un Coup de dés* pourraient renvoyer au rapport entre mémoire et fiction, en lien avec le « Sonnet en – yx ». Un nouage du hasard et du poème à écrire, de la décision qui coupe dans le hasard, de la mémoire et de l'oubli est bien la portée du « coup » dont la prosodie est à l'œuvre dans les deux poèmes, par les [k], [s], [d] de « selon telle obliquité par telle déclivité / de feux », « une constellation », « froide d'oubli et de désuétude » (*OCI*, 387) et de « Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe / De scintillations sitôt le septuor » (*OCI*, 38). La valeur des phonèmes est encore appuyée par cette parenté de « l'obliquité » et de « l'oubli », le second inclus dans le premier, laissant transparaître la

¹ Cf. Jacques Ancet, « Constellation espagnole », *L'Amitié des voix*, 1, Publie.net, 2009, p. 171-198.

² José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art*, trad. Ève Giustiniani, éd. Paul Aubert, Cabris, Sulliver, 2008, p. 91 et 98.

réminiscence comme une mémoire de biais, guettée par l'oblitération et la perte. L'« innocence » est peut-être le mot de cette intériorité tour à tour oubliée et remémorée, un « milieu, pur, de fiction » (OCII, 179). Aussi cette mémoire devient-elle l'espace de l'œuvre et du poème, ce qui ne se regagne que par le poème : un lieu de fiction, terme qu'il convient à présent de définir par ce qu'Ungaretti en a fait.

L'essai « Innocence et mémoire » sur Mallarmé le rapproche de Leopardi, dans un geste d'« imprudence » car « s'ils s'étaient rencontrés ici-bas, certes ils ne se seraient pas regardés d'un bon œil¹ ». Mais l'innocence est un autre point de rencontre qu'Ungaretti caractérise chez eux comme un « espoir inassouvi. » (p. 284) Et c'est bien ce « signifiant caché qui habite le commun » qui relie les auteurs dans une attention à l'innocence et à la mémoire. Le souci d'une langue et de son « penchant populaire » chez Leopardi est symétrique au « double caractère de l'époque, rétrospectif et avancé » (p. 284-285) de la conclusion des *Mots anglais* (OCII, 1100). Ungaretti pourra encore croiser « la théorie de l'"élégance" » de Leopardi et la « sorcellerie riche d'aventures » d'*Un coup de dés* (p. 285). « Innocence » et « mémoire » sont ainsi les deux axes de rapprochement qui ouvrent sur une éthique du langage. Les deux termes donneront donc leur titre au livre d'Ungaretti contenant les textes sur la poésie: « La mémoire et l'innocence sont les pôles indissociables de la poétique de Leopardi.² »

Le XIX^e est le siècle de l'« effort démesuré de mémoire » (*Id.*). Aussi la lucidité est-elle ce qui rapproche les deux poètes, à côté d'une conscience de la précarité du langage. La tension est le mouvement dominant d'une quête toujours au péril du naufrage et d'une écriture affrontant la crise. La « crise de la poésie moderne » trouve un héritage dans le « langage abîmé » de Leopardi, langage promis à la fragmentation et l'aléa d'*Un Coup de dés*. Cette crise sera comprise dans un affrontement de la réalité historique, jusqu'à l'après-guerre, quand Ungaretti écrit « La Crise de la poésie moderne », un essai marqué par l'inquiétude quant à une « influence possible de la civilisation mécanique sur toute forme de langage.³ » Aussi le couple Leopardi-Mallarmé lie-t-il un sens de l'illusion et un sens de l'élusion (éluder, ou dissiper pour recréer) où la fiction en tant que « *finco* » - ou impressionnisme du « façonnement », entre « *feindre* » et « *former* » chez Leopardi selon Ungaretti⁴ -, donne à penser une indétermination,

¹ Guiseppe Ungaretti, *Innocence et mémoire*, op. cit., p. 284. Pour ce texte écrit en 1926 pour la *Nouvelle Revue Française*, nous nous référons à cette édition ; les citations, dont la page est notée entre parenthèses, y renvoient.

² « Notre Leopardi », *Ibid.*, p. 75. Précisions que le livre *Innocence et mémoire* reprenant dans la dernière partie « Poétique », l'essai de 1926 sur Mallarmé, et commençant sur les « Classiques italiens », fait Leopardi et Mallarmé le portique moderne de la pensée d'Ungaretti sur la poésie.

³ *Ibid.*, p. 315.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

un « suspens » (Mallarmé), qui touche au rapport au présent et à l'avenir dans une époque marquée par l'incertain.

De fait, l'attention à la mémoire et à l'innocence, leur nécessité pour Ungaretti, s'enracine dans Leopardi, notamment dans un travail de la comparaison chez l'auteur des *Canti*, et en particulier du célèbre « *L'infinito* », qui fait se juxter l'éclusion et l'éliision dans l'illusion, le « *fingo* » et le « souvien¹ ». La prise en charge d'une force éclusive du langage est patente, avec la suggestion chez Mallarmé. C'est dans ces conditions que la lecture de concert de Mallarmé et Leopardi dessine une filiation qui trouve dans l'ironie un éclat particulier de la maîtrise, une distanciation et une lucidité, permettant la rencontre du naufrage de « *L'Infinito* » et de celui d'*Un Coup de dés* : « *E il naufragar m'è dolce in questo mare* » porte toute l'élégance reconnue par Ungaretti ; sa force est d'« orienter l'âme et l'imagination vers l'infini. » *Un Coup de dés* supporte dans son geste – « LE MAÎTRE [...] surgi / inférant [...] hésite » - le naufrage d'une parole au bord du désastre et du néant, mais elle s'équilibre dans le suspens et l'ironie. Les deux poètes inspirent un exemple à une modernité en crise, une leçon qui conduit de la fiction-*fingo* au « souvien-Hyperbole ô ma mémoire », du désastre intérieur - « *il naufragar* » et « naufrage cela / direct de l'homme » - au ressaisissement d'une « parole de désastre » et d'un langage dans l'abîme, qui assume le fragmentaire et la dispersion, voire l'indétermination, en une singulière et paradoxale maîtrise.

Mais ce qu'Ungaretti perçoit aussi chez Leopardi et Mallarmé, est un sens musical du langage. Ce point est crucial en ceci qu'il établit une continuité entre l'avant 1945 et l'après-1945, avec Bonnefoy et Jaccottet quêtant un langage de poésie qui retrouve et redéfinisse une espérance. Ce contrepoint musical au négatif est contenu dans ce « rapport de musique », qui est une postulation majeure de la poésie de Bonnefoy et dessine bien une filiation avec Leopardi et Mallarmé, où Ungaretti a un rôle notoire, ne serait-ce que par l'intercession de Jaccottet lecteur, traducteur et admirateur du poète italien. Dans les *Propos improvisés*, un entretien avec Jean Amrouche, Ungaretti déclare que « Mallarmé ne [lui] est plus un poète tout à fait hermétique. » La passion qui a conduit sa lecture le porte vers la reconnaissance d'une musique qui lui est propre et débouche sur un « univers poétique » allant plutôt dans le sens d'une clarté, et posant différemment la problématique du sens en poésie : « J'ai constaté que la poésie nous séduit par la musique qui est dans les mots. C'est ce que Mallarmé avait compris très profondément.² » Une ligne relie encore à Leopardi, celle des « rapports musicaux qui forment la trame du vers », qui tourne vers la profondeur du secret, mais dont le propre est l'invention

¹ Cf. les analyses de « La Leçon des *Canti* », *Ibid.*, p. 96-139.

² Giuseppe Ungaretti et Jean Amrouche, *Propos improvisés*, trad. Philippe Jaccottet, Gallimard, 1972, p. 27.

d'une clarté. Les propos d'Ungaretti iront bien dans le sens d'une humanité de Mallarmé faisant le tri pour en finir avec les pièges d'une subjectivité du moi ou d'un « humain trop humain » cantonnant la poésie à l'expressivité.

La « déshumanisation », que Friedrich a étendue à l'ensemble de la poésie moderne comme « structure », dans le sillage de Mallarmé, est donc problématique, pour la poésie moderne comme pour Mallarmé. Bonnefoy écrira d'Ungaretti qu'il est « la preuve, par sa présence, que la poésie n'est pas un texte d'abord mais une subjectivité, une écoute », avant de conclure sur « le besoin humain¹ ». Cette déclaration peut se comprendre comme une réponse à un poète qui a manifesté une allégeance à Valéry. Jaccottet reconnaît en Ungaretti ces « tendances essentielles qui le plus souvent déchirent les poètes, ou se répartissent trop inégalement en eux : le sens de la tradition et le besoin du nouveau (ce qu'Ungaretti désigne par les deux pôles opposés de l'innocence et de la mémoire) d'une part ; la passion profonde et le clair savoir de l'art, ou si l'on veut, l'intelligence et l'affectivité d'autre part². » Mais sans doute Bonnefoy se démarque-t-il de la réception de Mallarmé par l'auteur d'*Innocence et mémoire*. Le rapprochement « imprudent » avec Leopardi laisse entrevoir une différence : le livre de Bonnefoy *L'Enseignement et l'exemple de Leopardi*³, comprend les *Canti* comme porteurs à la fois d'une conscience du néant, d'une rupture avec l'arrière-monde romantique, et d'une espérance. Le *chant Leopardi* est aussi une *modernité Leopardi*, pouvant faire sortir d'une impasse possible de la modernité représentée par Mallarmé et les « vaines formes de la matière », ainsi que les échos de « je chanterai en désespéré ». Un peu à rebours d'Ungaretti, Bonnefoy incline vers un enseignement de Leopardi pour Mallarmé, vers un retour à l'existence par-delà le négatif.

3.2. Eliot ou la double postérité : d'une traversée du négatif à une poésie « quête d'une forme de la vie » (Bonnefoy, Meschonnic)

La postérité d'Eliot, pour la réception de Mallarmé autant que pour la question de la poésie, est un point crucial de la modernité. Avec *The Waste Land*, c'est bien d'une traversée du négatif qu'il s'agit : d'une négativité par la conscience accrue d'une séparation d'avec les espérances anciennes portées par les traditions mythiques. Cette conscience y est tellement à l'œuvre, que le négatif est autant identifié à Eliot qu'Eliot l'est au négatif. Son œuvre concentre une appréhension du réel sous l'espèce d'un monde déserté. Un monde angoissant parce que c'est

¹ Yves Bonnefoy, Giuseppe Ungaretti », *Portraits aux trois crayons*, Galilée, 2013, p. 84-85.

² Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, op. cit., p. 154.

³ Yves Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Périgueux, William Blake and Co, 2001.

l'époque qui est désignée ainsi, dans la souffrance de l'entre-deux guerres que *The Waste Land* – *La Terre vaine* – rend à la fois dérisoire et inquiétante. Comme permet de le souligner Michaël Edwards, dans l'article du *Dictionnaire des mythologies*, « cette atmosphère de fin du monde » entre en consonance profonde avec le mythe de Babel, lequel « se tient au centre de *La Terre vaine*, comme toute l'œuvre de d'Eliot. Et ne dirait-on pas que Babel – mythe du langage – est le mythe fondateur de la littérature moderne ? L'écriture polyglotte en est le signe dès *La Terre vaine*, mais aussi dans les *Cantos* d'Ezra Pound.¹ » Mais s'il est central, le mythe de Babel entre néanmoins dans une critique du mythe en crible le sens et en terrasse les dimensions théologique et téléologique. Nous formulons l'hypothèse que le réemploi du mythe sous le mode de la « dérision » et de la « raillerie » - comme le soutiennent Michaël Edwards et, à sa suite, Michèle Finck – et sous une forme fragmentée, voire ruinée, est continu à la présence de Mallarmé dans l'œuvre d'Eliot. Non que Mallarmé explique Eliot ; il ne s'agit pas d'annexer une œuvre par un autre ; mais Eliot se situe certainement dans la postérité de Mallarmé, celui-ci ayant révélé la force d'évidence de la matière et du terrestre et l'ayant lié à une vanité, non au sens chrétien, mais au sens de l'affirmation d'un athéisme, et partant de l'affirmation du « vain ». C'est toute une « force de créance » et de certitude qui se trouve ébranlée, dans ce qui doit s'entendre aussi comme une critique de la tradition, imposant dès lors à la modernité de « traverser l'épreuve de sa négativité », selon la pente de la *décréance* (pour reprendre le mot de Deguy) : John E. Jackson fait ainsi observer qu'à se pencher « sur l'histoire des textes de ces quelque cent soixante-dix dernières années [on] ne pourra manquer d'être frappé du mouvement progressif par lequel le geste de confiance dans le recours à un modèle mythique perd sinon sa validité, du moins sa *force de créance*.² »

The Waste Land fait un peu l'inventaire d'une civilisation en proie à sa propre dévastation, depuis la quête du Graal jusqu'à la modernité. La mélancolie du « Desdichado » de Nerval vient en doubler la voix : « Et derrière moi se déroulait la plaine aride / Mettrai-je au moins de l'ordre dans mes terres ? [...] / *Le prince d'Aquitaine à la tour abolie* / Je veux de ces fragments étayer mes ruines³ ». Robert Greer Cohn a bien décelé « la ressemblance entre "Renouveau" de

¹ Michaël Edwards, « Littérature et mythologie. Un autre exemple : la littérature anglaise au XX^e siècle », *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, éd. Yves Bonnefoy, Flammarion, 1999, p. 1226. Cité par Michèle Finck, « Yves Bonnefoy et T. S. Eliot : du duo au duel », dans *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, le musicien penseur*, H. Champion, 2014, p. 22.

² John E. Jackson, « Poésie et mythe. La modernité, une mise en question du mythe. Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, T.S. Eliot, Rilke », *Ibid.*, p. 1660.

³ Thomas Stearns Eliot, « Ce qu'a dit le tonnerre » (« *What the thunder said* »), *La Terre vaine* (*The Waste Land*). Nous citons la traduction par Pierre Leyris du poème anglais : « [...], with the arid plain behind me / Shall I at least set my hands lands in order ? [...] / *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* / These fragments I have shored against my ruins [...]. » T. S. Eliot, *La Terre vaine et autres poèmes*, trad. Pierre Leyris (1976), Points-Seuil (Poésie), 2006, p. 92-93.

Mallarmé et les premiers vers de *The Waste Land*, qui expriment une prédilection perverse pour « winter » [l'hiver] et qui parlent du « *stickly spring* » [le printemps maladif] et de l'« *immense juice* » [l'immense sève], des « *lilacs* » [lilas] en « *April* » [avril].¹ » Mais la lecture comparée peut révéler une aggravation du poème de Mallarmé dans celui d'Eliot, par l'annulation de l'idée d'un renouveau. Même s'il le fait dans l'ironie, « Renouveau » évoque encore « les champs où la sève immense se pavane », les « parfums d'arbres », les « oiseaux en fleur gazouillant au soleil », dans une confrontation à l'état du poète – « triste j'erre », « je tombe énervé », « en m'abîmant que mon ennui s'élève » - qui laisse entendre que le printemps n'est « maladif » qu'à être ressenti, éprouvé par lui. « L'Enterrement des morts », qui ouvre *La Terre vaine*, occulte le paysage par la hantise que la saison suscite de « souvenance et désir », « *Memory and desire* » ; nous soulignons, dans la traduction de Pierre Leyris : « Des lilas qui jaillissent *de la terre morte* » ; « il réveille par ses pluies de printemps / les racines *inertes*.² » En définitive, *La Terre vaine* se refermera sur une « plaine aride », la mort, le dépérissement étant le fait majeur de l'appréhension du réel.

Les éléments de la présence et de la réception de Mallarmé par Eliot peuvent être étayés par le texte publié en 1926 dans le numéro de la *N.R.F.* consacré à Mallarmé (*La Terre vaine* date de 1921-1922). L'article intitulé « Note sur Mallarmé et Poe » peut renvoyer à cette « nuit métaphysique » dénoncée par Claudel dans le même dossier d'hommage. Sa conclusion adosse sa lecture de Mallarmé, plus généralement sa vision de la poésie, à une manière d'éprouver le réel selon la morbidité : « Il y a aussi la fermeté de leur pas lorsqu'ils passent du monde tangible au monde des fantômes.³ » Sans doute l'écriture est-elle une manière de contact avec la mort ; en cela Eliot partage avec *Igitur* cette vision du gouffre intérieur habité par des figures ancestrales, les ombres d'une matière à néant : « Ig[itur] descend les escaliers, de l'esprit humain, va au fond des choses : en "absolu" qu'il est. » (*OCI*, 474) On sait par ailleurs que la mémoire dont la poésie d'Eliot est porteuse, est du côté de ce que Vigée appelle la « terre gaste mythique de l'univers moderne⁴ ». Renvoyant aussi à « la stérile multiplicité des mythologies qui sont à la disposition de l'homme moderne, fragments d'un passé surabondant mais brisé

¹ Robert Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, op. cit., p.142. Les crochets sont de l'auteur.

² Traduction de « *The Burial of the dead* », dont voici les premiers vers, commentés par R.-G. Cohn, puis par nous : « *April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain.* » T. S. Eliot, *La Terre vaine*, op. cit., p. 60-61.

³ T. S. Eliot, « Note sur Poe et Mallarmé », *la Nouvelle Revue Française*, op. cit., p. 526.

⁴ Claude Vigée, *Aux sources de la littérature moderne, Les Artistes de la faim*, Bourg-en-Bresse, Entailles-Philippe Nadal, 1989, p. 240.

dont il ne sait plus que faire¹ », cette mémoire voit se multiplier en elle les figures d'un monde fantomatique, morne et esseulé.

La modernité négative représentée par Eliot trouve une inspiration dans Poe, Baudelaire et Mallarmé. On peut observer que parler d'une « *poésie métaphysique* », comme il le fait dans « Note sur Poe et Mallarmé² », revêt une valeur particulière : le *méta* semble la révélation fantomatique du réel, une sorte de paroxysme prenant corps dans les mots et leur « puissance primitive » ; c'est ainsi que chez Poe et Mallarmé (auquel il faut ajouter Donne), l'œuvre est « une expansion de leur sensibilité au-delà des limites du monde normal » ; et si, avec eux, « la passion de la spéculation métaphysique » glisse du côté du paranormal, jusqu'à l'inquiétant, c'est que la « découverte de nouveaux objets propres à susciter de nouvelles émotions » oriente le philosophique vers le poétique dans un « élément d'*incantation* » relevant à la fois d'un climat de pensée et de sensibilité et d'une manifestation de la « puissance primitive du mot ». Le plan métaphysique est ainsi irrévocablement tourné vers le réel, dans une expérience du langage proche de la révélation de ce que Freud nomme en 1919 « inquiétante étrangeté ». L'adjectif substantivé d' « *Unheimliche* » pourrait presque être glosé par ce qu'écrit Eliot dans « Sa Note sur Mallarmé et Poe » : « avec Mallarmé, avec Donne, avec Baudelaire, et je crois avec Poe, nous sommes dans un monde où tout le matériel, toutes les données, nous sont parfaitement familières ; seulement par chacun de ces poètes notre sensibilité est prolongée³ » ; cela jusqu'à susciter la comparaison avec « l'halluciné » et le « monde de rêve », ce monde des poètes étant « le monde réel [...] par eux agrandi et continué⁴ ».

Eliot écrit ainsi que « rien n'est plus réel que le monde de Mallarmé ». Cette intensification, marquée par le superlatif, est une exacerbation, pouvant aller vers la reconnaissance de l'omniprésence du fait de la mort ; et l'on doit à Eliot d'y avoir décelé un rapport aux « *natures mortes* » ; rapport pour lequel on peut citer le « Sonnet en - yx », poème dont la postérité la plus partagée est celle d'un travail des mots vers le silence et l'absence – à propos duquel Bonnefoy fait observer qu'il dit, avec *Igitur*, « à quel point est suffocante l'impression d'absence à soi et au monde⁵ ». On retiendra dès lors que l'intensification du réel mène à son anéantissement, à ce passage vers le « monde des fantômes » sur lequel Eliot termine sa « Note sur Poe et

¹ Michaël Edwards, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, op. cit., p. 1224.

² T. S. Eliot, « Note sur Poe et Mallarmé », art. cit., p. 524.

³ *Ibid.*, p. 525-526.

⁴ On peut se référer à la catégorie freudienne de ce qui « serait *unheimlich* » (« tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti. ») ainsi qu'au projet psychanalytique d'étudier « à quelles conditions le familier peut devenir étrangement inquiétant, effrayant ». Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, folio-essais, 1985, p. 222 et 215.

⁵ Yves Bonnefoy, « La Clef de la dernière cassette », *Sous l'horizon du langage*, op. cit., p. 186.

Mallarmé ». Mais, dans un même temps, une exaltation fait survivre ou continuer ce réel dans la « puissance primitive du Mot (*Fatum*)¹ », qu'Eliot lie à une syntaxe : voilà une articulation du travail du négatif, par une exacerbation du réel, du sensible et du sensoriel, et d'une sublimation dans le langage que l'on retrouve dans l'essai qu'il consacre à Baudelaire en 1930. L'idée forte qu'il dégage de sa lecture des *Fleurs du mal* est un dépassement de l'« acédie » et du classicisme vers « la quête d'une forme de vie », donc dans une forme d'écriture « représentant cette vie telle quelle, et pourtant lui faisant représenter quelque chose de beaucoup plus qu'elle-même.² »

La traversée du négatif et la quête des formes de la vie constituent une double postérité d'Eliot, mais aussi la tension interne à sa poésie, à sa réception de Mallarmé. Elle conditionne une part de cette « crise » de la modernité. Comme le souligne Michèle Finck, la « crise de la voix poétique qu'Eliot a portée à un degré extrême » est léguée à Bonnefoy et assumée par lui, ce qui est patent en 1958 avec *Hier régnant désert*³. Mais, si la tentation du négatif se retourne en une hantise, puis en une contestation et une expulsion de la sorte de démon intérieur que peut représenter Eliot pour Bonnefoy dans les années cinquante, cette même hantise inclut Mallarmé et correspond à des schémas métaphysiques intériorisés autant que combattus. Bonnefoy écrira une quarantaine d'années plus tard qu'est « essentielle chez Mallarmé autant que chez Poe cette présence des tentures, des meubles clos, lourds objets resserrés sur leur opacité, leur énigme, et qui font peur : d'une peur de nature métaphysique, causée par le non-être dont leur apparence tassée sur soi est le signe.⁴ »

Mais la terreur du néant fait en même temps éprouver qu'il n'y a pas que de la vanité dans les mots : voilà ce que dit peut-être Eliot quand il écrit que « le vers de Mallarmé, qui s'applique si bien à lui-même, constitue une brillante critique de Poe : *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*.⁵ » Bonnefoy généralise le négatif à l'ensemble de l'œuvre d'Eliot et en extrait une

¹ T. S. Eliot, « Note sur Poe et Mallarmé », *art. cit.*, p. 526.

² T. St. Eliot, *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère, Seuil, 1999, p. 332 et 334.

³ Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 25-28. Nous renvoyons à ces pages pour une analyse plus détaillée, conduite notamment autour des « vaines paroles » de « Menaces du témoin » (Bonnefoy) et des « voix desséchées [...] sourdes, inanes » des *Hommes creux* (Eliot).

⁴ Yves Bonnefoy, « Igitur et le photographe », *Sous l'horizon du langage*, *op. cit.*, p. 221.

⁵ Précisons que plus tard, dans *Four Quartets*, en 1936-1942, quand la situation en Europe s'aggrave jusqu'au désastre Eliot cite le vers du « Tombeau », en le traduisant par « *To purify the dialect of the tribe* ». On peut découvrir dans cet emprunt l'enjeu aussi, non tant d'une négativité, mais d'un souci du discours (« *our concerne was speech* ») et d'une « disposition de l'esprit » entre « *aftersight* » et « *postsight* » (« *and urge the mind of aftersight and possight* ») qui, tout en étant du côté d'une conscience de la mort est de celui de lucidité, de la fin et du commencement et de l'ici-et-maintenant, autant que du simple : « *Every phrase and every sentence is an end and a begining, / Every poem an epitaph [...] Quick now, here, now, always - / A condition of complet simplicity* ». Thomas Stearns Eliot « Little Gidding », *Four Quartets* (1936-1942), *La Terre vaine*, trad. Pierre Leyris, Seuil, 2006, p. 218, 224-226.

part de Mallarmé. Il écrit dans *L'Improbable*, en 1959 : « Si nous ne voulons que nous sauver du néant, fût-ce au prix de la possession, peut-être les mots suffisent. Mallarmé l'a pensé, ou plutôt il en a fait l'hypothèse. Mais son honnêteté a démenti son effort.¹ » C'est à partir de là qu'une tension et un discord sont présents très tôt chez Bonnefoy entre Eliot et Mallarmé :

T.S. Eliot dans *The Waste Land* a formulé le vrai mythe de la culture moderne. Mais il en a méconnu, ou désiré méconnaître, une paradoxale ressource. Nous savons maintenant ce que signifie cette terre désolée, dont un charme a tari les fontaines, interrompu les moissons : elle est le réel, si je puis dire, réalisé, abouti, celui que l'esprit subit sans lui demander du possible.²

La « morne incuriosité » de Perceval, qui frappe *The Waste Land* de sa négativité, est le lieu d'un dialogue partiel – et partial – de Bonnefoy avec Eliot, construit sur la contradiction (le « mais ») et le dépassement (marqué par « maintenant »). Sa critique manifeste une volonté de s'arracher du négatif, mais il s'agit aussi d'en extraire Mallarmé, pour construire avec ce dernier un dialogue qui, ayant pris acte du néant, replacerait l'espoir et le possible en son cœur, du côté du « pas baudelairien de l'amour des choses mortelles » et du questionnement du monde pour y trouver le sens. Mais cet arrachement au négatif ne pourra que se heurter malgré tout à Mallarmé : « Le vrai mythe de la culture moderne » formulé, selon Bonnefoy, par Eliot est ce qui permet de mettre en relief et de traverser la négativité pour la franchir vers le positif. Il y va d'un mouvement dialectique. Et ce mythe est d'une certaine façon découvert plus tard, en 1976, dans « La Poétique de Mallarmé », comme une postérité de la poésie de Mallarmé, son versant de négativité et non d'espérance : c'est « rejoindre ainsi ce point où un écrivain n'a plus d'autre avoir que quelques mots vides, d'autre certitude que celle qui est là, à écrire, incurieux de toute autre chose, incapable d'autre avenir que le devenir indéfini, et creux mais résonnant, de cet acte³ ».

Mais l'enchantement conséquent à la « morne incuriosité » d'un Perceval ayant négligé de questionner le monde, de s'en inquiéter, et « se réveillant au matin dans un château devenu désert, qu'il doit quitter pour une campagne où la vie est paralysée⁴ », cet enchantement de vocables vides et vains peut être transgressé. Il est singulier que, vingt après « L'Acte et le lieu de la poésie », en réfléchissant sur « la fonction du poème », Bonnefoy croise de nouveau Eliot et Mallarmé, quand il parle d'« une forme absolue de la vie. » Laquelle renvoie à une espérance postulée malgré le négatif. Une telle forme absolue, si elle retrouve Mallarmé et *Un Coup de*

¹ Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable*, op. cit., p. 109.

² *Ibid.*, p. 123.

³ Yves Bonnefoy, « La Poétique de Mallarmé », *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 206.

⁴ « La Fonction du poème », *Ibid.*, p. 277. Même référence pour les citations qui suivent, dont la page est indiquée entre parenthèses.

dés, est liée non plus au fait d' « abolir le hasard », mais de « l'assumer » dans l'ouverture d'un possible poétique, « avec même des mots à sa disposition, on le voit : mots quotidiens, de parole. » (p. 278) On peut aller plus loin en trouvant, entre la « charité » et la « compassion » évoquée avec Rimbaud dans « La Fonction du poème » (p. 278) et « [the] love of a country [...] as attachment to our own field action » de « *Little Gidding* », un lieu commun qui, pour avoir comme arrière-plan « l'emploi des mots, aptes, quotidiens » de *La Musique et les lettres* (OCII, 68), touche à la spécificité de l'acte de poésie dans l'invention de formes de la vie. Précisons que, dans ce souci de « *the dialect of the tribe* », Eliot formule une sorte d'art poétique de « *the common word exact without vulgarity, / The formal word precise but not pedantic*¹ ».

C'est ainsi qu'il y a lieu de parler, avec Eliot, d'une double postérité, entre négatif et forme de vie. Et c'est avec Meschonnic que l'on peut à présent envisager la question du poème comme « forme de vie ». On associe souvent la définition du poème donnée par Meschonnic comme « une forme de langage [transformant] une forme de vie et une forme de vie [transformant] une forme de langage » à Wittgenstein, ainsi qu'il l'a fait lui-même. Néanmoins, Eliot a certainement un rôle et une présence dans cette définition, et avec lui le Mallarmé du rythme, de l'écriture et de la parole : Meschonnic insiste, dans son essai sur Mallarmé, sur « la vie, l'oralité, l'ordinaire² », en soulignant les termes. La lecture qu'il donne de « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu » articule « l'ange » du « sens plus pur » à l'ordinaire du langage des « mots de la tribu ». En outre, il fait de la syntaxe de Mallarmé, une « syntaxe orale », « un rythme. Non une transcription, mais une production.³ » Nous parlerons alors d'une filiation Mallarmé-Eliot-Meschonnic, - filiation dans laquelle il faut compter Baudelaire⁴. Le degré d'intensification de la vie qu'Eliot trouve chez Baudelaire met déjà sur la voie d'une critique et d'une pensée du rythme. Et la conception selon laquelle « un poète est un inventeur de rythmes et un briseur de rythmes » et que « celui qui introduit de nouveaux rythmes "élargit notre sensibilité" [T. S. Eliot]⁵ » est travaillée avec une lecture des *Selected Proses* d'Eliot. Aussi ce rapprochement s'augmente-t-il d'une attention au « *common speech* » d'Eliot : en citant dans *Critique du rythme* la déclaration de *The Music of Poetry* « toute révolution en

¹ T. S. Eliot, « *Little Giddings* », *Four Quartets*, *La Terre vaine*, op. cit., p. 218.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 55.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ Sans doute le rapport d'Eliot à Baudelaire appelle-t-il une lecture comparée avec le Baudelaire de Walter Benjamin (*Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, éd. Rolf Tiedemann, Payot & Rivages, 2002), autour de cette notion de « forme de vie ». Mais c'est aussi la question de la modernité – et de la modernité Baudelaire – qu'il importe de convoquer, et avec elle la « modernité Baudelaire » de Meschonnic.

⁵ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 708-709. Citation d'Eliot que Meschonnic puise dans W. Mc Naughton, « Ezra Pound's Meters and Rythms », *Publications of the Modern Language Association*, mars 1963, p. 16.

poésie est susceptible d'être, et parfois de s'annoncer, comme un retour au langage ordinaire (*common speech*).¹ », Meschonnic renforce le rapport de l'écriture à la parole dans sa pensée du rythme autant que dans sa lecture de Mallarmé. Ce qui laisse entrevoir une contemporanéité forte entre les écritures de *Critique du rythme* et de *Mallarmé au-delà du silence*, avec Eliot faisant figure d'intercesseur. Il cite ainsi la note de 1895, « Sur le vers » : « Un vocabulaire appartient en commun, cela seul ! au poète et à tous, de qui l'œuvre, je m'incline, est de le ramener perpétuellement à la signification courante, comme se conserve un sol national » (OCII, 474²).

L'un des aboutissants de cette mise en avant d'un ordinaire du langage est un retour sur la question de la musicalité en poésie. La « musique d'un poème » - traduit de « *music of poetry* » d'Eliot oriente, non vers le son, mais vers cette « matière orale du sens », et la musique définie par Mallarmé comme « rythme entre des rapports » (OCI, 807). Dans les pages consacrées à Mallarmé *Pour Sortir du postmoderne*, Meschonnic revient sur « ce qu'on appelle la-musique-d'un-poème, T.S. Eliot avait dit dans les années 1930 que c'est le travail non des sonorités mais des associations.³ » Ce qui a pour soubassement ce qui était découvert dans *La Rime et la vie* : « Comme forme de vie. Eliot établissait deux analogies entre un poème et un morceau de musique : l'antériorité du rythme sur les mots, le retour des motifs avec transitions et contrepoint.⁴ » Ce point de vue nous tourne vers la « musicalité de tout » de *La Musique et les lettres* (OCII, 65), vers une manière de concevoir le poème : à la fois une organisation particulière du langage de l'ordre de la mise en relation, et du sens comme direction, par l'antériorité du rythme, c'est-à-dire orchestration d'un sens du sens. La démonstration que l'on passe par la musique, sans la confondre avec la poésie, ou sans y confondre la poésie, est un enjeu pour Meschonnic, sur lequel il y aura lieu de revenir, pour le développer autour du problème d'une épistémologie de l'écriture avec Mallarmé. Eliot et Mallarmé sont alors reconnus pour être des poètes par lesquels est possible une réévaluation du rapport entre poésie et musique, cela par rapport à une épistémologie du langage qui n'oppose pas langage poétique et langage ordinaire : « La musique de la poésie devant être une musique latente dans le langage courant (*common speech*) de son temps.⁵ » On peut ainsi considérer comme fondateurs « l'air ou chant sous le texte » du *Mystère dans les lettres* (OCII, 234), et « la musique entendue si profondément / Qu'on ne l'entend plus du tout, mais qu'on est musique / Tant que la musique

¹ Cité par Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 458.

² Cité par Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 55.

³ Henri Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne*, op. cit., p. 87.

⁴ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 202.

⁵ Cité dans Henri Meschonnic, *La Critique du rythme*, op. cit., p. 462.

« dure » d'Eliot¹ pour « cet *air* qui passe entre les mots et qui n'est dans aucun mot pris séparément² » dont il est question dans *La Rime et la vie*.

Il y a donc, chez Meschonnic, un Eliot du rythme, comme il y a, chez Bonnefoy, un Eliot du négatif. Tous deux renvoient à un dialogue avec Mallarmé. Cependant la poésie du premier manifeste aussi un arrachement à la négativité, peut-être parallèle à celui opéré par le second. Meschonnic a d'ailleurs parlé d'une « vocation » à la « nuit », d'une poésie de la « négativité » et du « refus » chez Yves Bonnefoy (surtout dans « Menaces du témoin »), dans la lignée du « négatif est notre tâche » de Blanchot³. Cependant, le « combat » initial d'une « vérité de parole » et d'une « vérité de vent », « l'horizon d'une voix » à travers les « vaines paroles », dans « Menaces du témoin » puis « cette parole d'aube » du « Visage mortel⁴ » œuvrent à un arrachement au négatif. Contrecarrer cette « direction [qui, avec Valéry et sa réception de Mallarmé] n'est pas l'écrit mais le désert intérieur » peut être une orientation commune à Meschonnic et Bonnefoy, en dépit des oppositions (sur l'écriture notamment, vue par Bonnefoy dans une opposition à la parole, par Meschonnic comme une forme de vie). Il est patent que le début de le premier livre de poèmes de Meschonnic, *Dédicaces proverbes* (la première partie s'intitule « Le matin vient »), est marqué par l'arrachement au négatif, lequel semble être un passé de la voix et du sujet : « J'étais la voix des autres / j'admirais l'aridité / qui montrait ses fleurs rouges⁵ ». Cette aridité rappelle l'étrange nature de *The Waste Land*, mais aussi « la rose / Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair, / Celle qu'un sang farouche et radieux arrose ! » des « Fleurs » de Mallarmé (*OCI*, 10). Mais le présent d'une écoute intérieure – « Maintenant une parole me détruit pour naître » - accomplit une destruction et une transformation dans et par la voix (« ce changement est ma voix »), une transformation qui est une articulation entre un présent et un avenir de la parole dans l'écriture, de la voix et du sujet : « Maintenant toutes mes paroles / sont ensemble mon exil et mon pays / je passerai ma vie à ressembler à ma voix. » L'orientation que la voix donne à la vie et au sujet, est poursuivie dans la manière dont Meschonnic aborde la voix chez Mallarmé, non comme une abstraction, une généricité abstraite – ce que supportent selon lui « le mot, le signe, la langue » -, mais une physique du poème, une

¹ T. S. Eliot, « *The Dry Salvages* », *Four Quartets*, *op. cit.*, p. 208-209 : « [...] or music heard so deeply / That it is not heard at all, but you are the music / While the music lasts. » On pourrait traduire peut-être, à la différence de ce que fait Pierre Leyris, par « si profondément / Qu'elle n'est plus entendue du tout » : cette musique implique un « inentendu » intérieur et en même temps comme étranger et passager, mais pourtant insistant et permanent, une sorte de surdité intérieure qui renvoie à une écoute des plus fines du langage.

² Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, *op. cit.*, p. 203.

³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique III, une parole écriture*, *op. cit.*, p. 103-104.

⁴ Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, dans *Poèmes*, *op. cit.* « Menaces du témoin », p. 117, 121, 125, « Le Visage mortel », p. 131.

⁵ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, *op. cit.*, p. 15.

forme de vie dans une forme de langage. Est ainsi définie, dans *Mallarmé au-delà silence*, une « tâche du poème », continuant le « devoir » d'une « explication orphique de la terre » et répondant au « négatif est notre tâche », où sont associés Blanchot et Bonnefoy : « ressembler à la voix. Faire ce que fait la voix.¹ »

Une particularité de la confrontation des dialogues de Bonnefoy et Meschonnic avec Mallarmé et Eliot est de mener à la voix. La voix qui sera le point à partir duquel les deux poètes contrediront la lettre morte de la structure à partir des années soixante, les silences du texte, ou l'opposition de la littérature à la vie. Les lectures croisées, s'impliquant réciproquement, d'Eliot et de Mallarmé soulignent ainsi l'importance de la parole, de la voix – la question même du risque et de la tâche de la poésie au cours du XX^e siècle.

3.3. Rilke, points de vue croisés sur une poésie des aspects de l'existence : le « nouveau régime du lyrisme » de Maulpoix, « la validité du chant lui-même » de Bonnefoy et « à chaque voix, Orphée change » de Meschonnic

Si l'œuvre d'Eliot permet d'appréhender une réception de Mallarmé marquée par la négativité, celle de Rilke peut poser la question du rapport entre existence et écriture. La question du rapport de Rilke à Mallarmé a été peu explorée. Il est vrai que la référence à ce dernier est rare, dans l'œuvre du poète allemand traducteur du « Tombeau de Verlaine » et de « L'Éventail de Mlle Mallarmé ». Cependant ce qu'a pu apporter Rilke, par son œuvre et ce qu'elle implique, à la réception de Mallarmé nécessite d'y prêter attention. En raison d'une forte présence de Rilke dans son œuvre, nous commencerons par envisager comment, chez Maulpoix, se croisent les références aux deux œuvres.

Existence et écriture donc : un rapport qui définit la poésie selon Mallarmé et une exigence portée par la poésie de Rilke. Tel est d'abord le sens de la lecture que donne Maulpoix d'une œuvre placée sous le double signe d'une exigence appelant une poétique et d'une expérience investissant la totalité de l'existence et de la vie humaine. Parmi les poètes qui intéressent notre recherche d'une présence et d'une réception de Mallarmé, Maulpoix est celui qui a le plus écrit sur Rilke. Or, dans *La Poésie comme l'amour*, l'approche de l'auteur des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* part d'une attention à l'expérience poétique, elle-même comprise dans la partie du livre reprenant et développant la question de Mallarmé, « sait-on ce que c'est qu'écrire ? » L'affirmation « pour moi, la Poésie me tient lieu de l'amour » (lettre à Henri Cazalis, 14 mai 1867, *OCI*, 715) trouve ainsi un prolongement, comme nous l'avons déjà suggéré, dans ces propos de Malte : « Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments (on les a

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 41.

toujours assez tôt), ce sont des expériences. » La page des *Cahiers* – citée en exergue du chapitre « L'Expérience poétique¹ », dont nous ne donnons que la formule centrale - recoupe, dans *La Poésie comme l'amour*, ce que Maulpoix dit de Mallarmé, sous le signe cette fois de la « jalouse pratique », formule éponyme du chapitre où il écrit que le poète « rémunère le défaut, non de la langue, mais de l'existence. » (p. 43) La réécriture de la phrase de *Crise de vers*, « lui [le vers], philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur » (OCII, 208) en livre une extension, et en même temps une implication. C'est ce qui correspond, dans la pensée de Rilke, à l'affirmation du primat, non des sentiments, mais des expériences – parce que tout se joue dans l'écriture comme champ expérientiel et activation de ce qui a été perçu, senti, pensé, dans un complexe de réminiscences et d'expériences de langage. Le commentaire qu'en livre Maulpoix donne une certaine ampleur à ce qui est du côté du travail de la forme, travail tendu vers la justesse et l'exactitude : « Écrire un seul vers vraiment juste et nécessaire impliquerait – si c'était possible – d'avoir vécu et assimilé la vie tout entière ». (p. 55)

Les enjeux de forme sont ainsi des enjeux de vie : Maulpoix retient de Rilke une visée vers l'absolu, ou un absolu contenu dans le vocable de poésie. Le poète « demande à la poésie d'être tout, de dire tout ». Ce tout-pour-le-tout est « le risque encouru [de] se disperser et [de] se dissoudre » (p. 44). Mais c'est entre Mallarmé et Rimbaud que Rilke est situé : entre un « labeur solitaire et patient, opposé à la division et à l'éparpillement de l'existence ordinaire », au chapitre « Une jalouse pratique », et une poésie dont « Rimbaud nous convainc que [...] *ça n'est jamais ça*, jamais assez, jamais suffisant, jamais acquis, jamais atteint » (p.56), au chapitre « L'Expérience poétique ». Et, sans doute, dans un livre intitulé *La Poésie comme l'amour*, la déclaration de Mallarmé « la poésie me tient lieu de l'amour, parce qu'elle est éprise d'elle-même » (OCI, 715) conduit un rapport de Rilke à Mallarmé aimanté par une recherche de l'absolu. Le travail en vue d'un « précipité » et d'un « concentré d'existence » (p. 55), mettant le poète à l'épreuve de l'écriture et de la vie, renvoie pour Maulpoix à un « lyrisme critique ». Il s'enracine aussi dans une définition de la *Dichtung* que Rilke formule avec Mallarmé, quand, à la fin d'une lettre de 1922 à Rudolf Bodländer écrite depuis le Valais, séjour préparant la période « française » du poète, il écrit : « N'oubliez pas que le poète le plus sublime, le plus "dense" de notre temps, Stéphane Mallarmé, a été au civil simple professeur d'anglais...² » Les

¹ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour, essai sur la relation lyrique*, op. cit., p. 53-59. Les citations qui suivent, empruntées à ce livre, sont accompagnées de leur page, notée entre parenthèse.

² Rainer Maria Rilke, *Œuvres*, vol. III *Correspondance*, trad. Philippe Jaccottet, Blaise Briod et Pierre Klossowski, éd. Philippe Jaccottet, Éd. du Seuil, 1976, p. 520.

termes allemands « *der sublimste, der "dichteste" Dichter unserer Zeit*¹ » marquent l'équivalence entre « dense » et « poète », la conception d'une *Dichtung*. Faire œuvre de poésie est bien faire œuvre de concentration et d'intensification du dire. Aussi cette conception de l'écriture passe-t-elle aussi par Valéry, lequel « ami de Gide, issu de Mallarmé, après quelques publications juvéniles, s'est tu pendant près de vingt-cinq ans, pour s'occuper de mathématiques, et n'est revenu à la poésie que depuis 1919 ; aujourd'hui chaque vers de lui a non seulement le mouvement, mais aussi ce profond repos dont aucun de nous n'est maître. Une splendeur.² » Ce rapport à l'œuvre peut également provenir d'une écoute de Gide lisant Verlaine et Mallarmé à Paris en 1913, comme le signale Christopher Middleton. On se rappellera à cet égard le passage des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* où la référence à Verlaine est avancée, à la question « vous ne savez pas ce que c'est qu'un poète ?³ » En outre, que Rilke ait traduit précisément le « Tombeau de Verlaine » ouvre sur une relation croisée Rilke-Verlaine-Mallarmé, Verlaine correspondant à une autre vision de la densité en poésie, en relation avec l'aérien – ce que d'ailleurs Mallarmé intègre dans sa propre poétique quand, dans le « Tombeau » de janvier 1897, il renvoie l'« immatériel deuil » aux « nubiles plis » et à « l'astre mûri des lendemains / Dont un scintillement argentera la foule. » (*OCI*, 39)

Précisons que la question d'une double filiation mallarméenne et verlainienne, si elle se pose pour Rilke, se pose aussi pour Maulpoix. Mais cette filiation pousse à envisager une véritable intrication dans la mesure où elle se construit aussi avec une filiation rilkéenne. On peut, avec Michèle Finck, voir en Rilke « une référence majeure pour Maulpoix », ainsi que « le poète étranger qui hante le plus son œuvre⁴ » théorique et poétique. On peut aussi ajouter que, si le passage des *Cahiers* évoquant Verlaine et « La Tête de Paul Verlaine » appellent un commentaire comparé au titre d'une « réflexion sur la figure du poète, sur la légitimité et la fonction de la poésie, dans une modernité toujours plus instable et inquiète », cette même réflexion convoque, chez Maulpoix et avec Verlaine, Mallarmé. L'incipit du poème de *Domaine public* fait directement signe au « Tombeau » publié dans *La Revue blanche*, le 1^{er}

¹ Texte allemand cité par Christopher Middleton, « *Mallarmé, Rilke, and the orphic trace* », *Po&sie*, n° 85, *op. cit.*, p. 149.

² Rainer Maria Rilke, *Œuvres*, vol. III *Correspondance*, *op. cit.*, p. 535.

³ Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *op. cit.*, p. 43-44. Nous nous reportons à ces pages dans l'analyse qui suit. Le rapprochement avec la poésie de Maulpoix nous est signalé par l'article de Michèle Finck, « Poétique comparée de Rilke (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*), 1910, et de Maulpoix (*La Tête de Paul Verlaine*) : deux portraits du poète aux extrémités du siècle », *Nu(e)*, Jean-Michel Maulpoix, éd. Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, Nice, Association Nu, 2011, p. 61-85. Le passage des *Cahiers de Malte* y est donné p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 61. Au seuil de l'article, Michèle Finck mentionne la référence à Rilke en exergue du chapitre « L'expérience poétique » de *Du Lyrisme*. Il s'agit cette fois juste de la formule centrale de la citation des *Cahiers* placée en exergue de « L'Expérience poétique » de *La Poésie comme l'amour*.

janvier 1897, dont nous retiendrons le vers « Ici presque toujours si le ramier roucoule ». Maulpoix écrit : « Le premier janvier à treize heures, un pigeon ramier s'est posé sur la tête de Paul Verlaine.¹ » Pour Rilke autant que pour Maulpoix, mais à des phases différentes du XX^e siècle, Mallarmé est le poète du sublime et de la densité, mais aussi d'une difficile position dans le temps, d'une inquiétude dans la relation du poète au monde et à la société qui traverse la modernité depuis Baudelaire. Si pour Rilke, il est le plus dense « de notre temps », c'est qu'il figure un contretemps, un rapport à l'époque qui est en avance sur elle, mais aussi un retranchement. Or, le portrait du poète des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, plaçant la poésie sous le signe d'une désuétude – pour laquelle on retiendra la chambre et ses « anciennes choses, des portraits de famille, des livres », associés à la « chaude traînée de soleil d'après-midi » - n'est peut-être pas éloigné de la figure du « simple professeur d'anglais » que l'on voit passer dans la lettre à Rudolf Bodländer. Et Maulpoix est certainement l'héritier de la vision rilkéenne du poète au début du XX^e, quand il écrit dans *L'Instinct de ciel* un portrait de Mallarmé aimant « les flammes du crépuscule, la pendule qui marque minuit, les travaux spirituels et les conjectures, les miroirs, les grimoires et les vieux vélins² », motifs évoquant cette « grâce des choses fanées » de « Frisson d'hiver » (OCII, 86). En outre, l'inquiétude à l'égard de la fonction et du rapport au monde de la poésie se combine avec une mélancolie tout entière contenue dans ce passage de l'idéal à l'ici-bas, ou de l'azur au bleu – des « ailleurs azuréens » au « calendrier de la vie quotidienne » -, dont *Une Histoire de bleu*, en 1992, précise qu'il est un legs de Rilke, par la citation placée en exergue du livre : « On pourrait imaginer que quelqu'un écrivît une histoire de bleu. » *L'instinct de ciel*, dédié à Mallarmé, publié en 2000, portera cette affirmation : « L'Azur est mort, reste le bleu. » (p. 196)

Que Mallarmé et Rilke soient pour ainsi dire articulés dans la pensée et l'écriture de Maulpoix, que leurs œuvres soient en quelque sorte mesurées l'une avec l'autre dans son approche théorique de la poésie, le chapitre « Une jalouse pratique » de *La Poésie comme l'amour* permet d'en donner une idée. C'est aussi autour de la question du retranchement et de la pratique poétique, lancée au début de la conférence sur Villiers, que se construit ce rapport : « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur. » (OCII, 23) Le développement du même texte en vient à mettre l'accent sur le travail et le « recentrement », pour lesquels Rilke est exemplaire parce que, dans

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Domaine public*, Mercure de France, 1998, p. 11. Cité par Michèle Finck, *art. cit.*, p. 81.

² Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu*, suivi de *L'Instinct de ciel*, *op. cit.*, p. 192. Les citations qui suivent, empruntées à ce livre, sont accompagnées de leur page, notée entre parenthèses.

la *Correspondance*, « revient obstinément ce thème du labeur solitaire et patient¹ ». Quel poète incite à lire l'autre, pour Maulpoix ? Il y aurait peut-être une antériorité de Rilke dans son histoire, étant donné qu'il a déclaré être venu tard à Mallarmé. Mais l'essentiel est de prendre le pouls de présences qui semblent s'augmenter l'une par l'autre dans l'œuvre de Maulpoix. Reste que sa lecture incite à chercher les voies de la relation de Rilke à Mallarmé, pour voir, d'une part, comment la poésie de Rilke fait passer quelque chose de Mallarmé et, d'une certaine façon, en prépare la réception ; et, d'autre part, comment Rilke peut être, en retour, lu à l'aune de Mallarmé.

La référence à Mallarmé est rare chez Rilke. Néanmoins, elle laisse apparaître un rapport qui, pour sembler furtif sinon distant, n'en est pas moins fécond. La traduction est bien sûr une première possibilité d'appréciation. Elle conduit à mesurer l'importance qu'aura la langue française dans l'œuvre, ainsi qu'en témoigne le recueil de poèmes français *Vergers*, écrit entre janvier 1924 et mai 1925. On peut en inférer un rapport au français doublé d'un rapport à la poésie de Mallarmé. À ce sujet, Jaccottet observe qu'il était naturel pour le poète de se tourner vers le français, à la fois parce qu'il reconnaît par là une dette à l'égard de la France et parce qu'il prend ses distances avec un monde germanique que la guerre lui a rendu « plus étranger qu'autrefois ». Puis, à la fin de sa présentation du recueil, il définit la singularité de « la voix des poèmes français », par « le "presque", l'écart entre la voix natale et la voix "prêtée" », lequel n'empêche pas que cette voix « est donc bien toujours la voix de Rilke. » Or, cette voix propre a pour vertu « d'enfin "dire le simple" comme il en était venu à le souhaiter. » Elle s'appréhende aussi par des inflexions qui laissent poindre une altérité au cœur de la singularité et fondent Rilke à parler d' « une voix, presque mienne ». Jaccottet le présente en « lointain frère de Verlaine, de Supervielle », mais surtout trouve dans le motif de la fenêtre, « une lointaine réponse à Mallarmé », en ceci qu'elle « abolit "tous les hasards", espèce de miroir plus parfait puisque le reflet de celui qui s'y mire se mêle au monde.² » Ce que l'on peut trouver dans : « Tous les hasards sont abolis » du troisième poème de la section « Les Fenêtres³ », mais aussi dans : « rien que lui-même, ce ciel, immense exemple : / profondeur et hauteur ! » (poème VI, p. 156), puis : « son instinct de rêve surprend⁴ » (VIII p. 158) et cette mise en page que représente la fenêtre (« c'est toi qui le mets en page », V, p. 155), devenue espace réfléchissant

¹ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, op. cit., p. 44.

² Philippe Jaccottet « "Une voix, presque mienne..." », *Une transaction secrète*, op. cit., p. 150-151. Le texte figure également en préface de l'édition de *Vergers* de Rilke dans la collection *Poésie*/Gallimard.

³ Rainer Maria Rilke, *Vergers*, *Poésie*/Gallimard, 1978, p. 151-160. Nous donnons entre parenthèses les pages des extraits cités.

⁴ On relèvera, dans ce poème, des échos de « l'instinct de ciel » de *La Musique et les lettres*, puis des échos de ces poèmes chez Maulpoix, dans ce qui constitue son Mallarmé, avec *L'Instinct de ciel*.

les astres (« Fenêtre, qu'on cherche souvent / pour ajouter à la chambre comptée / tous les grands nombres indomptés / que la nuit va multipliant », VII, 157), en une « lointaine réponse » à « l'instinct de ciel en chacun » de *La Musique et les lettres* et à *Un Coup de dés*, voire à la chambre et à la croisée du « Sonnet en – ix ».

Comme ces exemples le montrent, si Mallarmé joue un rôle décisif dans le lien entre l'écrire de Rilke et la langue française, le rapport à Mallarmé doit autant, sinon plus, à l'écrire qu'à la traduction. Écrire en français correspond peut-être à une sorte de traduire second, ou un « traduire au sens large », comme invite à le penser Bonnefoy¹, un traduire et un rapport à la langue étrangère infusant l'écrire. La traduction du texte se heurterait donc au chant mallarméen, au « rythme entre des rapports » de sa poésie. Dans son article pour le numéro de *Po&sie* consacré à Mallarmé, « *Mallarmé, Rilke, and the orphic trace* », le poète anglais et traducteur de l'allemand Christopher Middleton montre que la traduction du « Tombeau de Verlaine » par Rilke souffre de manques, en particulier d'une carence rythmique affectant le « système relationnel » (« *relational system* »), le « microcosme que Mallarmé appelle "la musicalité de tout"² ». Cependant, « l'empreinte orphique », autour de laquelle un rapport à Mallarmé peut être envisagé, se révélerait davantage dans la poésie elle-même de Rilke. À cet égard, la relation de Rilke à Mallarmé a pu s'affiner et se construire, de la traduction du « Tombeau de Verlaine » et de l'« Éventail de Mlle Mallarmé » jusqu'à *Vergers*, en passant par *Les Sonnets à Orphée*.

L'hypothèse de Middleton, selon qui le rapport à Mallarmé peut être considéré manqué et de l'ordre du malentendu, est que la traduction serait en fait trop modelée par Valéry et son « Cimetière marin » (précisons que Rilke a traduit *Charmes*). Alors que *Les Sonnets à Orphée* permettent d'appréhender un rapport plus profond, peut-être plus exact, à la poétique de concentration d'aspects de l'existence de Mallarmé. À ce titre, la citation donnée par Maulpoix, en exergue des *Abeilles de l'invisible*, est un pendant de « l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence » (lettre à Verlaine, 16 nov. 1885, *OCI*, 788) : « Oui, car notre tâche est de nous empreindre si profondément, si douloureusement et si passionnément de cette terre provisoire et fragile, que son essence ressuscite invisiblement en nous. *Nous sommes les abeilles de l'invisible*³ ». Une inspiration, un

¹ Cf. Yves Bonnefoy, *L'autre langue à portée de voix, essais sur la traduction de la poésie*, Seuil, 2013.

² Nous traduisons « *a microcosm of what Mallarmé calls "la musicalité de tout"* ». Christopher Middleton, *art. cit.*, p. 153.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Les Abeilles de l'invisible*, *op. cit.*, p. 7. Citation donnée en exergue, extraite de la lettre du 13 novembre 1925 à Witold von Hulewicz, le traducteur polonais des *Élégies*, dans Rainer Maria Rilke, *Œuvres*, vol. III, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 590. La formule, en italique dans la lettre, est en français dans le texte.

souffle terrestres animent l'écriture, ce qui n'est possible que par le chant et a pu orienter la poésie vers une certaine mystique. Comme l'a écrit Blanchot, au sujet du « regard d'Orphée », « il n'est d'Orphée que dans le chant, il ne peut y avoir de rapport avec Eurydice qu'au sein de l'hymne. Orphée n'a de vie et de vérité qu'après le poème et par lui, et Eurydice ne représente rien d'autre que cette dépendance magique qui hors du chant fait de lui une ombre et ne le rend libre, vivant et souverain que dans l'espace de la mesure orphique.¹ » Il y a bien lieu de parler d'« [an] orphic trace » puisque le mythe donne une inspiration de nature terrestre, mais qu'il revient au chant de porter. D'où l'épithète accolée à « l'explication », celle-ci étant du côté du déploiement, du « dépli » de ce qui est concentré en scintillations et en irradiations, « pli selon pli ». D'où, aussi, la dédicace des sonnets de Rilke à *Orphée*, Orphée représentant cette force de concentration « [de] mort et métamorphoses, [de] communion avec les ancêtres, [de] participation de la vie de la mort et de la mort dans la vie² ».

Le legs de Mallarmé pourrait avoir son lieu dans un rapport à la nature médiatisé par le chant, ou plutôt dans une ressaisie de la nature dans le chant, saisie pour laquelle le chant est une possibilité de reconquête et de redéploiement. Comme le souligne Middleton, la formule finale de « Bucolique », « se percevoir, simple, infiniment sur la terre » (*OCII*, 256), est cruciale. Elle l'est, peut-on préciser, pour le lien qu'elle raffermirait à une « influence » du « double adjuvant aux Lettres », la nature et la musique (*OCII*, 253). C'est ainsi que le sonnet XXI de la première partie des *Sonnets* de Rilke célèbre le retour du printemps, et avec lui une terre-poésie, ou une poésie-mémoire de la terre : « La terre / semble une enfant qui sait des poésies³ » ; et ce qui se lit comme enthousiasme du chant peut se retrouver dans cette « musique des forces » du sonnet XII, exact partage entre ce que « la terre donne » et ce que la poésie révèle et accomplit d'elle par le chant. D'où une force du poème-chant pour un devenir et un avenir du monde dans la voix, au sonnet XIII : « pour devenir, clair, vif, double, quelque chose / et de solaire et de terrestre et d'ici - : / Expérience et conscience et joie -, et d'immense !⁴ » (partie I, p. 157) Le « souffle pour rien », ou « *Hauch um nichts* », du sonnet III (partie I, p. 136-137) est aussi le

¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard folio, 1982, p. 227. On peut aussi observer que *L'Espace littéraire* et ainsi l'ensemble de la pensée de Blanchot constituent un lieu de rencontre de Rilke et Mallarmé. Cf. les chapitres « L'Expérience d'"Igitur" » et « Rilke et l'exigence de la mort », p. 135-209.

² Christopher Middleton : « *Death and metamorphosis, communion with ancestors, the participation of life in death and death in life, those are aspects of Orphic discourse in remote antiquity which recur in Mallarmé and in the later Rilke, recur and recombine with the theme of the song that integrates and regenerates a broken world.* » « Mallarmé, Rilke and the orphic trace », art. cit., p. 155.

³ « [...] *Die Erde / ist wie ein Kind, das Gedichte weiz* », Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée*, trad. Maurice Regnaut, éd. bilingue Jean-Pierre Lefebvre, Gallimard, 1994, p. 172-173. Nous donnons entre parenthèses les pages de chaque extrait cité.

⁴ « *klar zu werden, wach und transparent, / doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig - ; / O Erfahrung, Fühlung, Freude -, riesig !* », sonnet XIII, second tercet, p. 156.

départ autant que la visée d'une écriture cherchant à orienter le vivant vers le « séjour terrestre ». On se rappellera la définition de la poésie livrée par Mallarmé à Léo d'Orfer, en 1884 : « l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. » (*OCI*, 782) Si « le chant est existence » pour Rilke, c'est qu'il est une avancée dans ses « aspects », et en même temps une divination évoquant encore le « trait incantatoire » de Mallarmé.

Aussi les poèmes français de *Vergers*, sur un mode plus proche de la voix basse, comparé au double mouvement du chant des *Sonnets à Orphée* « vertical d'élévation » et « circulaire¹ », continuent-ils un rapport à Mallarmé qui a pour point névralgique le chant. La section « Les Roses² » développe une poétique de l'évocation, dans ce qu'on pourrait appeler une coalescence de la voix et de la suavité, du sentir et du dire : cette rose « qui se contient infiniment » trouve dans le poème une audibilité, une abondance et un devenir transgressant l'absence, ou faisant de l'absence un événement du poème qui n'est pas de l'ordre de la disparition ni de l'effacement. C'est ce que l'on retrouve dans cette tâche de « Faire de chacune qui se meurt / une confidente / et survivre à cette sœur / en d'autres roses absente. » (XIV, p. 138) On peut faire appel à « l'absente de tous bouquets », qui trouve dans le dire à s'élever « idée même et suave », ainsi à s'exalter. Le poème prend en charge la part invisible où se jouent une écoute et une audibilité des aspects de l'existence.

L'œuvre de Rilke porte alors à lire la poétique de Mallarmé autrement qu'au prisme de la négativité hégélienne du signe-absence. Absence, abstraction sont des virtualités ; partant, elles sont du côté d'une intensification du rapport au monde dans le langage. De fait, Rilke permet de poser autrement la question de l'invisible et de l'inexprimable, autrement dit du silence dans le langage. Il renvoie alors à ce que Meschonnic désigne, dans *La Rime et la vie*, comme « l'effet de poésie de la tradition allemande dans les recherches contemporaines en France », et sans doute dans la réception de Mallarmé. On peut placer, aux côtés de l'inexprimable, l'invisible, en ceci que « les *Carnets de Malte Laurids Brigge* [mais aussi *Les Sonnets à Orphée*, *Vergers*] ont pu avoir cet effet poétique et théorique, énoncer que ce qu'on ne peut pas dire est justement le point de départ obligé de l'écriture. L'inexprimable est son activité ordinaire.³ » L'écriture est une intégration du mystère, parce qu'elle situe le rapport au monde et le langage dans l'ouïe.

¹ Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, le musicien panseur*, op. cit., p. 127.

² Rainer Maria Rilke *Vergers*, op. cit., p. 123-148. Nous donnons entre parenthèses les pages de chaque extrait cité.

³ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 157.

Il y va d'une écoute de ce mystère à travers les mots, de l'inexplicable dans « l'explication orphique ».

Par ailleurs, une conjugaison de Mallarmé et de Rilke a pu nourrir une phénoménologie poétique, qui, elle, met en avant le signe absence de la chose : l'écoute suscite un surgissement, un apparaître, pour lequel Deguy signale un ascendant mallarméen, dans ce qui le distingue du seul jeu du signifiant : « Mallarmé suit plutôt ici une logique phénoménologique. Suivons-le. Un nénuphar est une clôture sur rien. La rose de Rilke en descend. Un nénuphar surgit, avec soudaineté.¹ » Sans doute la poésie de Rilke participe-t-elle de ce « nouveau régime du lyrisme », que Maulpoix déclare être inauguré par Mallarmé. Ce « nouveau régime » est caractérisé par une maîtrise nouvelle de la complexité : « plis et replis, scintillations et reflets », puis « une scansion régulière mais complexe vient se substituer à l'ancienne emphase de l'envol.² » Il y va peut-être de la « logique » avancée par Deguy, laquelle ouvre la voie d'un certain bonheur, *a contrario* d'une approche de Mallarmé au seul prisme d'une hantise de la stérilité. Mais le rien n'est pas laissé à la seule négativité, semble-t-il, puisque « un souffle pour rien. Un vol dans le dieu. Un vent³ » agit comme un passage du vivant dans ce qu'on pourrait appeler un régime épiphanique du lyrisme. S'il ne s'agit pas là d'emphase, il pourrait bien s'agir d'un envol, par un phrasé, par la juxtaposition des phrases non-verbales dans le vers. Bien sûr, l'enthousiasme entretient un rapport à l'inquiétude et au doute, inquiétude que Maulpoix envisage dans son lien avec une exigence de sens et une interrogation de l'existence : « Le lyrisme s'inquiète : "Où sommes-nous ?", "Quand sommes-nous ?" Faute d'ouvrir un accès à la vérité, il exige du sens.⁴ » Cette exigence est celle d'un travail scrupuleux du poème, d'une recherche de la densité. Alors, plutôt que d'une clôture sur soi, d'un système fermé-ouvert, « l'ouvert » tenant à cette « musicalité de tout » que permet l'édification – la naissance dans la voix, par le chant - dans *Les Sonnets à Orphée*, « des temples dans l'ouïe », ou « *Tempel im Gehör* » (partie 1, I, p. 132-133), ou encore d'« un lit dans mon oreille », ou « *ein Bett in meinem Ohr* » (partie I, II, p. 134-135).

La lecture de Rilke peut donc faire redécouvrir Mallarmé, et réciproquement. Mais la situation où Rilke est lu à l'aune de Mallarmé peut poser des problèmes, à tel point qu'un élargissement au rapport à Mallarmé peut s'avérer une manière de ne pas lire Rilke. Ce problème ne tarde pas à se soulever à la lecture de l'essai que consacre Bonnefoy au poète

¹ Michel Deguy, *La raison poétique*, op. cit., p. 71.

² Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 177.

³ « *Ein Haum um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind* », Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, op. cit., sonnet III, p. 136-137. Les deux citations qui suivent renvoient au même ouvrage.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 265.

allemand écrivant en français, *Le Sommeil de personne*. Partant de l'inscription sur la tombe de Rilke à Rarogne « Rose, ô pure contradiction, joie / De n'être le sommeil de personne sous tant de paupières¹ », Bonnefoy s'interroge sur cette joie reposant sur l'analogie entre le ploiement des pétales de la rose et une intériorité rêveuse. L'imagination qui en découle est celle d'« un état heureux de coïncidence avec soi, au niveau des sensations les plus physiques » (p. 19). Cependant Bonnefoy adressera un reproche à la poésie de Rilke, fondé sur la lecture de la section « Les Roses » de *Vergers* et rappelant celui formulé à l'égard de Valéry en 1960 (« Valéry a méconnu le mystère de la présence² ») : d'avoir fait de la rose une abstraction, ou encore un motif de pure esthétique, détournant le mot « rose » de la finitude, de l'expérience autant que de l'existence.

Le soupçon de Bonnefoy à l'égard de Rilke est marqué dans cette question : « Se peut-il qu'avec cette idée d'une rose qui n'existe que dans ses vers, bien qu'il la dise une évidence des sens, il ait pu perdre la chance qu'est le mot "rose" ? » (p. 56) La réserve de Bonnefoy porte sur le symbole. Ce sont la pensée et la pratique du symbole qu'il prête à Rilke qui posent une difficulté. Mais, à travers Rilke, c'est l'idéalisme poétique qui découlerait de Mallarmé et du symbolisme – même si celui-ci en est une sorte de postérité erronée – qui est visé. L'essai se conclut ainsi sur une contestation de Mallarmé qui, sans nommer ce dernier mais en le citant, renvoie à la critique du rêve comme déni du monde et de la finitude : « on ne peut que penser que la parole dans l'univers, la parole, cette nouveauté absolue n'est pas le simple rêve qui aura à ployer son aile dans cet espace "à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie" dont s'est effrayé un grand poète. » (p. 74) La référence au sonnet « Quand l'ombre menaça de la fatale loi » (*OCI*, 36) s'applique à montrer *in fine* que la contestation de l'idéalisme religieux produit en somme un refoulé toujours prêt à ressurgir sous les traits de l'idéalisme poétique. Quand bien même il s'agirait de réaffirmer, avec le néant, la matière, au prix d'une transgression du concept inscrit dans les mots, cette matière même ne serait que « reflétée », figurée par une symbolisation idéalisatrice et dénégatrice de la finitude et du temps. C'est une telle opération que Bonnefoy désigne par les termes mallarméens de « notions » et « vaines constellations », en mettant en avant une conception du langage et du symbole qui libérerait, ou du moins désenchaînerait, du concept : « il y a dans le langage où elle [la liberté qui transgresse le concept] se marque, autre chose en puissance que la fixité de notions qui, telles d'autres vaines constellations, ne feraient que refléter la matière. » (*Id.*)

¹ Yves Bonnefoy et Farhad Ostovani (ill.), *Le sommeil de personne*, op. cit., p.7. Les citations empruntées à ce livre qui suivent sont accompagnées de leur page, notée entre parenthèse.

² Yves Bonnefoy, *L'Improbable* op. cit., p. 100.

Il est patent que Rilke est un lieu de passage pour contester Mallarmé et surtout une certaine postérité de Mallarmé : le symbolisme idéalisant et spiritualiste (dirons-nous grossièrement). Ce symbolisme méconnaît le projet fondamental de l'œuvre du poète de « Toast funèbre » à la fois « plus médiéval » et « plus moderne » que le symbolisme : « une perception de l'unité de tout » et « une connaissance autant véridique qu'intime de la réalité en sa profondeur.¹ » Mais le lieu que Mallarmé vise, la « notion pure », fait manquer cette visée essentielle en ceci que, se vouant à l'abstraction, à l'« Idée même et suave », déniait la finitude et le temps, elle se condamne à ce que lui échappe la présence. Ce qui fonde Bonnefoy à considérer Mallarmé et Rilke comme de « grands poètes » est ce débat en eux (cette « contradiction » et cette « joie » des deux vers de l'épithaphe), cette lutte intérieure autour du symbole et de ses deux acceptions : l'acception grecque, qui en fait un archétype de l'expérience de la réalité et de la finitude, et l'acception linguistique qui en fait un concept, une notion de la chose, une idée et une abstraction. La question du symbole rejoint alors celle du mot : pour reformuler la question de Bonnefoy, le mot est-il une « chance », l'ouverture d'une espérance, l'espoir d'une présence ou n'est-il que ce qui n'a pas existence ailleurs que dans des vers ? Les roses de Rilke tombent sous la critique que Bonnefoy adresse à Mallarmé : le reproche est celui fait au concept, « qui ne veut pas savoir qu'en prélevant un aspect sur une réalité il abolit celle-ci en tant qu'existence. » (p. 55) Les termes visant la poétique rilkéenne sont autant ceux de Mallarmé. Outre le verbe « abolir », c'est aussi la définition de la poésie donnée à Léo d'Orfer qui est la visée, par l'aspect, de l'existence. Bonnefoy prête à Rilke l'ambiguïté du symbole qu'il prête à Mallarmé : à savoir de n'avoir peut-être pas suffisamment pris acte qu'avec « le langage humain », même « ramené à son rythme essentiel », doit être toujours suspectée l'emprise du conceptuel. Et le concept peut même être à l'œuvre dans ce qui peut être pris pour sa transgression. En tout cas, le risque pour le poète est de finalement renoncer à aller plus loin dans cette transgression et de conjurer l'angoisse du néant en s'en remettant à une métaphysique dont l'esthétique et le rêve sont l'accomplissement. C'est ce que reproche Bonnefoy à Rilke, semble-t-il : le poète des *Sonnets à Orphée* et de *Vergers* se serait « [résigné] à voiler les terreurs du gouffre avec des rêves, précisément : ainsi ces quelques jours en été qu'offre la rose de Rilke. » (p. 68)

La double lecture de Bonnefoy, si elle est un malentendu sur Rilke, peut-être aussi un reproche excessif (surtout, selon nous, quand il voit dans sa poésie une résignation alors qu'elle est un élan), ne rend pas moins compte d'une assimilation sans doute bien hâtive à l'idéalisme

¹ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable*, op. cit., p. 91-92.

poétique. Aussi ce point révèle-t-il la nécessité, pour Bonnefoy déjà, de détacher Mallarmé de la postérité symboliste, mais également du dualisme de la matière et de l'esprit. Encore faut-il prendre acte que cette intention pose des questions : peut-on assimiler Rilke à une postérité symboliste ? La lecture de Mallarmé par Bonnefoy – dans la critique même qu'elle lui adresse – ne l'enfermerait-elle pas dans le piège symboliste ? Autrement dit, Mallarmé n'y serait-il pas rattrapé par le symbolisme ou du moins par la postérité de la réception symboliste et post-symboliste de l'œuvre, celle de Valéry en premier lieu ? Pour sortir de la dualité, qui est, rappelons-le, chez Bonnefoy le point essentiel de la critique, et du symbole, et du symbolisme¹, il y a certainement à revenir sur la notion d'abolition dont le « Sonnet en – yx » écrit la parenté avec l'inanité et le néant. Abolir la chose, en passant par un anéantissement, une confrontation au néant, peut-être pour faire advenir « autre chose », à savoir le réel dans la voix de l'écriture, la voix du sujet. Beda Allemann fait observer ceci :

Or, cette « abolition » a naturellement une structure quasi-dialectique. Elle est tout sauf un simple effacement des choses. Il s'agit plutôt d'une exaltation des choses dans leur confrontation au néant qui fait surgir l'Idée en elles. Mallarmé emploie pour cela le concept de « transposition* » Mais par là se produit *ipso facto* un point de contact avec la « métamorphose (*Verwandlung*) en l'invisible » du Rilke tardif, lequel traduit lui-même *Verwandlung* par « transformation », « transmutation », « transfiguration ».²

Nous pouvons maintenant dire qu'en définitive, ce que les poésies de Mallarmé et Rilke insufflent est du côté d'une transformation de l'écoute du monde et du terrestre. Et Rilke peut faire passer ce fil, cette continuité d'une dimension orphique de la poésie et du chant faisant passer le réel par son écoute dans la voix – ce qui rend solidaire l'aboli et l'invisible. Des trois termes traduisant *Verwandlung*, peut donc être retenu celui de « transformation ». Aussi cette continuité-là est-elle affirmée par Meschonnic, qui l'oriente vers le rythme et le sujet du poème, une réorientation certaine d'un Orphée dont Bonnefoy a mis en question « *la validité du chant lui-même*³ », dans son aptitude à réparer les insuffisances du langage et à remédier à la perte. La transformation dans la voix est plutôt du côté d'une conception du langage par l'*energeia*. Meschonnic écrit ceci – qui pourrait presque se lire comme une réponse à Bonnefoy, certes contestatrice (c'est en effet le propos d'un « Manifeste pour un parti du rythme ») -, autour de la réception de Mallarmé autant que de la question de la poésie :

Alors, au contraire de ceux qui ne croient plus au mot de Mallarmé sur « *l'explication orphique de la Terre* », je dirais que le poème, le plus petit poème, une copla espagnole, est la relève du défi de l'« *Odyssée moderne* » chez Mallarmé même, et dans toutes les voix qui ont été leur propre voix.

¹ Point pour lequel nous renvoyons aux pages intitulées « Symbole contre symbolisme » du livre de Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Hermann, 2004, p. 74-86.

² Beda Allemann, « Rilke et Mallarmé. Développement d'une question fondamentale de la poétique symboliste », trad. Philippe Préaux, *Po&sie*, n° 126, Belin, avr. 2008, p. 101.

³ Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 83.

Parce que, à chaque voix, Orphée change, et recommence. Une Odyssée recommence. Il faut l'entendre, hommes de peu de voix.¹

*

On l'aura compris : la réception de Mallarmé est un point à partir duquel peuvent s'observer les discords, non seulement autour de Mallarmé, mais plus largement autour du XX^e siècle poétique qui en poursuit la lecture et en continue l'œuvre. Les inflexions données par la lecture de Valéry auront été prépondérantes avant 1945. L'étude du domaine européen le rend manifeste. Aussi les avant-gardes, d'Apollinaire à Breton, permettent-elles de desserrer la prégnance de la poétique valéryenne sur l'œuvre de celui qui fut un maître. Et si un effet de la théorie de Valéry sera important dans la seconde moitié du XX^e, notamment dans le contexte du *linguistic turn*, du structuralisme et des avant-gardes théoriques, ses vues sur le langage ne laisseront pas d'être discutées, précisément à partir de sa poésie sur laquelle on a pu considérer que Mallarmé a fait de l'ombre. D'un autre côté, des auteurs comme Ungaretti, Eliot et Rilke pourront gagner en importance, parce que leurs œuvres seront relues et retraduites, interrogées et renouvelées, ce qui contribuera à décentrer la réception d'un poète peut-être trop cantonné, avec Thibaudet et l'auteur de *Monsieur Teste*, au cartésianisme.

Pour l'étude de la réception, il nous semble alors que la notion de décentrement soit majeure. Parce que chaque lecture pose de nouveaux problèmes. Problèmes eux-mêmes amenés par des pratiques individuelles. C'est pourquoi nous nous intéresserons, en ouverture, à Ponge et à Michaux à présent, deux poètes qui ont lu tôt Mallarmé dans leur œuvre, respectivement en 1926 et 1929 et se situent dans une traversée, d'avant à après 1945.

4. Ouverture - entre un avant et un après 1945 : la réception de Mallarmé autour de Ponge et Michaux, ou le décentrement

4.1. Michaux et Mallarmé : du *contre* à la rencontre

Michaux et Mallarmé : associer les deux noms ne va pas de soi tant les deux œuvres semblent aller dans des directions contraires. C'est que, d'emblée, l'œuvre de Michaux n'est pas séparable d'un refus de la littérature. Cette contradiction passe précisément au crible les tentatives passant pour anti-littéraires et s'impose comme une critique des avant-gardes, attitude face à ces groupes littéraires se décrétant aux avant-postes de la modernité qui aura une certaine continuité chez Meschonnic, lequel écrit, pour conclure « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », que l'écriture est le « paradigme de l'inconnu » débouchant sur « le rythme du sujet

¹ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 250-251.

et l'éthique du sujet¹ ». Michaux déclare, dans la revue belge *Le Disque vert*, en 1925 : « Mais surréalisme ? Ce terme fera peut-être fortune, mais il se vante. » Et au sujet de l'automatisme : « Breton ne fait pas attention aux phrases à écrire... Mais le crayon de l'homme de lettres veille pour son maître.² » Parmi les poètes du XIX^e siècle que Michaux revendique figurent, dans la conférence « L'Avenir de la poésie » prononcée à Buenos Aires au P.E.N. en 1936, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud pour être des « bienfaiteurs ». Et ce qui est préconisé est un abandon des critères formels que sont « le vers, le verset, la rime, la rime intérieure et même le rythme³ ».

Dans ces conditions, Mallarmé, associé à « La Littérature / Doctrine », fait l'objet d'un refus. Citons d'abord une lettre écrite probablement en 1926 ou 1927 à André Roland de Renéville :

Je suis toujours absolument en désaccord avec les idées de Mallarmé. « Avec ses 24 signes cette *littérature*... pour le vers système... implique sa *doctrine* propre, abstraite, ésotérique comme quelque *théologie* » (c'est justement cette doctrine-là, fausse et insuffisante et malheureusement presque intrinsèque qu'il faut éviter). Parfaitement, non, c'est un sale petit système à briser, une doctrine de Français et d'Aryens, et l'homme est plus que cela. Pas de pitié envers les formes inférieures. Le Saint triomphe même des Dieux de l'Hindou.⁴ »

Ce que Michaux cible en Mallarmé - et qu'il cite en morcelant les lignes de « La Littérature / Doctrine » des *Notes en vue du Livre* -, n'est pas autre chose que ce qu'il attribue dans des propos recueillis par François Lachenal à une « forme réactionnaire ». Il poursuit ainsi : « Mal qu'a fait Valéry : durcit la langue, au moment où Verlaine, Rimbaud, Lautréamont la déliaient. Mallarmé maintenu toutes les ouvertures. » La « littérature » dont Mallarmé a fait un absolu dépassant les genres et une littéralité entendue comme une mise en action infinie de tous les possibles du langage, a été revue par Valéry en art combinatoire réalisant les possibles du langage, en un passage d'une littéralité en une mathématique. Il est alors frappant de trouver déniée, au titre d'une « *théologie* », d'un « vers système » et d'une « *doctrine* » (les soulignements sont de Michaux), la littérature pour qu'ensuite l'académisme en matière de langue soit emblématisée par Valéry. Il y aurait dans ces deux rejets comme une identification de Mallarmé à Valéry, un effet Valéry sur la réception de Mallarmé par Michaux. Mais en retenant « Mallarmé maintenu toutes les ouvertures », un passage est possible, du « contre !⁵ » à la rencontre.

Le premier livre publié chez Gallimard, *Qui je fus* (1927), le montre amplement : l'entrée dans l'écriture se fait sur un mode agonistique et contre tout ce qui peut figer le geste d'écrire

¹ « Hors du confort des idées reçues, et qui met le style dans l'identité à soi, dans l'être, Michaux fait de l'écriture un paradigme de l'inconnu. Et c'est ainsi qu'elle est à la fois le rythme du sujet et l'éthique du sujet. » Henri Meschonnic, « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », *La Rime et la vie*, op. cit., p. 344.

² Henri Michaux, « Surréalisme », *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 60-61.

³ *Ibid.*, p. 969.

⁴ Cité par Raymond Bellour dans l'introduction, *Ibid.*, p. XXXI.

⁵ En référence au poème « Contre ! », de *La Nuit remue*, *Ibid.*, p. 457-458.

dans une définition, que celle-ci soit du côté des genres, des courants, des mouvements ou des écoles. Si, comme Michaux le note dans *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* (1959)¹, Lautréamont est l'« intercesseur », Mallarmé est bien relégué au rang de repoussoir. Plus profondément, l'écriture est marquée par la nécessité de ce qu'il appellera plus tard la nécessité de « désapprendre² », une entreprise de « déconditionnement » et, pour l'auteur, de « recherche d'une langue capable de le déprendre de la glu des autres et de le délivrer des choses apprises », comme le signale Maulpoix³. L'enseignement du « Maître », qui a des traces encore vives dans les années vingt, est dès lors incompatible avec la démarche d'un poète venu de surcroît à la peinture en autodidacte, mais le caractère autodidacte est chez Michaux le propre de l'œuvre écrit aussi bien que peint : « n'apprendre que de soi ». L'entrée dans la *Nouvelle Revue française*, par la publication en mai 1927 du poème « Le Grand Combat », est marquée par un rapport conflictuel à la littérature : il ne s'agit pas de faire une œuvre, encore moins de conformer le geste d'écrire selon une modélisation. *Ecuador*, publié en 1929, apparaît un peu comme un contre-journal écrit lors d'un voyage où la préoccupation du livre à construire semble aller grandissant. En même temps, s'y constitue le laboratoire d'une écriture contrant les illusions du réalisme dont le récit de voyage est entaché. La recherche d'une pratique d'une écriture rien qu'à soi, d'une écriture de soi par son propre inconnu, passe alors par une lecture de Mallarmé, faite au cours du voyage et une écriture transformatrice de ce que Michaux a lui-même défini comme un oubli : « qui donc se souviendrait de l'inintelligible ? » Voici l'extrait d'*Ecuador* :

Après son mariage, son instinct le fit geindre Mallarmé.
 Sa pose et son goût des frictions ne facilitèrent pas son abcès.
 Geindre était pour lui un homme qui n'avait pas besoin de « self », un roteur obscur enregistrant les actes de naissance.
 Soudain il s'arrête, dressant sa hune à louer sur un clapier de grandes personnes, bafouillant le modèle avec des éclats à frir le diable.
 Il pouffa... Trop facile de faire sa pieuvre au large !...
 Questionnant les trains qui répondirent comme à un fou, son monotone l'était sans précision ni joie, tel un cratère en mal de clients.⁴

La première remarque qui s'impose, dans un travail sur la réception de Mallarmé, est que « la vaine couche suffisante d'intelligibilité » du *Mystère dans les lettres* (OCII, 230) est malmenée, tournée en dérision, passée au tamis du non-sens : un travail prosodique en excès sur le sens, retenant le « vain » plutôt que le « suffisant », affirmant le geste à la fois agonistique

¹ *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, Ibid., p. CXXX.

² Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Gallimard, 1981, p. 9.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Par quatre chemins*, Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse, Pocket, 2013, p. 124.

⁴ *Ecuador*, Ibid., p. 176.

et subjectivant d'écrire, mais aussi, ainsi que nous allons l'aborder, masquant l'un par l'autre texte lu et texte à écrire, rejetant ainsi le lecteur dans les contours d'un texte opaque et monstrueux.

Ce « monstre » textuel, sortant du livre par les italiques, correspond à ce que Jean-Pierre Martin dit revêtir « une dimension polémique » ; il relève tour à tour de la « maculature », du « caviardage » et de la « mise en pièce » puis du « barbouillage » et de la « destruction »¹. Et on peut avec lui définir, plus qu'une « mauvaise lecture », une *mal-lecture*, tant le désir de malmener et de briser le texte lu – de lui livrer bataille –, puis de l'expulser, est ostensiblement effectué dans ce qu'on peut nommer encore une guerre de rythme. Cette confusion des gestes de lecture déformante et d'écriture qui fait tache évoque la peinture ; elle gagne le langage d'une révolte faisant voler en éclat les genres de l'écrit, en empruntant à la fois à la notice biographique, au poème automatique, au collage pour produire les apparences d'un « ça ne veut rien dire » qui est une sorte de réponse au « Comprends pas ! » du *Mystère dans les lettres* (OCII, 230).

Cependant, une large part de cryptage est incluse dans cette vaste maculature : crypter Mallarmé dans l'écrit et ainsi l'abstraire, pour le rendre méconnaissable et en même temps identifiable, semble être le geste duplice de ce passage d'*Ecuador*. Jean-Pierre Martin a dressé le tableau des emprunts ou prélèvements effectués par Michaux. Ces citations montrent bien une résistance à l'altérité littéraire, une volonté d'en rester à la surface et de ne retenir que des bribes. Mais le détournement d'une œuvre qui constituait pour la génération fondatrice de la *Nouvelle Revue Française* une sorte de passage obligé, aboutit à une lecture trouble posant la question de l'origine anté-langagière par la forme d'une notice biographique : le portrait de Mallarmé en « roteur obscur enregistrant les actes de naissances », peut répondre au « détail biographique », mentionné au début de la lettre dite autobiographique à Verlaine (publiée en 1924 par le Docteur Bonniot), de cette « suite ininterrompue de fonctionnaires dans l'administration de l'Enregistrement » : Mallarmé déclare avoir « esquivé cette carrière à laquelle on [le] destina dès les langes » (OCI, 787). Le « roteur obscur » interroge de fait cette souche première de l'*infans* qui hante le langage.

« Brise marine », « La Gloire » des *Anecdotes ou poèmes de Divagations*, apparaissent court-circuités : « *Trop facile de faire sa pieuvre au large !... / Questionnant les trains qui répondirent comme à un fou, son monotone l'était sans précision ni joie, tel un cratère en mal de clients.* » Mais le brouillage des textes multiplie les pistes de lectures et les mises en regard,

¹ Jean-Pierre Martin, « De la lecture comme sabotage, Michaux et Papazoff », *Poétique*, novembre 1991, p. 399–418.

et en miroir, des textes entre eux, puisque le texte modifié que nous lisons est d'abord référé, dans la présentation qu'en fait Michaux, à « un texte très sérieux sur les arts graphiques, une étude sur le peintre Papazoff par Zeixe Man ». En fait, il s'agit d'une étude de Marc Seize, parue en 1926 dans la revue *Les Arts plastiques* et consacrée à « George Papazoff¹ », peintre qui a côtoyé notamment Derain à Paris dès 1924. Comme Jean-Pierre l'a analysé dans l'article cité, Mallarmé masque Marc Seize, qui devient Zeixe Man du « Sonnet en – yx ». Par ailleurs « Papazoff » sous-entend, par un détour empruntant la langue enseignée par le professeur et traducteur de Poe, un « exit le père » qui neutralise encore une quelconque filiation mallarméenne pourtant souvent déclarée par la génération de la *N.R.F.*²

Il est patent que ce passage d'*Ecuador* opère un court-circuit Mallarmé-Papazoff-Marc Seize et se lit selon la double maturation d'une œuvre en train de se chercher dans les directions de la peinture et de l'écriture. Pour ce faire, la critique des filiations est nécessaire, selon la recherche d'une vérité à soi, dans un esprit proche de Lautréamont : une pratique du plagiat proclamée dans les *Poésies* en tant que correctif du texte plagié : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.³ » Michaux écrit que, de Zeixe Man, il ne lui « [laisse] ni mots ni idées. Se retrouvent seules les phrases. » S'entrechoquent poésie et peinture quand « geindre son Mallarmé » recouvre « peintre malgré lui », ou « *Sa pose et son goût des frictions* », « Son sens des réalités et son dégoût des fictions ». Y aurait-il dans « pose [...] frictions » un métissage de *prose* et *fiction*, un « bafouillage » de ce qui s'est institué depuis Mallarmé en « modèles » théoriques de l'écriture littéraire ?

Reste que ce contre opposé à Mallarmé se double d'une rencontre quand s'affirme un geste d'écriture relevant d'une « ouïe individuelle » voulue inaliénable. En outre, *Ecuador*, dans lequel s'insère ce texte crypto-grammatique, relance la question du livre dans sa relation au vivre : « Je n'ai écrit que ce peu qui précède et déjà je tue ce voyage. Je le croyais grand. Non, il fera des pages, c'est tout.⁴ » Ce qui est une manière de prolonger, par le déceptif, une problématique du livre aggravée par Mallarmé. Le caviardage est peut-être une manière de

¹ Cf. la note de Raymond Bellour (*Œuvres complètes I*, op. cit., p. 1093-1094) qui cite l'article de Marc Seize et permet de repérer les passages modifiés par Michaux. Citons pour exemples : « Après son mariage, son instinct le fit peintre malgré lui. Son sens des réalités et son dégoût des fictions [...]. Mais soudainement il s'arrêta, essayant sa plume enrouée sur un papier de grands nus, barbouillant les contours du modèle avec des éclats noirs comme un rire de diable. [...] Il trouva trop facile de faire son œuvre en marge de l'esprit en pastichant cruellement le cercle génésique. »

² Nous renvoyons, pour ces différents points, au détail de l'analyse proposée par Jean-Pierre dans son article.

³ Lautréamont, *Œuvres complètes : Les chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, éd. Hubert Juin, Poésie/Gallimard, 1973, p. 306.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

rejoindre celui-ci, par une pratique ciselée de l'écriture, une sorte de cryptographie acérée ouvrant le sens par l'écoute.

4.2. Une poésie qui « revient à dire simplement "oui" » : un Mallarmé pongien ?

Face au « dé-lire » de Michaux, qui est tout autant une déréalisation des doxas de l'écriture, Ponge pratique, fréquente et préfère aussi un Mallarmé du côté de la « rage de l'expression¹ ». À cet égard, dès son hommage de 1926 dans la *N.R.F.*, « Notes d'un poème », à la demande de Paulhan, il donne une lecture de Mallarmé en rupture avec son temps parce qu'en rupture avec la négativité. Il y a du positif en cette œuvre surtout quand elle est du côté d'une prose et d'une « nécessité purement cristalline, purement de formation. » La reprise du texte d'hommage dans les *Proèmes* est évidemment à comprendre du côté d'un manifeste de la prose se moquant d'être ou non de la poésie². Maulpoix fait ainsi entrer la lecture pongienne de Mallarmé dans une stratégie qui en fait le détache – Mallarmé et par conséquent lui-même – de la prose comme de la poésie. Il fait entendre la double acception de « proème » qui a pour continuité la fabrication, le façonnage de l'expression et de sa rage : le prélude du chant, l'exorde du discours en font des seuils, des entrées ; le mot-valise en fait « une nouvelle hybridation du poème et de la prose tout en soulignant l'importance prise par le travail préparatoire.³ » Observation que l'on peut compléter par la déclaration (dans un entretien avec Sollers) selon laquelle *Un Coup de dés* est en prose, précisément un « contre-sens » qui est un parti pris pour qui « rappelle que Rimbaud et Mallarmé ont également écrit en prose pour en conclure qu'il ne faudrait pas les réduire à ce seul nom de poètes.⁴ »

C'est donc avant tout la notion de poésie, la figure du poète et la réification du poème dans le vers qui forment le nœud du problème, et de la réception de Mallarmé par Ponge. Une telle problématisation aura des échos dans « la poésie est inadmissible » de Denis Roche et la poésie « problématique à elle-même » de Michel Deguy. Mais on peut aller plus loin en se demandant si Ponge n'est pas l'initiateur d'une certaine « crise de prose » continuant la « crise de vers⁵ ». Gérard Farasse a relaté comment, en partant de l'hommage de 1926, « l'œuvre de Ponge

¹ « La parole mallarméenne est, en effet, pour Francis Ponge, ce que lui-même nommera bientôt une « rage de l'expression », l'activité la plus probante de la vie en tant que nous sommes des individus langagiers. » Jean-Luc Steinmetz, *Les réseaux poétiques, essais critiques*, op. cit., p. 153.

² Francis Ponge, « Notes d'un poème (sur Mallarmé) », *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Poésie/Gallimard, 1980, p. 136-138. Les citations, dont la page est indiquée entre parenthèses, renvoient à ces pages.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Par quatre chemins*, op. cit., p. 175.

⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁵ Sur ce point, cf. l'ouvrage collectif *Crise de prose*, éd. Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

commence à cette date ; et, dans ses fondations, l'archéologue découvre une crypte Mallarmé¹ ». Et de citer certaines lettres faisant état d' « une grosse impression », diamétrale à cette rage d'expression, d'une « influence », et où il se « proclame disciple de Mallarmé » parce qu'il marque « le point de départ d'une nouvelle poésie (classique si l'on veut) plus objective.² » Comme le dit Maulpoix, tout se joue par rapport à un classicisme, à une définition classique de la poésie, et l'entrée en poésie a lieu parce qu'elle est l'entrée dans un nouvel âge de la poésie. La crise est une tension vers un classicisme à nouveaux frais. Mallarmé s'insère dans le livre de la littérature dont la totalisation est projetée à partir du XVII^e classique et du XIX^e moderne. Un tel livre aura son projet dans *Pour un Malherbe*. C'est, pour l'essentiel, un livre de la littérature et de la langue dont la rhétorique, comme questionnement et mise en œuvre de ses moyens propres (une *creative method*), serait la pièce centrale d'une poétique.

Mais, dans cette projection, Mallarmé est tout ensemble l'objet d'une appropriation et un moyen. C'est ce que l'hommage de 1926 déclare, en attribuant à Mallarmé la création d'un « outil antilogique », mis en somme à disposition du « désir d'expression poussé à maximité », « pour vivre, pour lire et écrire » (p. 137). Si l'on peut considérer que la déclaration « à brandir Mallarmé le premier qui se brise est un disciple soufflé de verre » (*Id.*) s'adresse à Valéry, pour le vers en perte de souffle devenu « verre brisé », c'est parce qu'une mutation s'opère du disciple au continuateur. De sorte que la prose serait la véritable leçon de Mallarmé, avec elle un saut de l'autre côté de la figure du poète, éclat brisé, fragmenté en constellations, ce dont *Un Coup de dés* serait une bonne allégorie. Tel est le « Parnasse » pongien qui forme le livre de la littérature par lequel le temps de l'histoire littéraire est repris dans une totalité, leçon du « rien n'aura eu lieu que le lieu » repris en un manifeste de la « sécrétion individuelle de la parole³ » en tant que désir de totalité et de complétude.

Citons, puis lisons « Le Parnasse » des *Proêmes*, de 1928, placé après les « Notes d'un poème » :

Je me représente plutôt les poètes dans un lieu qu'à travers le temps.
 Je ne considère pas que Malherbe, Boileau ou Mallarmé me précèdent, avec leur leçon. Mais plutôt je leur reconnais à l'intérieur de moi une place.
 Et moi-même je n'ai pas d'autre place que dans ce lieu.
 Il me semble qu'il suffit que je m'ajoute à eux pour que la littérature soit complète.
 Ou plutôt : la difficulté est pour moi de m'ajouter à eux de telle façon que la littérature soit complète.
 ... Mais il suffit de n'être rien autre que soi-même⁴.

¹ Gérard Farasse, « Mallarmé pratique », *Europe*, 1998, *op. cit.*, p. 238.

² Lettre à Gabriel Audisio, janvier 1922, cité par Gérard Farasse, *Ibid.*, p. 239.

³ Jude Stefan, « ... Malherbe, Horace, Mallarmé... », *Cahiers de l'Herne Francis Ponge*, éd. Jean-Marie Gleize, l'Herne, 1986, p. 312.

⁴ Francis Ponge, *Proêmes*, *op. cit.*, p. 147.

L'histoire de la littérature n'est pas linéaire. Ce que marquent les termes d'opposition (« plutôt », « mais plutôt », « ou plutôt », « ... mais ») est une contestation de la durée et de la simple succession dans le temps ; ils arriment la littérature à un lieu, celui d'un sujet en monade ouverte sur une totalité, ce qui se lit et se lie dans les attaques de phrase en « je » et les clôtures sur « l'intérieur de moi une place », « et moi-même je n'ai pas d'autre place », « rien autre que soi-même ». C'est ainsi que l'« allégorique de soi » de Mallarmé est reversé dans une monadologie littéraire qui refait pour elle-même la littérature : s'ajouter aux maîtres est tout autant les intégrer, non seulement parce qu'ils sont intériorisés ou parce qu'ils concourent à un effet de reconnaissance de soi, mais aussi parce qu'ils deviennent les figures de ce qui cherche à se dire de soi par le vocable de littérature et par ce que seule la littérature permet de découvrir. Ce « soi-même » est autre chose que le moi. Une « rage de l'expression » donc. Pour emprunter de nouveau une terminologie leibnizienne, l'impersonnel « il suffit » en ses deux occurrences (« Il me semble qu'il suffit que je m'ajoute à eux pour que la littérature soit complète. » « ...Mais il suffit de n'être rien autre que soi-même. »), le soi-même de l'individu et d'une parole, selon le vœu d'une rhétorique qui soit « l'art de résister aux paroles » ou « l'art de ne dire que ce que l'on veut dire », est la raison suffisante d'une littérature complète et totale. La leçon mallarméenne est ainsi leçon de littéralité.

Mallarmé serait en somme l'outil sur l'établi de l'atelier pongien. Les possibles qu'il ouvre à la poésie et à la littérature sont définis comme des moyens mis à dispositions pour œuvrer en direction d'une expression individuelle maîtrisée où est en jeu le souci de la langue. Nous soulignons, dans ces citations des « Notes d'un poème » :

Mallarmé *offre* une massue-cloutée d'expressions-fixes, pour *servir* au coup-par-supériorité. » (p. 136)

Plus tard on en viendra à *faire servir* Mallarmé comme proverbes. En 1926, il n'a pas encore beaucoup *servi*. Sinon beaucoup aux poètes, pour se parler à eux-mêmes. Il s'est nommé et demeurera au littérateur pour *socle d'attributs*. (p. 137)

Le Mallarmé de l'affirmation pongienne, le Mallarmé de Ponge, est le ferment d'un art poétique qui est ensemble avenir de la poésie, avenir de la langue – du « sens plus pur ». C'est ce qui trace cette ligne Malherbe-Horace-Mallarmé, dans le sens que lui donne Jude Stefan d'un Horace central pour une littérature française, parce qu'il représente une syntaxe de la netteté et de l'achevé, une exécution. Mais cette lignée convertie en ligne littéraire, en sa localité, est comme révélée à elle-même par Mallarmé et son « oui », au regard duquel « Malherbe, Corneille, Boileau voulaient plutôt dire "certainement". » (p. 137) En retour, l'hommage à Mallarmé est bien une entrée en littérature qui fait de Mallarmé la pièce d'un art poétique, art dont Malherbe sera une autre pièce ; les deux noms sont bien complémentaires et forment le

nom de ce qui se concentre notamment autour des termes : « objeu », « prose », « réson ». En fait, « Notes d'un poème (sur Mallarmé) » et *Pour Un Malherbe* se rejoignent autour de « cette confusion, ou coordination sublime entre Raison et Réson¹ » - redéfinissant la raison par la vibration et la résonance et montrant en somme ce que la pensée a de lien avec la matérialité du langage -, parce que la raison que l'on peut entendre dans le proverbial qui se constitue avec Mallarmé, s'accorde avec « la tension au maximum de la lyre ». Ce que Maulpoix reprendra dans sa redéfinition, avec Ponge, d'un nouveau lyrisme, en explorant son versant critique².

On peut ainsi dire, avec Gérard Farasse, que Ponge « va même jusqu'à considérer que l'œuvre de Mallarmé fait partie de ses propres manuscrits.³ » On peut aussi considérer la définition d'*Un Coup de dés* en tant que prose, que Maulpoix dit être un contresens, comme un geste décisif d'appropriation en direction d'« une conception de la poésie active » et impersonnelle qui rapproche Mallarmé et Lautréamont et sera explorée par Kristeva. Travaille au fond une conception du poème comme objet, avancée dans *Proèmes* et qui définit une anthropologie poétique en écho à « la jouissance du poème qui est faite de découvrir peu à peu » de Mallarmé (*OCI*, 700) : « Le poème est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui.⁴ » La prose est cette activité, ou cette pratique, où c'est l'« objeu », ce mot-valise entre l'ob- de l'objet et le jeu, qui fait de l'objet ce qui est projeté en avant et le jeu signifiant ce qui œuvre *en vue de*⁵. À cet égard, le « proème » n'est pas séparable d'un « ton », auquel Deguy est particulièrement sensible, ayant son modèle dans le « ton affirmatif du Verbe » et « le OUI de Mallarmé⁶ », reprenant et prolongeant le « "oui" à soi-même » (p. 138) des « Notes d'un poème ». C'est ce qui démarque Ponge du surréalisme, en 1926 : par « un véritable "surréalisme" de la raison (dès lors à mieux nommer *réson*)⁷ ».

¹ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 215.

² Jean-Michel Maulpoix, « Ponge sans illusions ? », *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 271-286. « Il n'est pas absurde de déclarer alors que son projet est "lyrique" puisque c'est de se rendre voix qu'il s'agit dans et par l'écriture, ou plutôt d'établir une relation personnelle, un système personnel, une poétique intime susceptible de réaccorder le sujet au monde et à la langue. » (p. 279)

³ Gérard Farasse, art. cit., p. 239. Il cite à ce sujet une note de l'archive Mallarmé des manuscrits de Ponge : « Mallarmé est un livre. Il m'arrive d'en lire, de le corriger. Je le rejette avec mes manuscrits. »

⁴ Francis Ponge, « *Natare piscem doces* », *Proèmes*, op. cit., p. 130.

⁵ Nous nous appuyons à la fois sur l'article « objet » du *Robert historique* et sur cette définition donnée par Ponge dans le neuvième de ses entretiens (« L'Objeu : *Le Soleil, Le Volet* ») avec Sollers : « C'est celui où l'objet de notre émotion, placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau de racines et les significations bondées à double tour, soit créé le fonctionnement qui, seul, fait rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde. » *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, coll. Points, 1980, p. 135.

⁶ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 216.

⁷ *Ibid.*, p. 215.

Ce travail de la prose du poème – cette *pro-ésie* par le *pro-ême* – nous oriente, pour finir, vers une historicité qui relie Ponge à Deguy dans le sens d'une réhabilitation de la poésie, avec ce que ce dernier appelle « prosème ». Dans la contribution de Deguy aux *Cahiers de L'Herne* « Francis Ponge », il est question de la « préférence » pour l'ici par laquelle les choses sont mesurées à la langue, le « préférable » étant cette mesure du côté du sujet de la langue : « Assurément, Ponge ne veut pas être rangé parmi les "poètes", mais ce jeu de la préférence entre mots et choses est le jeu de la poésie.¹ » C'est ce qui interdit de faire de la chose du descriptible mais bien plutôt du périphrastique. Or, dans l'entretien avec Henri Scepi, « Mallarmé : prose, phrase et périphrase », Deguy pose une « différence simple entre le côté poème-poème de Mallarmé et le côté prosème² » dont *Un Coup de dés* serait une variété au titre d'une « invention à lui » et d'une sorte de mixte entre poème et prose, où s'invente un phrasé autour de la phrase, un phrasé opérant des sous-phrases, des sous-ensembles par césures, enjambements.

D'une certaine façon, l'approche de Deguy rejoint celle de Ponge. Elle doit sa poétique à la rhétorique. La prose de Mallarmé est inscrite dans une économie du « suggérer » qui fait sienne le périphrastique. C'est ainsi que Deguy peut rapprocher Ponge et Mallarmé, en démontrant que chez eux le poème ne se résout pas dans la chose dite, sa description, mais dans le dire qui l'informe. Ponge et Deguy peuvent se rapprocher autour de la découverte d'un enjeu de la prose chez Mallarmé : dans ce qui est, selon les termes du second, un « passage du descriptible » à « la définition, par la rature, l'oblitération, par une certaine dé-négation » ou « le mouvement de la suggestion » ; dans ce qui est désigné, par le premier, de « nécessité purement cristalline, purement de formation. » Ce rapprochement a lieu pour l'essentiel entre parti pris des choses et parti pris des mots, selon donc un rapport qui met en mouvement le négatif du langage : l'« oblitération » et le cristal de l'expression qui fait miroiter des aspects ; la « dé-négation » faisant et défaisant le négatif³. L'écriture est l'atelier. La « rature » et la « formation », la « nécessité » et le « mouvement » impliquent donc de penser une présence en formation, autant qu'un retour du langage sur lui-même pour se chercher dans ce qui est à dire, dans un souci double : souci de la langue, ou d'une langue à venir telle que le langage, l'expression la

¹ Michel Deguy, « Ponge ou la préférence (Notes en relisant *Pour un Malherbe*) », *Cahiers de L'Herne Francis Ponge*, op. cit., p. 431.

² Michel Deguy et Henri Scepi, « Mallarmé : prose, phrase et périphrase (entretien avec Michel Deguy) », in *Mallarmé et la prose*, op. cit., p. 15. Un peu avant, Deguy déclare par ailleurs qu'« au fond [...] vers et prose, c'est tout un, il s'agit de groupes rythmiques. »

³ *Ibid.*, p. 17-18, pages où Deguy rapproche Ponge et Mallarmé autour de cette idée : « Mais si le poème ne consistait qu'à retarder et à différer l'entente de la signification ou l'usage d'un nom – qui serait un nom propre –, qu'il se contente de suggérer à d'autres par je ne sais quelle délicatesse ou jeu de préciosité, ce serait vraiment très très peu de choses, la poésie. »

travaillent, et souci des choses avec lesquelles et pour lesquelles sont recherchées une parole et une justesse à la fois présentes et à venir.

*

Les réceptions par Michaux et Ponge sont donc placées sous les signes respectifs du refus et de l'appropriation. Une fois de plus, est démontrée l'idée que, non seulement une œuvre appartient à ses lecteurs, mais, plus fondamentalement, qu'une lecture dresse avant tout le portrait du lecteur. Cette lecture-écriture de soi par l'autre approfondit la réception comme acte et décentrement.

On voit aussi, à travers les deux derniers exemples, que chaque œuvre refait à elle seule l'histoire de la littérature, en ceci qu'elle pose des problèmes nouveaux, de la rupture de la notion de filiation avec Michaux à l'idée d'une totalisation de l'histoire de la littérature avec Ponge. À cet égard Mallarmé, vu comme une origine de la modernité, a les traits d'un contemporain, dans un double regard : en arrière, vers un XIX^e de la naissance de la modernité, puis vers un présent qui échappe et dans lequel son œuvre continue. Mais entre les deux poètes le « différend¹ » et l'écart se creusent, comme Jérôme Roger l'a démontré : par la recherche d'une doctrine et d'un matérialisme faisant siennes « les cordes tendues de la lyre » pour « désaffubler » la poésie, chez l'auteur de *Pour un Malherbe* ; par cette « voie des rythmes » tendant au contraire à une prolifération nerveuse et à l'inconnu des « signes », contre l'esprit doctrinaire, chez l'auteur d'*Ecuador* et de *Qui je fus*. D'un autre côté, le rapport à Mallarmé montre un partage linguistique, pour ainsi dire, entre un classicisme qui a favorisé l'accueil de Ponge dans *la Nouvelle Revue Française* et des voies nouvelles cherchant la langue dans ses aïeux, voies qui ont poussé Gide à prononcer une conférence invitant à découvrir Henri Michaux en 1941².

¹ Jérôme Roger, « Ponge, lecteur de Michaux : un différend sans merci », *Littérature* « Henri Michaux », 1999, p. 70-86. On retiendra ce premier aspect de Ponge lecteur de Michaux, celui-ci repoussoir de celui-là : « Dans les silences de Ponge, et au-delà du duel à fleurets mouchetés qu'il entretiendra avec Michaux pendant un demi-siècle, un différend prend sens, où se dessinent, de l'intérieur même du "champ" littéraire, quelques-uns des enjeux majeurs de deux poétiques inconciliables. [...] C'est avec un certain mépris que le nom de Michaux apparaît en toutes lettres sur l'échelle des valeurs littéraires de Francis Ponge : «Oui, les Bons Maîtres [...], non les Mauvais (de Ronsard à Michaux).» {*Pour un Malherbe*, p. 148.) » (p. 71)

² Cf. André Gide, *Découvrons Henri Michaux*, Gallimard, 1941.

Conclusion : présence de Mallarmé

1. *Dans des gestes de lecture*

La réception et la présence de Mallarmé nous placent devant une cartographie, en ceci que, comme l'a écrit Deguy, à propos de Cohn, l'œuvre est disposée « tabulairement » et « diachroniquement¹ ». De fait, nous avons toujours affaire à une « synoptique », dont les croisements avec les autres points de vue sont opérables à l'infini. Nous serions alors cette fois face à un livre-rhizome, pour reprendre le concept de Deleuze et Guattari², s'écrivant « de relais en relais » (Deguy), et dont les pousses et racinelles prolifèrent, nous amenant à conclure sur une « synthèse disjonctive³ », plutôt que sur un point de vue surplombant imposant une vérité de l'œuvre et réduisant l'œuvre à des signes de vérité. Si tout est affaire de point de vue, le point de vue lui-même met en crise la notion de vérité pour mettre en avant celle de relation. C'est aussi à une intelligence des différences qu'invite l'étude des réceptions d'une œuvre, montrant que la présence de cette œuvre n'est pas une, mais qu'en définitive, sa pluralité a aussi à voir, en outre, avec la présence active de ses lecteurs. On peut alors alléguer la différence de l'œuvre et du lecteur, la différence des lecteurs, ainsi le déplacement des enjeux et des stratégies de lecture. Celles-ci allant peu ou prou dans le sens de l'œuvre à écrire, dès lors qu'un poète lit une œuvre à partir de sa propre voix, dans sa propre écriture, pourrions-nous dire. Ce qui constitue la lecture comme une rencontre de voix, et d'écriture à écriture. D'où l'importance que revêt la lecture des œuvres croisée avec la singularité de chaque réception, pour situer chaque réception dans le geste général de l'œuvre, dans ce qui la rapproche ou l'oppose aux autres.

On comprendra de ce fait la nécessité de montrer le devenir dans l'histoire de certains paradigmes de lecture et de réception – ou, disons, d'accueil – de Mallarmé. Partant c'est un regard en arrière, si l'on s'en tient à une chrono-logique ou à une archéo-logique, qu'il convient d'opérer : comment des problèmes envisagés à partir de Bonnefoy, Deguy, Maulpoix, Meschonnic nous invitent à rebrousser en quelque sorte les années, jusque vers les contemporains de Mallarmé. S'en dégagent, schématiquement, deux tendances : du rejet et de l'adhésion, - avec infiniment de nuances et de passages de l'une à autre. Mais les lectures

¹ Michel Deguy, « On ne peut se passer d'éden », préface à Robert Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, op. cit., p. 13.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980.

³ Cf. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 204, pour l'idée d'une singularité « s'ouvrant à l'infini des prédicats par lesquels elle passe, en même temps qu'elle perd son centre ». On retiendra aussi la prévalence de la conjonction « ou bien », une reconfiguration de la grammaire par l'ouverture interne du langage.

données au cours de la première moitié du XX^e se sont imposées comme des lectures influençant l'œuvre elle-même, l'embarquant dans leur propre aventure. À tel point qu'elles ont fonctionné comme des occultations : pour être prégnante, telle réception de Mallarmé exclut autant, sinon plus, qu'elle ne retient. Elle déplace, dévie nécessairement, jusqu'à devenir encombrante. C'est ce qui pousse par exemple Blanchot à mettre à distance Valéry pour « dégager Mallarmé de la conception valéryenne de la poésie », selon les mots de Michel Sandras¹ : « ce que les conceptions de Mallarmé ont de tout à fait singulier a été comme effacé par l'importance qu'elles ont reçues des idées presque semblables, mais plus fortes et surtout plus fortement, obstinément proposées [par Valéry]² ». Mais la même remarque vaut pour Blanchot lui-même, pour l'effacement d'un Mallarmé par un autre. C'est qu'une certaine obstination préside à tout geste de lecture, qui a trait à l'intention toujours recommencée de plier l'autre à soi ; il en va un peu comme de Montaigne et du latin : « J'y veux pouvoir quelque chose du mien³ ».

Nous pouvons alors définir la réception en acte éthique et dialogique, consistant à imprimer sur l'œuvre le geste d'une lecture qui soit celui d'une écriture. Une telle définition suppose de ne pas séparer, mais au contraire d'articuler et de penser le continu de la lecture et de l'écriture. Il y va ainsi d'un dialogisme aux ramifications plurielles, où se nouent l'échange réciproque, et la « réciprocité de preuves », de l'écrire et du lire : un dialogue des œuvres entre elles autour de Mallarmé, dialogue des œuvres avec Mallarmé, dialogue avec soi où toute position à l'égard d'une œuvre en fait un intercesseur.

C'est dire que Mallarmé est aussi la caisse de résonance des conceptions de la poésie qui entrent en débat, en discord et conflit. Meschonnic, pour commencer son article sur Mallarmé dans le numéro d'*Europe* de 1998, affirme d'abord qu'« il y a une affaire Mallarmé » ; il observe plus loin que « c'est l'affaire de la poésie, l'affaire de l'hermétisme, l'affaire de l'herméneutique, l'une des affaires de la modernité.⁴ » Ce qui répond, à des années d'intervalle au « conflit des interprétations » de Ricœur, mais renvoie à la longue histoire aussi de cette « affaire » à travers la fin du XIX^e et le XX^e, de la « poésie pure » et de la doxa de la clarté aux

¹ Michel Sandras, « Blanchot lecteur de Mallarmé », in *Maurice Blanchot : Récits critiques*, éd. Christophe Bident et Pierre Vilar, Farrago/Léo Scheer, 2003, p. 84, cité par Arild Michel Bakken, *La présence de Mallarmé*, *op cit*, p. 39.

² Maurice Blanchot, « Le Mythe de Mallarmé », *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 36. Cité *Ibid.*, p. 38.

³ « Plutarque dit qu'il veid le langage latin par les choses ; icy de mesme : le sens esclaire et produit les parolles ; non plus de vent, ains de chair et d'os. Elles signifient plus qu'elles ne disent. Les imbecilles sentent encores quelque image de cecy : car, en Italie, je disois ce qu'il me plaisoit en devis communs ; mais, aus propos roides, je n'eusse osé me fier à un Idiome que je ne pouvois plier, ny contourner outre son alleure commune. J'y veux pouvoir quelque chose du mien. » Michel de Montaigne, *Essais, Livre 3*, éd. Alexandre Micha, Garnier-Flammarion, 1995, p. 88.

⁴ Henri Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé », *art. cit.*, p. 3.

débats sur la forme autarcique de l'œuvre, le formalisme et l'herméneutique ou encore au « conflit entre le poème et l'herméneutique, entre la poésie et la philosophie », où se rencontrent et se heurtent l'ontologie et la phénoménologie, la poétique et le formalisme. C'est ainsi que, pour nous, la réception de Mallarmé suit des déplacements, des inflexions, jusqu'au XXI^e commençant. Il était donc nécessaire d'aller chercher certains paradigmes de lecture avant 1945, d'interroger certaines œuvres et les rapports que les quatre poètes centraux de notre étude ont pu avoir avec elles.

S'il est vrai que Mallarmé a pu faire l'objet de nombreuses appropriations, allant dans le sens du refus et/ou dans celui de la revendication, son œuvre n'en est donc pas moins un espace dialogique. Nous avons pu ainsi nous rendre compte à la fois de « formations de discours » en mutabilité permanente et poussant à faire des notions, non tant des concepts ou des définitions, que des historicités impliquant d'interroger les œuvres, les discours critiques qu'elles portent, mais aussi les discours tels qu'ils trouvent à se construire par rapport à Mallarmé et dans une confrontation avec ses autres lecteurs. C'est pourquoi la réception n'est pas tant liée à un horizon d'attente qu'à une projection de soi posant sans cesse la question de la poésie à faire, non de ce qui existe déjà. Et c'est pourquoi aussi, en lisant Mallarmé s'impose la nécessité de l'oublier, pour, à travers cet oubli, construire une lecture, dont la partialité est pleinement assumée.

2. *Par un dialogue continué*

Deux points sont à présent à retenir. Le premier est que ceux qui ont lu Mallarmé par le passé demeurent des contemporains, ayant su le lire ou non. Cette contemporanéité des lectures du passé n'est paradoxale qu'en apparence, parce qu'elle pose la question de ce qui est actuel dans les œuvres que l'on désigne trop rapidement « du passé ». Maulpoix a pu formuler cette idée quand il déclare dans un entretien :

Vis-à-vis de ce contemporain-là, qui n'est autre que le réel dans lequel nous évoluons jour après jour, il y en a un autre que j'appellerais le contemporain des œuvres, voire la contemporanéité paradoxale des œuvres du passé ! Car les œuvres du passé sont pour moi absolument actuelles, au point que j'y puise cette confiance dans la poésie qui me donne le désir de poursuivre *malgré tout*...¹

La réception est très certainement du côté d'un tel enjeu et la formule « des contemporains ne savent pas lire » n'est pas seulement à entendre dans un geste polémique « devant l'agression »

¹ « Entretien de Jean-Michel Maulpoix avec Corinne Godmer et Jean-Yves Masson, *Nu(e)*, Jean-Michel Maulpoix, op. cit., p. 10.

– celui de « rétorquer » -, mais aussi et peut-être surtout dans le sens d'un inconnu poussant à toujours chercher de quoi est faite cette contemporanéité.

Un second point, également crucial nous semble-t-il, est l'*aspectualité* de la lecture d'une œuvre. D'abord, au sens où perdure un « effet Mallarmé », pour reprendre une formulation de Meschonnic, faisant que l'on imite (souvent sans le savoir) ou rejette, que l'on emploie un vocabulaire issu de son œuvre pour parler de poésie, de littérature, du langage¹. Cet effet a pour corollaire un emploi particulier des adjectifs « mallarméen » et « mallarmiste » et du substantif « mallarmisme » (ce dernier terme que Mallarmé a employé lui-même comme conscient d'un certain magister qu'il pouvait exercer). Termes intéressants à relever dans la mesure où ils essentialisent l'œuvre en occultant le fait qu'ils ne fonctionnent pas indépendamment d'une situation historique qui est toujours le propre de la réception d'une œuvre.

Mais l'aspect a aussi une portée décisive, si l'on retient la dimension d'aspect d'une œuvre. Bonnefoy, ainsi que nous pourrions y revenir, s'est penché sur la notion. Toute sa réflexion sur la poésie et sur l'art en général, est habitée par la réticence à l'égard d'un acte poétique ou artistique qui ne retiendrait que quelques aspects de l'existence au détriment de l'Un. Sa critique de l'impressionnisme a pu aller dans ce sens, ainsi que sa lecture de Mallarmé. Il a ainsi pu reprocher au poète du « Sonnet en – yx » une autarcie du poème n'ouvrant que sur des aspects surdéterminés par les opérations de l'intelligence. Cette critique, en fait, concerne plus profondément la « poésie pure » issue de Valéry. Elle implique la nécessité d'orienter la lecture de Mallarmé vers d'autres voies. Vient alors une autre implication de la notion d'aspect, ramenée à la lecture d'une œuvre. D'une certaine façon, les lectures que nous avons pu aborder construisent, pour chacune d'entre elles, un Mallarmé au détriment d'autres. Comme permet de s'en rendre compte la lecture de *L'Archive du Coup de dés* de Thierry Roger, *Un Coup de dés* a pu être mis au premier plan : s'est posé alors le problème d'une recherche de soi de la modernité à travers diverses appropriations de ce poème, problème traversant le XX^e. La démarche de Bonnefoy atteste en fait de la nécessité de travailler sur des aspects – c'est la condition de toute lecture - mais sur des aspects manifestant l'effort en direction d'une intelligence de la totalité. Pour le dire autrement, il s'agit de chercher ce qui forme le projet de

¹ Pour anticiper sur des développements à venir, signalons qu'Arild Michel Bakken a pu par exemple déceler chez Foucault, dans *Les Mots et les choses*, ce que nous sommes tentés d'appeler une « mallarméisation » de son discours sur la poésie et le langage, en lien avec l'avènement de la mort de l'auteur dont Mallarmé est donné pour l'origine. Parmi les « évidentes résonances mallarméennes », il indique « silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier » et « scintiller dans l'éclat de son être. » Cf. *La Présence de Mallarmé*, op. cit., p. 51-52.

l'œuvre, le tout de son expérience. La quête d'une « notion pure » en est bien sûr un opérateur de premier plan.

Il faut bien sûr lire avec quelque nuance le propos de Bonnefoy, celui que nous avons cité au seuil de notre deuxième partie, selon lequel « le travail de réflexion qui s'est accompli depuis surtout la dernière guerre n'en reste pas moins essentiel, c'est à lui que l'on doit d'avoir retrouvé dans leur nouveauté profonde les dimensions philosophiques et l'intention poétique d'une œuvre que ses premiers lecteurs ne comprenaient pas. » « La vraie figure » qui ira se précisant avec le temps révèle un certain visage de Mallarmé qui, d'une certaine façon, est et demeure celui de ses lecteurs. L'explicitation de la lecture d'une œuvre est peu ou prou un autoportrait. Une vérité ne remplace pas une autre et nul dévoilement supérieur ou plus essentiel ne s'est produit. C'est simplement que nous nous sommes peut-être un peu plus défaits de capter l'héritage d'une œuvre, pour laquelle Mallarmé a pu dire, dans sa dernière lettre à sa fille et à son épouse, « il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants » (*OCI*, 821). L'important est dès lors de s'intéresser aux déplacements qui se sont produits à partir des années cinquante, avec et autour de Bonnefoy, Deguy, Maulpoix et Meschonnic, en poursuivant la réflexion sur ces « formations discursives », sur les transformations des filiations et héritages, mais aussi sur les pratiques et conceptions de la poésie qui y sont liées. Pour essayer de voir un peu mieux en quoi et comment Mallarmé change, mais aussi comment Mallarmé nous change, ou comment nous changeons avec lui. Dans un continu avec l'histoire, qui est celle des décennies après 1945.

TROISIÈME PARTIE

« L'Homme, puis son authentique séjour terrestre » : Mallarmé dans
l'expérience poétique du monde après 1945 - à partir des décennies
cinquante et soixante

Préambule : réception dans l'histoire, réception dans la modernité

1. Autour de 1945 : intronisation, nationalisation de Mallarmé, une réception problématique

Le Mallarmé des années quarante semble bien revêtir les traits d'un Mallarmé nationalisé. Contribuent à cette nationalisation, dans le contexte de la défaire de 1940, de l'occupation et de la collaboration, *Vie de Mallarmé* d'Henri Mondor, la lecture que donne Blanchot de cette première somme biographique et l'article publié dans l'anonymat par Michel Leiris, dans *Les Lettres françaises* en 1943, « Mallarmé, professeur de morale ». La première édition des œuvres complètes dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1945, dans le contexte de la Libération, contribue évidemment à l'entrée de Mallarmé dans la littérature patrimoniale. Or, en lisant de près l'introduction que rédigent les éditeurs Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Mallarmé brille par des vertus morales qui ne sont pas sans continuer ce qu'avait tramé l'idée de poésie pure. On peut ainsi y trouver le portrait élogieux d'un révolutionnaire des lettres françaises – « par noble détermination et non par haine ou frémissement de rivalité¹ », qui n'a jamais failli à ses convictions, ainsi que le bilan d'une réception de l'œuvre passée, outre « l'exécration » de bien des « chroniqueurs vaniteux », à la « gloire », « l'une des plus pures » (p. IX).

C'est ainsi qu'en dépit des réticences qui durent encore, Mallarmé a acquis une notoriété plus durable, pour laquelle ont œuvré, par le soutien apporté au maître, par leur action pour la connaissance de son œuvre, les disciples au premier rang desquels sont mentionnés Régnier, Claudel, Gide, Valéry (p. XII). Aussi est-il frappant que cette notoriété soit inséparable d'une morale, que formulent de manière exemplaire ces mots de « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé » de Valéry, cités à la fin de l'introduction (p. XII-XIII) : « Introduire, dans l'art de plaire ou de toucher par le langage, de telles compositions de gênes et de grâces, donnait à concevoir chez celui qui l'osait une force, une foi, un ascétisme, un mépris du sentiment général, sans exemple dans les Lettres, qui en ravalait toutes les œuvres moins superbes et toutes les intentions moins rigoureusement pures – c'est-à-dire, *presque tout*.² »

Mais de quoi brille, spécifiquement et intrinsèquement, l'astre Mallarmé dans ces années de la seconde guerre ? Très certainement, il illustre – au sens de « faire rayonner » – ce qu'est un esprit foncièrement novateur qui a risqué son art dans des voies inexplorées jusqu'à présent, la

¹ Introduction par Henri Mondor et G. Jean- Aubry, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, eds. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. X. Même référence pour les citations suivantes, dont la page est indiquée entre parenthèses.

² Paul Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », *Œuvres I*, op. cit., p. 646.

création d' « un langage parfaitement adéquat à son objet », comme l'écrit Leiris, « qui exigea, non seulement la plus haute puissance inventive, mais les efforts de toute une vie.¹ » Et l'on pourrait énumérer les qualités mentionnées dans l'introduction des *Œuvres complètes* de 1945 ; nous indiquons « un courage d'innovation, une grandeur dans la solitude » (p. IX), les « explorations infatigables d'une conscience d'artiste jamais résignée » (p. X), « la constance de sa rectitude » (p. XII). Il importe de donner ces citations parce qu'elles résument un discours sur Mallarmé qui oppose au chaos, à l'arrivisme et au mensonge généralisé - ce que Leiris, par exemple, pouvait constater autour de lui en 1943 -, une intégrité et « certaines vertus élémentaires – dont on ne songeait guère, il n'y a pas si longtemps, qu'un jour viendrait où il importerait d'en faire l'éloge² », et qui rendent caduques les attaques à l'encontre du « champion de la tour d'ivoire ».

Mallarmé rencontre ainsi, dans les années quarante, une actualité qui le sort des seuls Second Empire et III^{ème} République, et l'intègre dans les disputes sur la responsabilité morale des écrivains dans cette période de débâcle générale. Comme le précise Jean-François Hamel, l'article de Leiris, qui entreprend une modélisation de Mallarmé, se comprend par le rejet du régime de Vichy et il est une réponse aux positions d'écrivains nationalistes xénophobes, parmi lesquels Camille Mauclair, l'équipe de *L'Action française* accusant la littérature de l'entre-deux guerres « de s'être séparée de la vie nationale et d'avoir abdiqué son magistère intellectuel, conformément à "la doctrine de la tour d'ivoire"³ ». À l'ordre moral pétainiste Mallarmé pourra faire figure de résistance, d'autant que parmi les auteurs incriminés sont Gide pour « le bolchevisme et l'homosexualité », Valéry pour le « nihilisme désincarné », selon les termes par lesquels Jean-François Hamel reformule la condamnation de Mauclair⁴, auteur du livre *Les métèques contre l'art vivant*. Il est patent que Mallarmé devient ainsi un enjeu dans l'opposition d'une idée de la France à une autre.

La réponse donnée par Mallarmé, âgé de cinquante-six ans, à l'enquête « Sur l'idéal à vingt ans », « que, suffisamment, je me fus fidèle, pour que ma vie humble gardât un sens » (OCII, 672), fournit un exemple de ce que peut une éthique de l'art pour une morale. Elle est l'enseignement du « professeur de morale », pour définir une probité dans l'humilité, une détermination et une conduite là où on ne l'attendait pas. L'étude de l'existence de Mallarmé

¹ Michel Leiris, « Mallarmé, professeur de morale » (1943), *Brisées*, Gallimard folio-essais, 1992, p. 83.

² *Ibidem*.

³ Thierry Maulnier, « Les "Intellectuels" sont-ils responsables du désastre ? », *Candida*, n° 899, 4 juin 1941, cité par Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé, une politique de la lecture*, op. cit., p. 22.

⁴ Cf. Camille Mauclair, « Pour l'assainissement littéraire », *La Gerbe*, n° 26, 2 janvier 1942, cité et commenté par Jean-François Hamel, *Ibidem*.

est pour Mondor un acte de réconciliation, « avec la vie et certains prestiges français, d'extraordinaires vertus¹ ». Mallarmé trouve alors déjà une place dans le roman national, et Blanchot, qui a lu de près *Vie de Mallarmé*, s'en est inspiré sans doute pour faire du poète l'une des incarnations de cet esprit français, à la définition duquel il y aura à travailler contre la trahison collaborationniste. Et si Mallarmé est un recours pendant ces années, c'est bien pour que les lecteurs trouvent, dans la biographie de Mondor et dans l'œuvre du poète, « une explication de ce qu'ils sont », cet être étant grevé de tant d'incertitudes et de douleurs. La grandeur est mise en avant contre la « petitesse », assurément au titre d'une force de l'esprit qui veille sur son propre secret et sur sa part de maîtrise capable d'« [exercer] son pouvoir sur l'ordre des êtres, des choses et du monde », pour reprendre les mots du commentaire d'un texte de Blanchot, « La France et la civilisation contemporaine » : « Il y a assurément peu de littérature où un poète, sans le moindre délire, par le simple effet d'une méditation rigoureuse des formes, ait pu envisager la rédaction d'un livre qui fût l'équivalent véritable de l'absolu. Cette ambition, tourment et gloire de Stéphane Mallarmé, purifie les lettres françaises de beaucoup des petitesse que la vanité des écrivains leur a apportées.² » Dans ces années noires, les Français peuvent donc se consoler : l'œuvre de Mallarmé montre qu'il est permis d'espérer en un « esprit français », qui contient une grande réserve de force quant à une éthique et une pratique du langage, force permettant contestation, résistance.

La nationalisation de Mallarmé présente les traits d'un réinvestissement politique du purisme littéraire. La poésie pure trouve en Blanchot une continuation et c'est avec lui qu'elle se prolongera en l'idée d'un « espace littéraire », approfondissant la voie de la négativité, à partir de Hegel, Heidegger et Valéry, dont elle empruntera la métaphysique du langage, l'ontologie et l'esthétique. La poésie pure est cependant arrachée à la tour d'ivoire, ramenée au sol, à l'humilité et à une pratique pure du langage renvoyant à un souci éthique. Mais cette même doxa d'une littérature pure, qui a fait de Mallarmé et de Valéry, sans doute de Mallarmé *via* Valéry, ses parangons, trouvera ses détracteurs et contradicteurs après la Libération. Sartre, dans la lignée de Julien Benda³, verra en elle l'origine du mal. Il accuse Mallarmé et les avant-gardes qui ont suivi (du symbolisme au surréalisme), d'avoir coupé le langage des lecteurs et de la réalité. La déréalisation opère une séparation grave d'avec le corps social et une rupture

¹ Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1950, p. 7, cité par Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 55.

² Maurice Blanchot, « La France et la civilisation contemporaine », *Le Journal des Débats*, le 26 mai 1941, repris dans *Chroniques du Journal des Débats*, éd. Charles Bident, Gallimard, 2007, p. 32, cité par Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé*, *op. cit.*, p. 59-60.

³ Julien Benda, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Mallarmé, Gide, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, *les Surréalistes : Essai d'une psychologie originelle du littéraire*, Gallimard, 1945.

avec le pacte de responsabilité qui doit au contraire les réunir. Ce que développe *Qu'est-ce que la littérature ?* est un procès de la modernité poétique, par une doctrine et une éthique de la prose, qui appelle de ses vœux une « politique de la prose » contre une poésie scandaleusement irresponsable qui se résout en promotion de la destruction du langage, du néant et de la mort, un nihilisme préparant en quelque sorte les conditions du collaborationnisme¹.

Ce trop rapide, et certainement réducteur, survol montre comment, autour de 1945, Mallarmé est aussi un enjeu politique – l'enjeu d'une « politique de la lecture », pour citer Jean-François Hamel, mais aussi d'une « politique du poème », pour reprendre l'expression d'Henri Meschonnic² -, dans une difficile reconstruction où les doctrines s'affrontent, autour de la question de l'engagement. Sans doute le problème est-il celui d'une idée de la poésie secondarisée, en ceci qu'elle a à répondre devant le tribunal de l'histoire. Les deux approches révèlent à quel point elle est frappée de soupçon, soupçon pour lequel Baudelaire, Mallarmé – Sartre a condamné les deux – sont présentés comme des origines.

2. La modernité ou « écrire après Auschwitz » ?

Le soupçon peut encore s'aggraver avec la déclaration d'Adorno, à la fin de l'introduction de son livre de 1955 *Prismes, critique de la culture et société* : « la critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes.³ » La déclaration d'Adorno est le préliminaire d'une critique générale de la culture et du culturel, démontrant que le bavardage, l'aveuglement pèsent sur tout effort critique, effort lui-même soumis à une répression et à un totalitarisme, tous deux implantés dans les différentes sociétés marchandes. Que peut la poésie, dans ces conditions ? L'impossible radicalise le soupçon et ce qu'on définit comme purisme littéraire, désigné par la « substance intrinsèque », dont Adorno voit une sorte de sommet théorique chez Valéry, finit par « vider cette substance⁴ ». En répondant à ses détracteurs, par l'argument selon lequel la « façon » de s'exprimer philosophiquement n'est jamais « littérale », Adorno a précisé que tout devait tenir « dans la vibration entre ces deux possibilités » - pouvoir écrire un poème est en somme inclus dans ne pas pouvoir le faire, l'écriture étant suspendue à

¹ Cf. les pages que Jean-François Hamel consacre au point de vue de Sartre, partant de l'idée d'un « terrorisme de la politesse » chez Mallarmé, *Camarade Mallarmé, op. cit.*, p. 94-101.

² Cf. en particulier Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet, op. cit.*, 1995.

³ Theodor Wiesengrund Adorno, *Prismes, critique de la culture et société*, trad. Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Payot, 2003.

⁴ *Ibid.*, p. 12. Adorno fait observer plus loin dans le même livre que le « point de départ [de Valéry] est la caractère sacré de la culture, qu'il partage avec Mallarmé » (chap. « Valéry Proust Musée », p. 190).

un taire (qui n'est pas un tarissement) -, en reformulant l'alternative d'après les critiques qui lui ont été adressées : « Il a écrit qu'après Auschwitz on ne pouvait plus écrire de poèmes. De deux choses l'une : ou bien on ne peut vraiment plus écrire de poèmes et celui qui en écrit est un misérable ou un sans-cœur ; ou bien il a tort et il a dit quelque chose qu'on ne devrait pas dire.¹ » Mais le problème est de savoir, ou de tenter de savoir, ce que la déclaration fait venir après elle. L'alternative du tort et de l'impossible est tournée vers la responsabilité, mais elle repose sur une séparation du politique, de l'éthique et du poème. Elle se mue en une autre alternative, entre une poésie et l'indicible, une poésie placée devant l'horreur et son indicible et une poésie pure, fondamentalement séparée – et du coup sacralisée et intrinsèquement pure –, séparée, « accomplie intégralement, ainsi retranchée », du politique et de l'engagement (pour reprendre une notion sartrienne). Aussi la question renvoie-t-elle à Paul Celan qui, s'opposant à Adorno, a demandé : « Quelle est la conception du poème qu'on insinue ici ?² »

Une autre alternative est encore imposée : entre le silence d'une dénégation et une déploration qui se résoudrait en un esthétisme ou une poétisation. Une déclaration de Meschonnic, au seuil de son livre *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, peut dissoudre l'alternative, à propos de « la même vieille infirmité du langage, réelle et supposée, du langage devant la vie », celle de l'impossible à dire :

On a monté cette infirmité jusqu'à invalider les poèmes et le langage après Auschwitz, après, c'est-à-dire devant. Ce n'était pas la peine d'exacerber le mal, la moindre douleur de dent suffisait pour la dire. Le langage ne peut pas la dire. Mais c'est peut-être qu'on s'y prend mal, avec le langage, autant qu'avec le reste.³

La « grève devant la société » n'est pas tant une irresponsabilité qu'une position éthique ; de même, le langage et le poème ne sont pas amenés à comparaître au procès de l'histoire, mais ils sont du côté d'un défi et de ce que Meschonnic appelle un « acte éthique » et que nous pouvons considérer comme une éthique en acte de poésie : « Le langage comme défi est donc nécessairement une affaire collective. [...] Mais la question du défi, et de l'implication réciproque entre le poème, l'éthique et l'histoire, que je me pose, est une question qui s'impose à tous.⁴ » Et la lecture de Mallarmé peut se situer dans une telle perspective, à savoir du côté

¹ Theodor Wiesengrund Adorno, *Métaphysique, concept et problèmes*, trad. Christophe David, Payot, 2006, p. 165.

² « Pas de poème après Auschwitz ? (Adorno) », écrit Celan en 1967. « Quelle est la conception du poème qu'on insinue ici ? L'outrecuidance de celui qui a le front de faire état d'Auschwitz depuis la perspective du rossignol ou de la grive musicienne. » Cité par Michel Bousseyroux, « « Quelle poésie après Auschwitz ? Paul Celan : l'expérience du vrai trou » », *L'en-je lacanien*, n° 14, janvier 2010, p.59.

³ Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, op. cit., p. 13.

⁴ Henri Meschonnic, « Le Langage comme défi » (en introduction au colloque des 4 et 5 mai 1990 à l'Université de Paris VIII), *Le langage comme défi*, éd. Henri Meschonnic, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.

d'une interaction de l'existence et de l'écriture. C'est ainsi que, dans l'article qui ouvre le numéro d'*Europe* de janvier-février 1998, Meschonnic réfute l'héritage de la lecture sartrienne et son contraire qui lui a succédé - « puis, après l'idéologie de l'engagement (venue avec quelque retard, une fois que la situation avait été dégagée), l'idéologie du désengagement » -, pour donner la piste d'une « intelligence de la poésie [incluant] aussi une intelligence de la société, et du politique.¹ » La poésie et, de manière emblématique celle de Mallarmé, constituent des postes d'observation des possibles ouverts pour la société et, en retour, de ce que la société fait de ces possibles. À partir d'une « affaire Mallarmé », qu'il situe pour sa part du côté « du sujet, et du rythme, comme paraboles l'un de l'autre », Meschonnic réoriente l'idée d'une « responsabilité » de la poésie vers « la responsabilité même de l'écriture » (sur laquelle il termine l'article) et vers cette « implication réciproque » dont il fait état dans « Le Langage comme défi ».

3. Modernités : du XIX^e siècle à l'après-1945

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, un autre Mallarmé que celui de l'hermétisme et de la poésie pure tendra à se prononcer. Comme l'a signalé Bonnefoy, les recherches de Jean-Pierre Richard, dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé* en 1961, de Bertrand Marchal, avec *La Religion de Mallarmé* en 1988, ont permis une étude d'ensemble de l'œuvre permettant, dans le premier livre, une démonstration à propos d'une ontologie et du rapport au monde, dans le second, une historicisation découvrant un Mallarmé nouveau dont l'œuvre intervient dans les débats de son temps, autour de la question du rapport entre poésie et société. Et c'est aussi le long de théories et de représentations du langage, avec et en elles, que cheminent les réceptions de Mallarmé, en posant encore la question de la poésie, dans ce qui se noue pour la poésie aujourd'hui, ici et maintenant. De fait, les poètes qui nous intéressent dans notre enquête se sont livrés au moins à cette triple activité : penser Mallarmé et le réfléchir en eux, écrire et théoriser la poésie et le langage, ouvrir la modernité poétique en faisant de la poésie une affaire du collectif et du sujet.

Les décennies cinquante et soixante ont pu connaître l'émergence d'une autre relation de la poésie, et de l'engagement qu'est tout poème, au politique. Bonnefoy a connu le surréalisme des années quarante. Aussi peut-on avancer que les années surréalistes auront été un laboratoire pour entrevoir en quoi la poésie peut se définir dans une aspiration à « changer la vie ». À cet

¹ Henri Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé », *Europe*, « Stéphane Mallarmé », 1998, *op. cit.*, p. 6.

égard, la poésie de Bonnefoy n'est pas en rupture totale avec le surréalisme¹. Dans l'essai de 1961 sur Rimbaud, c'est bien après « l'entreprise de charité », dans son sillage, qu'est définie la tâche d'une critique de la société, de la culture, l'impossible se confrontant aux espoirs de la Commune, à la mort de Dieu, mais étant aussi une mesure nouvelle :

Et plutôt que d'en venir à des remèdes finis, à des solutions relatives, on voit bien que l'auteur de « Mauvais sang » préférera demeurer dans la haute région des résolutions impossibles, des virtualités disparues, pour retenir au moins une ombre des vrais breuvages, et habiter ainsi, à son habituelle façon heurtée, « poétiquement sur la terre ».²

Pour Bonnefoy, cet impossible est à la hauteur de « l'improbable », et cette phrase inspirée de la lecture d'*Une Saison en enfer* renvoie à ce qu'il reçoit en héritage du XIX^e siècle. On précisera qu'il y formule quelque chose de lui-même en prenant acte du retrait de Dieu ou des dieux. Comme l'a écrit Heidegger à propos de Hölderlin, le départ de Dieu retire la splendeur du monde et le fait entrer dans la nuit. Mais ce départ même définit la tâche de « fonder une vie divine sans Dieu » qui est « l'acte vraiment *moderne* », ainsi que Bonnefoy le formule en lisant Rimbaud³.

John Naughton l'a souligné au début de son essai *Une Intention de salut*, dans son introduction « La Poésie moderne et la tradition chrétienne » : on peut situer un commencement de la modernité dans Hegel et Nietzsche, aux deux pôles du XIX^e siècle. Certes, « Dieu est mort », mais plus encore, pour Mallarmé et pour les poètes, dire que Dieu est mort conduit à dire que Dieu *n'est pas*⁴ : la disparition, muée en non-être, implique – et complique (oui, nous nous retirons avec elle des « remèdes finis, [des] solutions relatives » du religieux, qui pouvaient suppléer d'autres questions) – l'effondrement d'une vision unifiée du monde et de son texte, une dispersion des signes et du sens, une béance du langage ramené à lui-même, et qui interdira l'identification de la poésie à une forme. « Dieu a créé le monde en vers » a écrit Hugo et John Naughton rappelle que « traditionnellement Dieu est représenté comme un

¹ Question pour laquelle nous renvoyons au livre d'Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, op. cit.

² Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 186-187.

³ *Ibid.*, p. 176.

⁴ Cf. John T. Naughton, *Une intention de salut, essais sur la poésie française moderne*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, l'introduction du livre (p. 13-42), où est cité Baudelaire, une phrase des *Journées* installant toute l'équivoque entre existence et être de Dieu : « Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister. » (Cité, p. 31.) Pour Mallarmé, on peut suivre cette piste selon laquelle « la théologie devient une simple anthropologie », point de vue qui associe Marx et Nietzsche et tend à constituer le religieux en « somme de relations purement humaines » posant la « vérité » comme « illusion » (p. 32), ce qui renvoie à la thèse ultérieure de Freud dans Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion*, trad. Marie Bonaparte, Presses Universitaires de France, 1971.. Se trouvent ainsi en miroir « l'armée de métaphores, métonymies, d'anthropomorphismes » affirmée par Nietzsche à propos de la vérité et le « glorieux mensonge » de Mallarmé.

artiste.¹ » Mais sa mort ou son meurtre, son absence et la négation de son être rendent possible une liberté – « une haute liberté d'acquiesce, la plus neuve » (*OCII*, 207), dont rend compte *Crise de vers*. Il n'y a tout simplement pas de texte. Et c'est aussi l'idée du père et de l'influence qui est mise en crise : l'artiste et le poète sont des déshérités, ce qui constitue une acquisition majeure. C'est ainsi que « Le Guignon » de Mallarmé (*OCI*, 5-7) ouvre une voie différente à la douleur : si les poètes « têtent la douleur comme ils tétèrent le rêve », c'est que Mallarmé gardera une fidélité à Baudelaire, au-delà de « l'art vorace » et de la prison de l'idéal. La révélation du néant est en somme le seuil par lequel Mallarmé devient Mallarmé et s'affranchit de Dieu comme du blasphème. Une véritable filiation peut s'opérer : elle poursuit l'entreprise de libération qu'aura initiée Baudelaire, des *Fleurs du mal* au *Spleen de Paris*. Elle réalise un franchissement hors de l'identification de la poésie à une forme unifiée. Et la conscience d'un « héritage baudelairien [...] toxique² », autant que la hantise ou « l'angoisse de l'influence », théorisée par Harold Bloom, seront finalement pleinement assumées. Il peut écrire ainsi dans « Le Tombeau de Charles Baudelaire » « Celle son Ombre même un poison tutélaire / Toujours à respirer si nous en périssons » (*OCI*, 39).

« Le Guignon » est sans doute un poème de l'après : après l'effacement des dieux, après le suicide de Nerval, la « déposition » du christianisme, le « reniement provocateur en « fleur du mal », ou profanation du « but mystique », dont parle Michel Deguy au début de *La pietà Baudelaire*³. Sa situation au début des *Poésies* fait passer la poésie par-delà le suicide, - dont celui de Nerval est exemplaire, évoqué et souligné en *terza rima* « Vont ridiculement se pendre au réverbère ». Le suicide y est encore le révélateur d'un divorce entre le poète et la société, qui réalise le saut du romantisme à la modernité. La mort de Victor Hugo, une vingtaine d'années plus tard, relance et entérine ainsi la crise. Mais un autre suicide, celui d'*Igitur*, est plus profond, en ceci qu'il renvoie à l'acte d'écrire, et au coup de dés au bord du néant qu'il représente, la « goutte de néant qui manque à la mer » (*OCI*, 478) figurant l'encre de « L'Action restreinte », « avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit » (*OCII*, 215). Michel Deguy s'interroge sur la piété Baudelaire – et interroge Baudelaire -, par cette question au seuil de son essai qui touche à la responsabilité de l'écrivain : « Que pourrais-je bien dire maintenant aux âmes pieuses de mes semblables, mes frères ? » La question concerne une filiation Baudelaire-Mallarmé, filiation d'emblée transgressive parce que, si on peut parler d'une « piété

¹ John T. Naughton, *Une Intention de salut*, op. cit., p. 16.

² Vincent Kaufmann, *Déshéritages*, Genève, Suisse, Furor, 2015, p. 128. On lira le chapitre « Croyez que cela devait être très beau. Conte anti-philologique (Mallarmé et Baudelaire) », p. 103-130.

³ Michel Deguy, *La pietà Baudelaire*, op. cit., p. 9.

agnostique maintenue par Baudelaire¹ », Mallarmé fait du poème un geste vain qui contrarie et bouscule la doxa de l'idéal, mais surtout met en crise le sens en confrontant le langage à ses propres conditions et au rien. Elle concerne encore la double filiation Baudelaire-Mallarmé en Deguy, filiation pour laquelle cette piété est cruciale, orientant vers une réponse au christianisme qui porte en elle la double question de l'essence et de la spécificité de la poésie. Comme Meschonnic l'a tût observé, dans son introduction à la première édition d'un choix de poèmes de Deguy de 1960 à 1970 dans la collection *Poésie*/Gallimard, en s'appuyant sur une citation d'Actes, « la piété *répond* à la piété divine », il est « celui qui ose parler de piété, la piété antique et chrétienne [...]. Le rapport entre écrire et vivre est cette exigence.² » Si le sens est inséparable des modes de signifier, ceux-ci sont des mises en rapport autour de et avec rien, le rien formant l'intersection des choses du monde (si l'on rappelle le sens premier de rien, *rem* et *res*) et du néant. Ce que Deguy lit à partir du « Nénuphar blanc » :

Or il s'agit de *proportionner sa vie au néant par l'œuvre*, tâche mallarméenne (c'est une des propositions qui peut se tirer du fameux « la destruction fut ma Béatrice »), alors je dirais que le Rien, qui est un des noms du Tout (« Tout – ou rien »), (re)passse mieux par les riens, les riens de la vie ou « circonstances », dans l'équation du poème qui les « annule » - que tout autre chose.³

La chose et le rien pourraient bien être le chas par lequel passe le fil de la vie et du vivant. Le néant devient fondateur. Bonnefoy le signale au titre de cette « intuition fondamentalement diurne » qu'il reproche à Claudel de n'avoir pas comprise⁴. Mallarmé peut ainsi libérer une conception de la nature et de la parole, dont le rapport est confié à l'écriture : « n'est que ce qui est » n'est pas restrictif, la « formule absolue » est affirmative et vaut pour une mesure de la parole à ce qui est : « Très peu de paroles importe : c'est ou pas, à l'instant » (*OCII*, 58). *La Musique et les lettres* poursuit l'affirmation de *Déplacement avantageux* :

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 et multipliés ; d'après quelque état intérieur et qu'on le veuille à son gré étendre, simplifier le monde. » (*OCII*, 67-68)

Dans cette mesure de la parole au monde, l'équivoque peut porter sur le « simplifier » : s'agit-il de se rendre au monde simple, tel qu'il est selon le finale de « Bucolique » « de se percevoir, simple, infiniment, sur la terre » (*OCII*, 256) ? Ou s'agit-il d'enclorre dans une formule, une forme mathématisant des rapports, à l'instar de cette maîtrise de la matière que l'on peut

¹ *Ibid.*, p. 92.

² Henri Meschonnic, « Poésie, langage du langage, pour Michel Deguy », *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*, *op. cit.*, p. 162.

³ Michel Deguy, *La raison poétique*, *op. cit.*, p. 82.

⁴ Yves Bonnefoy, « À propos de Stéphane Mallarmé », *L'Inachevable*, *op. cit.*, p. 97.

observer dans un monde qui va s'urbanisant ? La lecture de Bonnefoy oscille entre ces deux pôles, trouvant chez Mallarmé cette contestation en acte du conceptuel qui grève le rapport au monde, mais critiquant chez lui l'attrait pour une forme close sur elle-même, point de vue opposant la poésie à l'art. Le « retour au sol » rimbaldien est peut-être préféré, mais Bonnefoy est bien héritier de la découverte du Néant et du Beau (lettre à Cazalis du 13 juillet 1866, *OCI*, 701), de l'athéisme et du terrassement des croyances, qui ont permis de s'ouvrir au creusement du langage, du vers et du son, et à la gloire, ou « l'or incompris des jours » (*OCII*, 103).

En déclarant que Dieu est mort, Mallarmé déclare aussi que la personne est morte : *je suis personne* peut être le début d'une odyssée poétique qui place en son cœur l'expérience de l'unique et de la solitude. Par-delà le personnel, s'ouvre une aventure du sujet. L'épique et le lyrique, non limités à des genres, à un art poétique, mais compris par l'activité d'une écriture, trouvent leur point de rencontre en Mallarmé, d'abord pour Meschonnic qui commencera réellement sa lecture de Mallarmé par la « critique du rythme », pour reposer la question du sujet du poème et questionner aussi le rapport au monde dans un dire le monde qui déborde les catégories de la personne, de la mimésis, du sujet de la volonté, de l'individu. Dans une autre perspective, le « lyrisme critique » de Maulpoix se tourne vers des catégories qui touchent au sujet et à l'expérience du langage dans la modernité. On décèlera, non seulement dans les essais, mais dans l'écriture poétique, ce qui révèle un recours à Mallarmé et une pensée avec Mallarmé. Celle-ci est sans doute aimantée par « l'instinct de ciel en chacun » qui prend acte aussi du fait que la révélation s'est faite physiquement, corporellement et que l'écriture est un corps-langage.

4. *L'être, les enjeux de la disparition, l'écriture avec Mallarmé : perspectives des trois chapitres à venir*

Celan a posé cette question : « Devons-nous avant – disons - penser Mallarmé jusque dans ses dernières conséquences ?¹ » Ces dernières conséquences sont-elles de considérer que le ciel n'est pas seulement au-dessus, mais en-dessous de l'homme ? C'est le souffle, de rien, de personne, du néant qui traverse et constitue l'homme, et en lui, le sujet. Celan écrit encore que « le poème est au fort quand il est au bord de lui-même. » Ce bord du poème laisse poindre une proximité avec Mallarmé, proximité distante, tissée de réserves ; Celan écrit également ceci : « celui qui marche sur la tête a le ciel comme un fond qui s'abîme sous lui² », - ce qui appelle

¹ Paul Celan, *Le Méridien et autres proses*, trad. Jean Launay, Seuil, 2002, p. 68.

² *Ibid.*, p. 75 (première citation) ; n. 60, p. 110 (seconde citation). Ces propos de Celan montrent à la fois une proximité et une distance avec Mallarmé, comme l'illustre la question même de devoir, ou non, penser Mallarmé « jusque dans ses dernières conséquences. » Celan a écrit par ailleurs ceci, qui rejoint, nous le verrons, le point de vue de Bonnefoy : « Dans le poème : ce qui veut dire, je crois, que ce n'est pas – ou que ce n'est plus - *n'en déplaie à Mallarmé*, dans une de ces constructions de langage qui assemblent les mots, voire des mots pris en

une anthropologie qui scrute et visite la question double et unifiée du rapport du sujet au monde, rapport constitutif du réel.

À partir d'une mise en perspective historique, c'est le questionnement métaphysique qui semble poindre. L'orientation que Bonnefoy a donnée à la réception de Mallarmé, dès la fin des années cinquante, en est, sinon l'origine, du moins la perspective décisive. Cependant, un autre paramètre doit être avancé, celui d'une rencontre entre la poésie et la philosophie. À cet égard, l'œuvre de Deguy est caractéristique. En se centrant sur les grandes lignes de force de la poésie à partir des années cinquante, Michel Jarrety parle d'une « relation différente », plutôt que d'« un retour au réel », « qui se laisse penser sur le mode de l'intégrité perdue ». Nous pouvons parler d'un tournant ontologique, pour lequel nous retenons les trois lieux retenus par Jarrety : « de la langue, puisque la conscience sans doute n'a jamais été aussi forte de ses insuffisances que la parole poétique doit racheter ou traverser ; de l'être, travaillé lui-même par diverses formes de séparation ; du monde, enfin, avec lequel toute relation harmonieuse est rompue.¹ »

Sans être limitées à ces lieux en lesquels se retrouvent quelques grandes orientations de la poésie après 1945, la présence et la réception de Mallarmé après 1945 y sont étroitement liées, comme l'examen de textes majeurs - autour de ceux de Bonnefoy et Deguy, en particulier - le montrera. La question et le questionnement de l'être passeront d'abord par un questionnement du rapport au monde, à la langue, à la présence, pour lequel la réception par Bonnefoy est cruciale. Ramenant l'œuvre de Mallarmé à la question de la présence, il a en outre pris la finitude et la critique du concept comme les portes d'entrée d'une réévaluation de l'œuvre et de ce qu'elle lègue à la modernité. Nous trouverons des interlocuteurs directs de Bonnefoy : André Du Bouchet, Philippe Jaccottet, qui montrent tous deux une inquiétude à l'égard du monde et du langage, le premier cherchant une intégrité et une réciprocité par le heurt, le discontinu et l'abrupt, le second par la transparence, l'effacement resplendissant et le simple. Mais cette orientation impliquera une confrontation, une mise en regard avec celle donnée par Deguy, qui représente une autre façon de prendre en charge cette question de l'être, par une « phénoménologie poétique² », une commune mesure, un travail commun, ou plutôt un

eux-mêmes, en usant de subtilités phoniques, sémantiques et syntaxiques. [...] et ce n'est pas non plus le poème qui se donne comme une "deuxième" réalité qui serait l'élévation du monde », note 43, p. 106. Cf. l'article de Michel Bousseyroux, « Quelle poésie après Auschwitz ? Paul Celan : l'expérience du vrai trou », *art. cit.*, article commentant les citations de Celan au sujet de Mallarmé (p. 67-69), autour notamment de la question de l'élargissement du réel par l'art (p. 66). Cf. Paul Celan, *Le Méridien* : « Élargissez l'art ! » (*op. cit.*, p. 65)

¹ Michel Jarrety, *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 481.

² Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.* Nous renvoyons à l'ouvrage dans son ensemble, pour la question de la phénoménologie poétique.

« comme-un » de la poésie et de la philosophie, du poème et du philosophème - impliquant non une identification, mais une prise en compte de la différence. La réception de Mallarmé est dès lors placée au cœur de ce qui se rassemble sous les signes de la fragmentation, de l'inquiétude, du relatif, c'est-à-dire dans la relation d'incertitude et le non-absolu, où le hasard n'est, *in fine*, jamais aboli. Le premier chapitre du troisième volet de notre étude se concentrera donc sur cette vaste question de l'être et du rapport au monde dans la réception de Mallarmé.

Mais la question de l'être est mise en dialogue, en échange et en correspondance, avec ce qui forme un autre point crucial de l'héritage de Mallarmé, celui de la disparition, du néant, dont la relation à l'athéisme a pu être découverte. C'est ce qui fera l'objet du deuxième chapitre. De quoi la disparition est-elle l'enjeu, eu égard à la question du rapport au monde ? Nous verrons que cette question d'un enjeu du disparaître et de l'apparaître traverse certaines réceptions, certains modes de présence dans la poésie après 1945. Cela implique de déborder le cadre des réceptions de Bonnefoy et de Deguy, pour s'orienter vers d'autres lectures, celle de Philippe Jaccottet encore mais dans son lien avec la lecture de Gustave Roud, celles de Claude Vigée, Claude Esteban, Salah Stétié. Cela implique aussi de questionner encore le rapport philosophie-poésie, autour de Mallarmé et de la question de l'idée, pan majeur de la réception de l'œuvre. Nous interrogerons les écrits de Christian Doumet, Alain Badiou, notamment. Deux poètes pourront sembler en retrait, pourtant bien présents dans notre corpus central, à savoir Meschonnic et Maulpoix. Concernant les questions qui soutiennent ce volet de la réception de Mallarmé, Meschonnic est davantage dans une position de contradicteur et de commentateur, mais la problématique de l'idée impliquera aussi d'interroger ses positions. Disons qu'il permet la poétique de ces points de vue, au sens qu'il donne à ce terme : une poétique des discours montrant qu'il ne s'agit pas d'une nature des choses, mais d'historicités et de représentations impliquant une approche critique et une étude des modes de signifier de l'écriture, dans et par laquelle ces pensées poétiques sont conduites. (L'approche de Meschonnic nous mène vers d'autres mises en perspective, qui feront l'objet du quatrième volet de notre étude, davantage orienté par la question du sujet du poème, pour laquelle il est absolument central, sans doute parce qu'il l'a menée très loin, avec le rythme et la forme-sens pour point de départ.) Quant à Maulpoix, nous l'envisagerons davantage comme héritier des questions que les œuvres de Bonnefoy et Deguy ont portées. Le « lyrisme critique » sera abordé dans sa relation avec la phénoménologie et l'ontologie poétiques : ses propres recherches en sont aussi une reprise par le commentaire. Là encore, l'entrée dans la question du sujet pourra être envisagée, avec les œuvres de Bonnefoy et Deguy, dans un dialogue, une confrontation avec Meschonnic dans le quatrième volet. Mais la question de l'idée est chez Maulpoix ce qui sous-tend fortement sa

réception de Mallarmé, dans les prémisses du « lyrisme critique » que réunit son ouvrage *Du Lyrisme*¹.

Quoiqu'il en soit des questions et des divergences qui traversent les œuvres, les nourrissent et les enrichissent mutuellement (disputer donne à penser), il est important d'en venir aux poèmes. Mallarmé a donné du grain à moudre à la modernité - de la matière à penser et à se penser. L'analyse des discours oriente vers ce qu'il a apporté, vers une réflexion double et intriquée : pour lire Mallarmé, pour se lire à travers lui. Cependant la réception mène à la présence, non seulement parce qu'il donne à méditer sur la poésie, mais parce que l'écriture poétique se nourrit du dialogue avec son œuvre. Un troisième chapitre envisagera ce que nous appelons des prégnances de Mallarmé : nous faisons l'hypothèse d'une imprégnation de Mallarmé. Écrire sur lui, c'est déjà le lire, mais c'est aussi l'écrire. Lecture et écriture échangent une réciprocité... C'est dire que, plus généralement, l'écriture en est transformée. Ces voies de conséquence renvoient au poème, qui intègre une inconscience et une conscience de l'altérité poétique et littéraire, une mémoire et une amnésie des œuvres, écrire se faisant dans un oubli qui est une forme suprême de réminiscence. Le poème est dialogue, rencontre entre un *déjà là* et un *à faire*. Aussi ne s'agit-il pas tant d'un passé, d'un rapport au passé, que d'un présent éprouvé dans la distance, faisant tout le caractère vivant et continué d'une œuvre : un « passé pertinent », pour reprendre l'expression de Judith Schlanger². En outre, lire Mallarmé, c'est aller y chercher les questions de notre aujourd'hui. C'est ainsi que nous lirons successivement un poème de chacun des quatre poètes de notre corpus central, pour y chercher un dialogue intérieur avec Mallarmé, y redécouvrir les questions précédemment parcourues. Ce qui permettra, encore, de faire dialoguer autour de Mallarmé.

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit.

² Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, 2008. Nous renvoyons en particulier à la lecture du chapitre « Un passé pertinent », p. 120-142.

CHAPITRE I

Question de l'être, question du monde : la réception de Mallarmé et le tournant ontologique, avec Bonnefoy et Deguy

Commençons par un mot. Une *ontologie* poétique : non une science de l'être, mais un discours de l'être dans une poésie. Une poésie qui pose le problème, dans le langage, du rapport entre l'être et le langage. Bonnefoy fait de la critique de la parole un point de départ de la poétique de Mallarmé, point de départ ancré dans la distinction de *Crise de vers* du « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » (*OCII*, 212), réénoncée dans « La Clef de la dernière cassette » par « la fusion de l'être et des mots [qui] ne peut se faire¹ », sinon par le rêve. Le risque, avec cette intention de saisie de l'être du monde par une parole « essentielle » et non-assujettie, est de s'en remettre à des opérations de langage qui, à défaut d'une « raison d'être », d'un « sens » (p. 180), ne feraient qu'exiler la conscience et barreraient l'accès à ce que Bonnefoy ajointe au sens, à l'être, à savoir « le simple ». Ce souci ontologique d'une présence au monde et aux choses instruit une exigence et un doute, ceux de Bonnefoy transportés dans sa lecture de Mallarmé et instruisant une éthique de l'authenticité, un souci de l'« authentique séjour terrestre » (*OCII*, 158). Le doute, la suspicion portés sur le langage se découvrent alors dans leur radicalité. L'écriture d'*Hérodiade* en est ainsi marquée et ce même souci est l'interprétant de l'impuissance et de la stérilité mallarméennes : « il a vu les beaux vers qui se formaient sous sa plume, dans les ratures sans nombre, n'assembler encore et toujours que les représentations qui demeurent désespérément le produit de sa subjectivité, loin d'être l'entrevision, tant soit peu devenue parole, de ce qui fait que les choses sont. » (p. 185) C'est la réciprocité du vers et du rêve qui forme l'inquiétude de la lecture de Mallarmé par Bonnefoy, cela dès le livre *L'improbable*, publié la première fois en 1959. Et la symétrie prosodique des deux termes de « vers » et de « rêve » forme une figure de l'exil qui renvoie à cet enfermement dans l'illusion, au risque de la poésie, - d'une poésie qui dès lors s'exilerait du monde tel qu'il est et de l'« exister ».

Un mot attire à lui d'autres mots. C'est que les problèmes de vocabulaire impliquent une recherche des discours et de leur cohérence. Le mot d'« authenticité » montre à lui seul que la réception de Heidegger en France a relancé, mais peut-être aussi capté, celle de Mallarmé. Et avec elle, celle de Hölderlin, mais sans doute « l'habitation poétique » ressortit à une

¹ Yves Bonnefoy, *Sous l'horizon du langage*, op. cit., p. 185. Les pages des prochaines citations de ce texte seront indiquées entre parenthèses.

indistinction qui peut faire oublier que c'est à travers la lecture heideggérienne qu'Hölderlin est employé. Quoiqu'il en soit, les effets croisés de Heidegger et Mallarmé invitent au partage entre philosophème et poème pour lequel l'œuvre de Deguy est exemplaire. Mais ce rapport en inclut un autre : un rapport à la rhétorique qui inquiète le philosophème quand il s'attache à l'identité, une inquiétude qui procède de la suture « Être-comme ». Le livre *La Poésie n'est pas seule* pourrait être la rencontre écrite en filigrane et en sous-texte de Mallarmé et Heidegger, par le « comme » de « L'éventail » et son « Avec comme pour langage » et l'« Être » ou « *Dasein* ». Mais l'ontologie, l'être-là des choses, est liée chez Deguy à une « phénoménologie poétique¹ », un apparaître qui trouve son lieu dans le langage, sinon une entrevision, une vue qui a pour mode la mise en relation des étants dans et par la figure, dans et par une poésie comme acte de figuration, - pour inclure dans cette définition deux livres cruciaux pour l'étude de la réception de Mallarmé par Deguy, *Actes* en 1966 et *Figurations* en 1969.

La réception de Mallarmé prend ainsi une tournure particulière et décisive dès les années cinquante et soixante, autour d'une relation entre poésie et ontologie, qui, nous le verrons plus en détail, montre une grande différence entre Bonnefoy et Deguy ; autour aussi de la double recherche d'un rapport au monde et d'une poésie qui donne sens et « contenance », comme aime le dire Deguy, à ce même rapport au monde.

1. *L'improbable, la « réciprocity de preuves » : poésie et critique, approche comparée des perspectives de Bonnefoy et Deguy*

La réception de Mallarmé, dans les années cinquante et soixante, peut d'abord se comprendre à l'aide d'une attention à la double expérience que forment l'aventure critique et l'aventure poétique. Il va de soi qu'elle doit être abordée à la lumière d'une expérience critique sur laquelle agissent en profondeur l'écriture, la pratique de la poésie. Une critique qui soit de poésie : tel est sans doute le vœu de Bonnefoy quand il publie *L'Improbable* en 1959. C'est aussi celui de Deguy, dont la publication d'*Actes* en 1966 vient après quatre livres de poèmes, s'échelonnant de 1959 à 1964, et la même année que *Ouï dire*. Sous-titré « essai », le livre renvoie constamment au rapport entre une écriture poétique et une écriture critique, les deux s'échangeant en des vases communicants à l'intérieur d'une même aventure tournée vers la « poursuite de la poésie toute entière » pour citer Max Loreau. Mais une différence se dessine entre les deux poètes. Si Bonnefoy se concentre sur un « lieu » et un « acte » de la poésie, il propose avant tout ce que nous pourrions appeler une critique affective. Comme il l'écrit au

¹ Mentionnons l'importance qu'ont eue les lectures de Husserl et Merleau-Ponty dans les années d'écriture des premiers recueils de poésie de Deguy, autour de 1959, année de publication des *Meurtrières*.

seuil de son livre de 1961, *Rimbaud par lui-même*, il s'agit avant tout « de retrouver une voix, de déchiffrer son vouloir, de ranimer son accent, surtout : ces emportements, cette pureté inimitable, ces triomphes, ces brisements.¹ » « L'honnêteté sans limite » de Mallarmé, dont il est question dans *L'Improbable*, fait écho à cette critique affective. De même, ce que l'on peut appeler un attachement et un geste critique tourné vers l'autre qui puisse en être l'accueil. Dans l'avant-propos de *Notre Besoin de Rimbaud*, Bonnefoy indique qu'il ne s'agit pas d'un livre « sur », et l'on peut avancer que, bien davantage, il est *tourné vers*, ne faisant pas de l'œuvre interrogée un objet, mais bien un sujet d'attention. La critique est essentiellement dialogue et, pour être dialogique, elle n'en pose pas moins différemment ce que l'on peut entendre par réception. La réception suppose ainsi la présence en soi de l'autre. Le même avant-propos parle, à propos du livre, d'« une sorte de journal de mon affection pour ce poète ». La réception est donc approche et relation. Plus loin, au seuil du premier essai du même livre, Bonnefoy parle encore des poètes sur lesquels il écrit, ou a écrit, en ces termes : « Certes tout à fait importants me furent Racine qui me révéla les pouvoirs de la prosodie, Virgile, qui me permit de pressentir des abîmes dans l'évocation la plus simple des lieux et des choses de la nature, après quoi ce furent Vigny, Shakespeare, Nerval puis Yeats, puis Leopardi, et je dois aussi citer Mallarmé, en dépit des objections que j'eus à lui faire mais non sans grande affection.² » Puis, de désigner « deux amis Baudelaire, Rimbaud » entre lesquels il voit « une parenté, une consanguinité », déjà décelables dans « L'Acte et le lieu de la poésie ». Ces affinités électives, plus ou moins fortes, marquées de réserves, comme c'est le cas avec Mallarmé, scellent aussi le rapport entre traduire et écrire ; Keats aurait pu être évoqué. Elles sont, en fait, une manière d'aller vers soi, l'autre étant interlocuteur et médiateur de soi.

Ces caractéristiques sont également décelables chez Deguy, quand il écrit sur la poésie et les œuvres des poètes, mais le lyrisme qui s'empare du geste critique ne s'oriente pas vers une même attention, ni vers une densité affective similaire – ou, du moins, si affect il y a, c'est dans une commune mesure avec une mise en avant du concept et, avec lui, d'une certaine technicité. Cette attention est plutôt tournée vers ce qu'il appelle, en citant Dante, une *Scienza nuova*, « une science de l'homme » laissée non au linguiste, au grammairien, mais reprise par le poète. Il est bien question, dans *Actes*, d'une « grammaire poétique par reprise à la grammaire de cette substance poétique qu'elle a abstraite dans ses manuels, et dont elle se sert après coup pour passer les textes au gabarit. Le poète doit écrire la grammaire en poème.³ » Outre une

¹ Yves Bonnefoy, *Notre Besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 67.

² *Ibid.*, p. 15-16.

³ Michel Deguy, *Actes*, op. cit., p. 47. Même référence pour les citations qui suivent.

substantialisation de la poésie, qui pourrait avoir son lieu hors-poème, le réinvestissement d'une grammaire dans une « substance poétique » revient à la substance poétique de la langue, par laquelle est libérée une tropologie de la langue. Pour le poète, se réalise une continuité entre « la logique la plus originale de l'être » et les « *figures* de sa langue ». C'est ainsi qu'est constituée une commune mesure de l'être et de la langue, celle-ci figurant celui-là parce que « la mesure de l'être est enfouie au plus profond de chaque langue comme son mètre ». Et l'on comprend ce que la grammaire revêt de valeur et de portée ontologiques : « Sa *logique* [où se lisent le *logos* et la *technê* concourant à une « raison poétique » et à une parole], c'est la morphologie, l'étymologie, la syntaxe, la rhétorique, la stylistique. »

Il ne s'agit pas tant d'opposer que de mettre en regard deux démarches qui engagent deux approches de Mallarmé sensiblement différentes. On peut appréhender cette différence en interrogeant la notion de preuve, par rapport à laquelle les deux poètes n'ont pas la même position. Et c'est en partant de la phrase de Mallarmé « L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échantent une réciprocité des preuves » (*Wagner, OCII*, 158) - notamment de la « réciprocité de preuves » -, que les inflexions respectives des poétiques et des approches critiques de Deguy et de Bonnefoy peuvent être envisagées. Le titre du premier livre de Bonnefoy recueillant des essais est emblématique : l'entreprise critique est, pour reprendre l'expression de Daniel Lançon, placée « sous le signe de l'improbable », d'un improbable en contrepoint de la preuve. C'est-à-dire qu'elle donne, pour la poésie, le primat de l'accueil du hasard et de ce qui est sur l'objectivité et le formalisme, le primat d'une poésie comme moyen, et non comme fin, sur le sens défini et clos sur un système de signes. Il est significatif que Bonnefoy ait complété la première édition de *L'Improbable* par un poème inédit, « Dévotion », poème répondant à la dédicace initiale glosant le titre. Commenant par « je dédie ce livre à l'improbable, c'est-à-dire à ce qui est », le livre est tourné vers cette « poésie désirée » ou « ce grand réalisme [...] qui désigne l'obscur. Qui ait souci d'une haute et impraticable clarté », et vers ce qui cherche à se dire dans les différents seuils de « Dévotion ». Citons la parenthèse « (A tous palais de ce monde, pour l'accueil qu'ils font à la nuit.) » La dédicace est dévotion comme la dévotion est dédicace. Par ces échanges, le poète signe aussi le livre d'essais et quand Bonnefoy rassemblera, pour la première fois en 1970, ses livres de poèmes dans la récente collection *Poésie*/Gallimard, il projettera d'y inclure deux essais de *L'Improbable* « L'Acte et le lieu de la poésie » et « Les Tombeaux de Ravenne ». 1978 verra aussi la publication au Mercure de France de *Poèmes*, reprenant les recueils jusqu'à *Dans Le Leur du seuil*, y incluant « Dévotion ».

Un tel geste éditorial¹ suffirait donc à le montrer : Bonnefoy oriente la critique vers cette « poésie désirée », invoquée au seuil de *L'Improbable*. Cette démarche peut certes être rapprochée de celle de Mallarmé, qui a donné avec *Divagations* une inflexion poétique à l'écriture théorique. Pourtant, « l'improbable » qu'invoque Bonnefoy n'est pas sans suggérer une distanciation d'avec la « preuve » mallarméenne qui irait dans le sens de l'aphorisme fameux de René Char : « Le poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver.² » Au sens premier, l'improbable est ce qui ne se laisse pas prouver ni démontrer, ou encore ce qui se loge en retrait d'une compréhension imposant l'intellect en maître. Bonnefoy ne dit pas autre chose quand il associe « l'obscur » à « une haute et impraticable clarté. » Or, ce qui est refusé dans l'héritage mallarméen est la lignée valéryenne d'une poésie tournée vers la rationalité, rationalité critiquée dès le début de l'essai sur Valéry. Le reproche fait au poète, dont les cours au Collège de France ont déçu, est formulé à l'égard d'un mode d'écriture et de connaissance procédant d'une mathématisation, d'une schématisation qui enserrant le rapport au monde dans une forme close. C'est à l'encontre de cet esprit géométrisant que Bonnefoy conçoit une poésie non plus « avec les mots mais contre eux » : « Notre langage est d'un temps où géométrie et existence se sont quittées, où la recherche des lois ne se fait plus avec les mots mais contre eux, la parole s'est élevée à n'être plus que hasard, mais cela Valéry ne l'a pas compris.³ »

On peut dire que Valéry est l'instaurateur d'une certaine postérité de la « réciprocité de preuves » mallarméenne, si l'on est attentif au sens même de la formule : à savoir que la « preuve » renvoie à une abolition du hasard et à la primauté d'une forme de « raison poétique » ; laquelle est renforcée par une « réciprocité » que l'on peut gloser ainsi : l'« authentique séjour terrestre » et l'homme trouvent une équivalence dans la formule, une formule procédant à une schématisation, mathématisation ou géométrisation. La « raison poétique » de laquelle se réclame Deguy pourrait s'inscrire dans un héritage de Mallarmé passant par Valéry - celui de Monsieur Teste contesté par Bonnefoy -, à propos duquel il rappelle dans *Le Sens de la visite* « le travail poéticien des cours » et le « goût mathématicien⁴ ». Intitulant son texte « Oublier Valéry ? Non », Deguy explicite la dette qu'il doit au poéticien ayant fait comprendre que « le réel est fonction de l'imaginaire ». Cette sorte de mathème – qui

¹ Sur cette question cf. Daniel Lançon, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur, des origines au Collège de France*, op. cit., « Poésie/Gallimard : un acte problématique », p. 452-453 et « Poèmes : fruit de la maturation », p. 470-471.

² René Char, *Les matinaux*, suivi de *La parole en archipel* (1950 et 1962), Poésie/Gallimard, 1989, p. 153.

³ Yves Bonnefoy, « Paul Valéry », *L'Improbable et autres essais*, op.cit., p. 102.

⁴ Michel Deguy, "Oublier Valéry ? Non", *Le sens de la visite*, op. cit., p. 326 et 328. Cette même dernière page pour les citations qui suivent.

peut se comprendre comme le mathème du poéticien -, s'il reprend en d'autres termes la formule du Wagner de Mallarmé, dévoile aussi une filiation aboutissant à la poétique de la figure et de la métaphorisation par le « comme » qui se forme dès les années soixante dans les maîtres livres *Actes* et *Figurations*, dans lesquels Deguy est le penseur de « l'imagination et [de] ses schèmes », de « l'analogie intrinsèque à la "logie". » C'est ainsi que « l'habitation poétique » et « l'authenticité du séjour », en passant par Heidegger, remontent de Valéry à Mallarmé. Ce parcours à rebours montre que, pour Deguy, « l'échange d'une réciprocité de preuves ¹ » place le rapport de la poésie au réel sous le signe d'une équivalence de l'ordre du mathème poétique et du voisinage avec la géométrie. Dans des pages de *La Poésie n'est pas seule*, intitulées « Nul n'entre ici s'il n'est géomètre », où sont convoqués Kant, pour le rapport transcendantal du schéma à l'imagination, et Mallarmé, pour penser la transposition ou « métamorphose (qu'[il] appelle ici « mathématique ») de la fleur en signifiant », est avancée l'idée d'une parenté – et non d'une assimilation – des « figures géométriques » et des « figures du langage », pour donner cette définition qui rapproche ainsi la poésie d'une science mathématique : « Le poème, la chose inventée en poème, est une telle "mathématisation".² » La poésie est ainsi à comprendre comme un énoncé et une preuve dont le moyen terme serait la figure, vecteur de la réciprocité et de l'échange.

Deux approches du rapport de la poésie à l'être, ou du rapport entre ontologie et poésie, se dessinent, qui définissent différemment chaque approche critique. Celle de Deguy s'attachera plus volontiers à l'« étude » comme ensemble de « propositions » côtoyant les « poèmes », ainsi que le signalent les trois termes du sous-titre de *Figurations*. Chez Bonnefoy, le rapport est d'un autre ordre. Certes, il ne s'écarte pas de la spéculation et se livre volontiers à une réflexion sur l'acte de création poétique qui débouchera plus tard sur une « conscience de soi de la poésie ». C'est d'ailleurs à ce titre qu'il est l'un des exemples donnés par Starobinski, dans la conclusion d'une conférence consacrée aux « Directions nouvelles de la recherche critique » au Collège de France, lors du XV^e Congrès de l'Association internationale des études françaises tenu en 1963, auquel Bonnefoy était présent. Le critique y tient, en conclusion, ces propos qui font date : « C'est la preuve, encore une fois, que si loin qu'elle puisse s'écarter dans la spéculation, la réflexion critique surgit avec la littérature elle-même et respire du même souffle.³ » Une telle déclaration vient affirmer les fondements de la démarche critique d'un

¹ Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

² *Ibid.*, p. 148-149.

³ Jean Starobinski, « Les directions nouvelles de la recherche critique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, p. 141.

poète dont le travail s'adosse sur l'étude du *new criticism* anglo-saxon. Mais elle s'inscrit dans le contexte aussi d'une distanciation à l'égard des *new critics* qui considèrent « le poème comme un objet, un *artifact*, dont la structure serait le fonctionnement.¹ » Une distanciation à mettre en relation avec le refus d'une certaine postérité mallarméenne. On lit dans « L'Acte et le lieu de la poésie » :

Je me méfie, en vérité – et je me l'avoue maintenant – de ces disciples de Mallarmé qui, dans des horizons différents, avec des pensers contradictoires, se sont également détournés des conclusions de ce maître. De Valéry qui, pour la paix de l'esprit et pouvoir oublier la conscience tragique grecque, se dépense à chercher les lois de fabrication d'un poème.²

On pourrait sans doute comprendre la démarche poético-critique de Bonnefoy en invoquant sa méfiance à l'égard d'une artificialité, d'un effet et d'une facticité de l'art qui éloignent un savoir de l'être et un accès à l'immédiateté autant qu'à la finitude. Aussi la promotion de l'« improbable » est-elle un enjeu crucial pour la conscience de soi de la poésie dont l'un des lieux est la critique.

Cependant, la mise à distance de la preuve mallarméenne n'est pas un rejet de la réciprocité et c'est aussi chez Mallarmé que cette même réciprocité sera recherchée, peut-être dans une proximité avec la « rythmanalyse » dont Bachelard démontre la nécessité au titre d'une « vibration ontologique » découverte dans la poésie de Mallarmé : ce qui est avancé, dans cette perspective, est le primat d'une dynamique de l'être, porté à une puissance qui réalise le verbe sous le nom, sur l'idée et l'inertie. C'est précisément pour aborder l'analyse d'une expérience poétique de l'être singulière que Bachelard propose en 1944 une « dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne³ ». Sans assimiler la démarche critique de Bonnefoy à la phénoménologie bachelardienne, on peut tout de même avancer des inflexions ontologiques dans le contexte de l'émergence d'une « nouvelle critique » ; en 1953, paraît *Le Degré zéro de l'écriture* de Barthes, livre au sujet duquel Bonnefoy écrira plus tard, en dépit du chapitre « Y a-t-il une

¹ Yves Bonnefoy « Critique anglo-saxonne et critique française (un essai de comparaison) », New-York, Fondation Rockefeller, 1959. Cité par Daniel Lançon, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur, des origines au Collège de France*, op. cit., p. 196. Cf. les pages intitulées « Émergence d'une "nouvelle critique" », p. 195-201. Signalons que l'article est à l'origine d'une polémique avec le critique anglais Alan Boase qui écrit et prononce, pour le XV^e Congrès au Collège de France (le 26 juillet 1963), une communication « Critiques français, critiques anglais, ce qui les divise. Réponse à Yves Bonnefoy ». Il y déclare notamment qu'« en un certain sens le poète est muet nous le savons tous ; s'il sait chanter, en tant que poète il ne sait pas parler. » (Alan Boase « Critiques français, critiques anglais, ce qui les divise. Réponse à Yves Bonnefoy », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, N°16, 161). Bonnefoy, dans sa contribution au Congrès répondra, selon les propos rapportés par Raymond Jean, que « les poètes, loin de savoir simplement "chanter", savent aussi "parler". » (Cité par Daniel Lançon, p. 201.)

² Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, op. cit., p. 120.

³ Gaston Bachelard, « La dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne », « Mallarmé », *Le Point, revue artistique et littéraire*, 1944, p. 40-44.

écriture poétique ? », qu'il « n'avait pas fait sa place à ce qui reste pour [lui] la composante essentielle de la création littéraire¹ » et que la poésie est « l'objet manquant du livre ». Se trouvent ainsi confrontées une conception du langage « en termes de signification » et « cet aspect sonore du mot² » qui, loin d'être inféodé à la signification, en est le débordement par le son en direction du référent, autrement dit de la présence, de l'expérience de l'être et de la parole.

C'est au titre d'une inflexion ontologique de la critique que Bonnefoy et Deguy peuvent être rapprochés. L'auteur de *La Poésie n'est pas seule* qui a entretenu une proximité plus grande avec la « nouvelle critique », et même les avant-gardes théoriques, engage la poésie et le langage dans l'expérience de l'être ; mais la « *scienza nuova* » qu'il place tôt au fondement de son travail, l'oriente vers ces preuves dont la poésie de Bonnefoy fait de l'être une épreuve. Ou plutôt une série d'épreuves dont, semble-t-il, l'idéalisme premier du jeune Mallarmé, qui a pu trouver dans la « poésie sacrée » une preuve spirituelle, est un premier jalon.

Il est ainsi notoire que Bonnefoy et Deguy orientent la réception de Mallarmé dans des directions différentes, ce qui est décelable dans la démarche critique de chacun, ainsi que dans le rapport entre poésie et ontologie que tous deux travaillent selon des modes opératoires bien particuliers. Il est aussi patent que, pour l'un et l'autre, Mallarmé occupe une place de premier plan. Mais signalons dès à présent que la situation du poète dans les deux œuvres doit être confrontée avec ce que Baudelaire représente pour elles : une sorte de « charte » de l'improbable pour Bonnefoy³, une puissance du schème imaginaire, un « diminutif de l'infini », pour Deguy⁴. Ce rapport constitue le nœud d'un débat intérieur chez Bonnefoy et d'une définition de ce qui est dû à Mallarmé au regard d'un penchant affirmé pour le poète des *Fleurs du Mal* dont l'ascendant sur la poésie et son avenir est primordial. Aussi l'improbable est-il la marque d'une allégeance première à Baudelaire, poète auquel il faut ajouter aussi Rimbaud, les deux constituant un contrepoint à la preuve mallarméenne. Du côté de Deguy, si Baudelaire est également premier, Mallarmé ne lui est pas autant opposé. Il figure au contraire un poète nécessaire à la formulation de sa poétique, au titre d'une forme de « raison poétique » et d'une poétique du langage. Pour ces raisons, nous nous consacrerons d'abord au rapport entre

¹ Yves Bonnefoy, «Le Degré zéro de l'écriture et la question de la poésie», *Le siècle où la parole a été victime*, Mercure de France, 2010, p. 175-176.

² *Ibid.*, p. 181. On relèvera dans le même essai ces « deux faces du mot » qui peuvent être un pendant des deux états de la parole de Mallarmé : « Deux faces donc dans le mot : la notion qui porte la signification, et le son qui s'ouvre sur la présence. » (p. 183)

³ « La charte de la poésie retrouvée est le sonnet *À une passante*. » Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, op. cit., p. 101.

⁴ Cf. Michel Deguy, « L'Infini et sa diction (Baudelaire) », *Choses de la poésie et affaire culturelle*, op. cit., p. 21-32.

Bonnefoy et le tandem Baudelaire-Mallarmé. Nous envisagerons cette question chez Deguy dans la partie du chapitre qui suivra.

2. *Un problème Mallarmé : la lecture de Bonnefoy, de l'espoir à la contestation*

2.1. Une première entrée, sous le signe de « l'improbable »

Pour des raisons chronologiques, mais surtout pour voir comment s'engage la réception de Mallarmé dans les années cinquante puis soixante, dans ce que nous pourrions considérer comme une sortie du surréalisme et une entrée dans une poésie ontologique, nous nous attacherons d'abord aux premiers essais de Bonnefoy. Un problème se dessine dès le premier essai de Bonnefoy, *L'Improbable*. Mallarmé fait partie des poètes qui permettent de formuler le vœu initial de « L'Acte et le lieu de la poésie », d'une quasi identification de la poésie et de l'espoir. Cependant, si Mallarmé a tiré pour la poésie les conséquences irréversibles de la mort de Dieu et de la double découverte du Beau et du Néant - celles notamment de l'empire de la matière et du creusement à même le langage -, il a manqué ou refusé la finitude et les conditions de l'existence réelle. Bonnefoy décèle tôt chez Mallarmé une contradiction qui constitue le nœud problématique d'une œuvre qui, pour se mesurer au hasard, n'en cherche pas moins à le vaincre et se détourne alors de « l'exister quotidien », dont pourtant l'expérience doit être prise en charge par l'écriture. Cette lecture est forte de l'expérience de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*. Le livre oscille entre le devenir d'une parole confrontée à sa précarité et à sa finitude et une expérience de la fixité dont chaque poème semble l'attestation. Prévaut alors le recommencement : l'immobilité est toujours traversée par une parole en mouvement qui se réinvente dans un effort pour dire l'évidence du monde, effort recommençant parce qu'il est lié à une présence au monde marquée par l'élan et le devenir. Ce devenir implique une victoire sur les rêves parce qu'il fonde son espoir sur une présence réelle. Il est donc lié à une projection de soi sur terre qui prene pleinement acte de la mort et la traverse pour accéder au sens de l'existence terrestre et le réinventer. Au fondement de cette projection, sont l'espérance en un « vrai lieu » du monde et la chance pour l'homme qu'est le ciel sans dieux, ce qui ouvre la voie vers une beauté non tant promise qu'à réaliser pleinement.

Nous citons les deux premières strophes de la section « L'Orangerie » pour une telle orientation qui est un avenir de la poésie :

Ainsi marcherons-nous sur les ruines d'un ciel immense,
Le site au loin s'accomplira
Comme un destin dans la vive lumière.

Le pays le plus beau longtemps cherché

S'étendra devant nous terre des salamandres.¹

Dans le bestiaire de *Douve*, la salamandre est l'animal du feu intérieur incarnant mouvement et immobilité, vie et mort et cette lumière de « mort de l'été ». Le signifiant double de « l'été », l'inclusion réciproque de la saison et du participe passé du verbe « être », inscrit la mort dans la temporalité et le lieu, en raison du lieu même de l'orangerie, lieu clos de la préservation du jardin dans l'hiver. L'orangerie est ainsi le « havre de la parole », un lieu de poésie. Elle est telle dans l'essai de *L'Improbable* « L'Acte et le lieu de la poésie » et renvoie à une situation de Mallarmé dans la conception qu'y livre Bonnefoy de la poésie moderne. On en connaît la déclaration initiale : « je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir. » Le vœu se concentre sur la parole vers laquelle venir « comme à un lieu préservé.² » La poésie, l'espoir et le lieu lient la parole au sacré, mais à un sacré qui n'est pas tant séparation que préservation : c'est bien ce qui inscrit la poésie dans une recherche de la présence et dans ce nœud de la parole et de l'« exister ». « L'Acte et le lieu de la poésie » rassemble les poètes qui, pour Bonnefoy, sont originaires – des intercesseurs aussi – autour de cette orangerie, lieu propitiatoire du « vrai lieu ». Le premier poète longuement évoqué dans l'essai est Mallarmé ; il semble que Bonnefoy parte de lui et la question est de savoir vers quel lieu cela l'oriente. Mallarmé figure en premier parce que son œuvre a posé le problème du mot, mais aussi celui de la nécessité de s'écarter des solutions chimériques, d'un espoir « chimérique » ou d'une poésie « mensongère et fatale » ; on entend l'écho du « glorieux mensonge » de la crise de Tournon révélé par la mort de Dieu. La découverte du néant appelle un travail des mots qui vienne à la suite de la mort de la personne. La dette envers Mallarmé, reconnue par Bonnefoy, est d'avoir dégagé cet « irrémédiable », révélé le « néant qui mange les choses » ; dans un même temps, il reconnaît une insuffisance de l'héritage mallarméen qui est de ne vouloir « que nous sauver du néant » par les mots, et en conséquence par une forme close qui isole le Beau du monde et de l'existence et conduit à l'exil.

Mais Mallarmé semble échapper à la limite que constitue son héritage : « peut-être les mots suffisent, Mallarmé l'a pensé, ou plutôt il en a fait l'hypothèse. Mais son honnêteté sans limite a démenti son effort. » (p. 109) Trouver dans une œuvre les moyens d'en contester certains lieux prouve et la force de cette œuvre et la pertinence de son approche. Bonnefoy trouve une honnêteté dans la démarche de Mallarmé dans l'entreprise de « ne [vouloir] plus sauver que l'amande même de l'être » (p. 110). C'est en cela qu'il la définit comme poésie, à la fois espoir

¹ Yves Bonnefoy, *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Poèmes*, op. cit., p. 93.

² Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable*, op. cit., p. 107. Même référence pour les citations suivantes. Les pages du livre seront indiquées entre parenthèses.

et salut, mais aussi débordement d'elle-même : « La poésie doit sauver l'être, à lui ensuite de nous sauver » (*Id.*). La réception de la poésie de Mallarmé par la forme close, auto-réflexive est déplacée selon la preuve ontologique que semble constituer, pour Bonnefoy, toute vraie poésie. S'y entend cette fois l'écho de la formule de Wagner : « L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échantent une réciprocité de preuves. » (*OCII*, 158) Mais une autre limite est invoquée, qui touche à la finitude et au hasard auxquels Mallarmé oppose un refus par l'Idée et une syntaxe de l'impossible contre « la parole facile » (*Id.*). Certainement Bonnefoy loue l'entreprise « honnête » et le risque pris par Mallarmé à l'endroit du langage. Néanmoins, il mesure la démarche du poète au péril de l'exil et du refus des conditions de l'existence, corolaire du refus de la finitude et du hasard. Il englobe ainsi par la phrase « la poésie de Mallarmé est l'existence vaincue, élan par élan, désir par désir » (p. 111) l'entreprise mallarméenne à l'endroit du mot qui se veut abolition. En troisième écho, on entend la formule du *Mystère dans les lettres*, « le hasard vaincu mot par mot » (*OCII*, 234). Au fond, il y aurait un hasard du côté de Bonnefoy tendu vers l'improbable, vers ce qui ne se laisse pas prouver conceptuellement et une crainte de la preuve mallarméenne qui, elle, fait courir le risque d'un enfermement du « séjour terrestre » dans une forme rêvée parfaite et ainsi d'une captation du monde par le conceptuel. La preuve est sans doute trop du côté de ce qui se laisse encore démontrer et ainsi de ce qui congédie le monde en le recouvrant par les opérations de l'esprit.

Vers quoi, vers qui la présence, explicite mais aussi à la faveur d'un intertexte dialogique, la présence de Mallarmé dirige-t-elle alors ? Il importe de considérer que « L'Acte et le lieu de la poésie » inscrit Racine dans la modernité poétique. Mallarmé aura permis de montrer que, définitivement, l'ancien espoir est un échec et qu'un « autre espoir » (p. 111) trouve à se dire, mais pour lequel il y aura à contredire le pessimisme, dans une autre orientation de la modernité et de l'héritage mallarméen, « dans le grand espace moderne, sous le ciel mort ». S'il y a à prendre acte de la négativité, c'est *in fine* contre elle, par le saut qu'elle pousse à accomplir hors du « legs d'un monde vide » et en direction d'une terre, selon le vœu, l'espoir formulé dans le premier poème de « L'Orangerie » dans *Douve*. Il est vrai que ce poème exprime, par le futur, une confiance – « S'étendra devant nous terre des salamandres » - que le livre de poèmes suivant, *Hier régnant désert*, mettra en question dès la première page de « Menaces du témoin » : « Que voulais-tu dresser sur cette table, / Sinon le double feu de notre mort ?¹ » C'est que la menace de l'exil grève une écriture qui se voudrait trop esthétisante et trop solennelle. Une certaine solennité a pu figer le mouvement de *Douve*, « danger » dont Jaccottet avait, dans

¹ Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, in *Poèmes*, op. cit., p. 117.

une lecture des trois premiers livres de poèmes, cerné la teneur et les contours : « Le vrai lieu est le lieu d'une cérémonie.¹ » Le danger est celui d'un glissement du sacré au cérémonieux, ou de la préservation du terrestre à une séparation par le culte, autrement d'une trop grande allégeance à la « poésie sacrée » dont Bonnefoy a lui-même conscience. Sa propre poésie prend en compte, travaille cette contradiction dans le sens d'une lutte qui tire Mallarmé dans les deux sens : dans le sens recherché d'une poésie de l'être et de la terre, dans le sens refusé d'une « poésie sacrée » auto-suffisante.

L'enjeu de la réception de Racine est de relever le défi d'une poésie qui trouve la présence de « l'imprévisible » comme de « l'improbable », « au secret du temple » (p. 112). Les notions de pureté, de clôture de l'œuvre, de cohérence et de symétrie, bref l'esthétique classique racinienne, sont mises en tension avec une précipitation intérieure à l'écriture que Bonnefoy découvre dans son rythme et dans toutes les failles de l'humain qu'il donne à entendre : « Dans la transparence du beau cristal Racine aperçoit une ombre et ne parvient plus à ne pas la voir. » (p. 113) L'auteur de *Bérénice* et de *Phèdre* qui s'est astreint ensuite au silence de 1677 à 1689 est dans « L'Acte et le lieu de la poésie » la préfiguration d'une poésie du « soleil de l'être », l'une des « orangeries fermées » : « elles que leurs grandes fenêtres, sous l'admirable plein cintre, ouvrent au soleil de l'être » (p. 114). S'instaure une résonance de « fenêtre » à « être » qui aura des continuités chez Mallarmé et Baudelaire. La suite de la phrase, qui n'est pas sans rappeler le mouvement de la période classique, augmente en fait l'esthétique racinienne de sa continuité avec la modernité, donnant un point de vue depuis la modernité sur le classicisme : « elles qui n'ont pas de parties sombres, elles qui préfigurent, par ces fleurs et ces plantes exemplaires qu'elles accueillent, le jardin mallarméen à venir – mais que la nuit, ou le souvenir de la nuit, emplit d'un léger goût de sang, sacrificiel, comme si un acte profond devait une fois y avoir lieu. » (*Id.*) C'est l'acte poétique qui prend en charge une négativité dans une quête ontologique. Les deux temps de la citation, bien marqués par le tiret et la conjonction, réalisent la tension qui fait pour ainsi dire implorer la forme pure. Mais cette continuité de Racine à Mallarmé, à savoir cette « orangerie française [...] index de nuit », entre « mille chemins ouverts » (*Id.*) avoués par Racine - à rebours donc de « la cohérence admirable dans le déni racinien » (p. 112), mais lui étant intérieure -, et « ce *moi vacant* » mallarméen (p. 114), inscrit en fait la finitude au cœur de la poésie.

Il importe de lire « L'Acte et le lieu de la poésie » comme une inflexion qui fait passer la forme du côté de l'acte et substitue, au primat du formalisme en poésie, une conception

¹ Philippe Jaccottet, « Vers le "vrai lieu" », *L'entretien des muses, chroniques de poésie*, Gallimard, 1968.

essentiellement éthique. Cette redécouverte du classicisme par la modernité y est incluse ; elle débouche aussi sur la reconnaissance d'une fascination de la modernité pour la poésie classique, Racine en particulier. Aussi cette fascination se joue-t-elle avant tout chez Bonnefoy, comme en témoigne son orangerie. Encore faut-il préciser qu'elle l'incline à la reconnaître chez d'autres. Cela dès 1959 donc, ce qui a des conséquences sur la lecture de Mallarmé : la forme n'est plus tant l'essence de la poésie, ou du poétique, qu'une dimension de l'expérience de la parole et de l'écriture. De cette expérience, Bonnefoy suivra et questionnera les moments, les écueils et les traversées, jusqu'à *Un Coup de dés*, en passant par *Igitur*.

« Je vois un Baudelaire enfant dans le jardin essentiel » (p. 115) : il est patent que la redéfinition de la poésie par l'espoir se dirige alors vers Baudelaire. Elle est à la fois insufflée par lui et découverte dans l'expérience du poème. Aussi Baudelaire représente-t-il une sortie du danger de l'exil qui menace la poésie, exil dans l'idée et la négativité, vers l'existence et le réel. Sa poésie, si elle est marquée par « le souci classique de l'unité » (*Id.*), n'en opère pas moins un saut vers le sensible. Bonnefoy confronte alors Hérodiade et la passante pour figurer deux orientations d'une modernité post-racinienne, par une opposition entre la forme hiératique et archétypale et une réinvention de l'être et de la mort par une poésie du réel :

Alors que Mallarmé, avec *Hérodiade*, tentera une ultime fois de suspendre le geste humain, de le raccorder aux astres, de résoudre en Idée l'héroïne racinienne encore trop ténébreuse, Baudelaire substitue à l'archétype classique une passante lointaine, une femme réelle, mal connue, mais respectée, pour sa fragilité essentielle, sa non-nécessité, sa mystérieuse douleur. » (*Id.*)

L'invention d'une mort en tant que profondeur de l'être reprend en fait l'essai écrit en 1955 sur *Les Fleurs du mal* et repris en 1959 dans *L'Improbable*. Elle est, pour la réception de Mallarmé, le préalable d'une réfutation de la négativité et de la problématique du rapport à la finitude. Elle débouche en outre sur Rimbaud, préalable d'une autre réfutation encore qui porte vers l'exigence d'une poésie qui soit « un moyen et non une fin » (p. 119), exigence qui forme la critique de ce que certains disciples feront de l'héritage de Mallarmé, ce qui est dans la continuité du texte de 1958 consacré à Paul Valéry, repris aussi dans *L'Improbable* sur lequel il conviendra de se pencher à nouveau.

2.2. Bonnefoy répondant à Mallarmé, « sous le signe de Baudelaire »

Mais cette même démarche critique laisse découvrir bien des points à partir desquels, dialoguant avec Mallarmé, le questionnant, Bonnefoy le conteste. Et si la contestation est esquissée déjà dans les essais de *L'Improbable*, un autre texte, qui figurera dans une édition ultérieure, « La Poésie française et le principe d'identité » écrit en 1965, fait la critique d'un

« orgueil », « la notion pure de Mallarmé¹ ». Cette critique est relayée, développée dans une conférence donnée en 1967 pour les rencontres internationales de Genève publiée d'abord en 1968 dans *L'Art dans la société d'aujourd'hui*, puis reprise dans le premiers *Entretiens sur la poésie* en 1981². La publication de ce texte a une véritable histoire qui écrit aussi sa portée son importance, si l'on considère la troisième publication, en 2011, à la fin de *Sous Le Signe de Baudelaire*. La reprise à la fin de ce dernier livre révèle l'incessant dialogue avec Mallarmé, dialogue que Bonnefoy a le souci d'ancrer dans sa lecture de Baudelaire. La publication de trois autres textes dans *Le Siècle de Baudelaire* peut se comprendre d'ailleurs de la même façon : Mallarmé renvoie à Baudelaire, Baudelaire est le point à partir duquel Bonnefoy lit Mallarmé, orientation déjà prise dans « L'Acte et le lieu de la poésie ». Mais le titre donné est en fait un titre à tiroirs. « Baudelaire parlant à Mallarmé » est de ces essais de critique en rêve, pourrait-on dire, où Bonnefoy faisant dialoguer les deux poètes par textes interposés, se donne l'occasion de répondre à Mallarmé sur des aspects centraux de la poésie et de souligner ce qui est pour lui crucial chez Baudelaire, d'où la tournure à la fois conclusive et ouverte que prend le texte à la fin de *Sous le Signe de Baudelaire*. D'abord, Baudelaire est le poète par lequel Bonnefoy parvient à se dire et peut-être même à se détacher d'une hantise de Mallarmé, qui est une « hantise de l'influence » (pour reprendre la formule d'Harold Bloom), pour lui-même et pour la poésie de son temps :

Nous sommes tous, plus ou moins, les disciples de Mallarmé. Il a prise sur notre esprit et de ce fait il est bien possible que le non-être de la fiction finisse par triompher de l'être de la présence. Pourtant je réaffirme, avec cette fois Baudelaire, que ce « jeu suprême » est aussi la suprême faute, suggérée par cet « Hermès inconnu » ou ce « Satan trismégiste » qui fait du poète un « Midas », vaporisant le métal de sa volonté.³

Il est indéniable que, pour Bonnefoy, cette position garde une actualité, de 1967 à 2011, actualité en devenir qui est celle de la question de la poésie. Il en est ainsi du « dénouement » qui approche et écartèle entre « la poésie sacrée » de Mallarmé et « toute poésie doit être une incarnation » de Baudelaire. Aussi est-il frappant de constater que ce drame qui se joue pour la poésie sera discuté en 2012 par Deguy dans *La Pietà Baudelaire*, pour des raisons d'une autre actualité que celle de 1967.

Dans les années soixante, un effet Mallarmé s'est déjà constitué, notamment avec Blanchot - l'effet Blanchot redoublant un effet Mallarmé -, à partir de « l'expérience d'*Igitur* » dans *L'Espace littéraire* en 1955. L'état d'impuissance et de stérilité y fait suite à une radicalisation du néant et une généralisation de la mort – « mort de la vérité, mort de sa personne » - donnant

¹ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, op. cit., p. 273.

² Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, Suisse, La Baconnière, 1981.

³ Yves Bonnefoy, « Baudelaire parlant à Mallarmé », *Sous le signe de Baudelaire*, op. cit., p. 408.

lieu à « l'œuvre et l'espace de la mort », lieu de l'absence et de la disparition dont la double conséquence est « cette négation qui est au travail dans les mots » et « le désœuvrement de l'être ». Ce que Blanchot pose alors comme étant « une expérience authentique [qui] est celle de l'expérience de la puissance du négatif¹ », est consubstantiel à la littérature et informe l'« espace » qui lui est propre. Baudelaire semble un peu écarté d'une telle configuration qui accueille davantage Rilke et Kafka, puis Hölderlin². Et si Bonnefoy prend acte du négatif, quand il écrit « les mots prouvent notre néant³ », il ne s'en écarte pas moins du désœuvrement par une positivité de l'être, une négation du négatif qui, pour nous aujourd'hui, fait signe à ce qu'il écrira plus tard au sujet de la formule « il reste à faire le négatif » de Kafka⁴. Il ajoute alors, dans la même page de « Baudelaire parlant à Mallarmé » : « non, les mots instituent le lieu, ils nous assurent ainsi de l'être », postulat de l'incarnation que permet Baudelaire – et que Mallarmé n'a pas reconnu. « L'intuition du néant » est certes « fondamentale », puisqu'elle est irréversiblement une découverte d'une nature du langage – qui n'en est pas moins une représentation –, qui est la fiction.

Pour autant, ce que le négatif - et en lui la fiction -, laisse poindre n'est pas tant l'abîme que ce qui reste une fois la vue décillée et les mots pris dans leur dimension d'expérience du monde et de la présence. Un différend entre Blanchot et Bonnefoy va bien à l'endroit de la mort, comme on peut le lire dans « Le grand Refus », texte de *L'Entretien infini* écrit à partir d'une lecture de *L'Improbable*. Quand la mort est tenue par Bonnefoy comme ce qui contient la présence et l'inscrit dans la finitude, elle est davantage, pour Blanchot, ce qui ronge et voue à l'errance, un désœuvrement qui impose alors l'exigence de l'œuvre, mais dans le procès du mourir donc de l'inatteignable. De même, l'impossible, s'il est le pari de la présence et de l'immédiat, est « le trop présent » qui « se renverse en absence⁵ » pour Blanchot. Assez tôt, Bonnefoy formule à partir de Baudelaire « le frôlement de l'aile de l'existence dans les mots voués à l'universel⁶ », un mouvement porté jusqu'à l'impossible, dont on peut lire l'intensité des mots infléchis vers le cri, dans les premiers vers de *Dans Le leurre du seuil*, livre du consentement et de la transgression du négatif: « Mais non, toujours / D'un déploiement de l'aile de l'impossible / Tu

¹ Maurice Blanchot, « L'expérience d'Igitur » *L'espace littéraire*, op. cit., p.136-138.

² Cf. « Kafka et l'exigence de l'œuvre », *Ibid.*, p. 63-101, « Rilke et l'exigence de la mort », p. 151-209

³ Yves Bonnefoy, « Baudelaire parlant à Mallarmé », *Sous le signe de Baudelaire*, op. cit., p. 408.

⁴ « Et pourtant l'unité est restée si proche, le positif nous est toujours si "donné", comme semble dire Kafka ! » Yves Bonnefoy, « Il reste à faire le négatif », *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, op. cit., p. 242.

⁵ Maurice Blanchot, « Le grand Refus », *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 63.

⁶ Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable*, op. cit., p. 117.

t'éveilles avec un cri¹ ». C'est que le différend Blanchot-Bonnefoy voit la littérature d'un côté à partir de Mallarmé, de l'autre à partir de Baudelaire.

La confrontation à Hegel, pensée à laquelle « Bonnefoy se heurte douloureusement » selon Blanchot dans « Le grand refus », est bien une opposition de la « "vérité de parole" [...] à la négativité du concept » dont Dominique Rabaté précise qu'elle est inséparable d'un « espoir que la parole puisse renverser la malédiction de l'abstraction conceptuelle, qu'elle puisse porter le témoignage de la présence concrète dans un face à face avec la mort dont elle accueille avec courage la puissance, celle qui fonde le concret comme ici et maintenant parce qu'il est justement éphémère, irremplaçable, localisé et daté.² » Si nous citons le début de l'article « Deux idées de la critique : Bonnefoy, Blanchot », c'est parce qu'il rappelle que l'enjeu est double, critique et poétique ; c'est aussi parce que cet enjeu est lié à un débat autour de Hegel, qui a nourri la poésie et la critique avant 1945 et dont le prolongement, après 1945, renvoie à la perspective d'un salut à la fois contre l'idéalisme – c'est ce qui caractérise largement les positions développées dans *L'Improbable* –, et dans un acte de poésie du côté « d'une foi sans religion, porteuse de salut. » La conférence « Baudelaire parlant à Mallarmé » se lit aussi dans cette perspective. Portant sur l'une des proses d'« Anecdotes ou poèmes » de *Divagations*, « Le Phénomène futur », elle contient également une inquiétude à l'égard du rapport entre la poésie et la société – nous rappelons que le texte de la conférence a été publié dans un ensemble *L'Art dans la société d'aujourd'hui*, rapport lui-même inclus dans celui de la poésie au sacré, le titre initial de la conférence étant « L'Art et le sacré ». Il reste à savoir si ce sacré est tendu vers le « sacré », ou rituel social justement, ou vers l'incarnation que Bonnefoy appelle de ses vœux, avec Baudelaire, dans le contexte d'une histoire marquée par la catastrophe.

« Baudelaire parlant à Mallarmé³ » est donc un exemple de ces « critiques en rêve » qui rappelle ces « récits en rêve » dont Bonnefoy formulera la poétique par le titre d'un recueil de 1987, en reprenant notamment un texte capital parce qu'à la croisée du poème et de la critique, *L'Arrière-pays*. C'est dans cette perspective qu'après notre lecture de la conférence de 1967, nous lirons une réécriture en rêve de « Frisson d'hiver » des mêmes « Anecdotes ou poèmes », « Frissons d'automne », publié une première fois en 2010 puis repris dans *L'Heure présente* en 2014, pour l'édition *Poésie*/Gallimard. Ce saut temporel à travers l'œuvre de Bonnefoy montre

¹ Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, in *Poèmes*, op. cit., p. 253.

² Dominique Rabaté, « Deux Idées de la critique : Bonnefoy, Blanchot », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, eds. Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 452.

³ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, op. cit., p. 389-408. Dans les pages qui suivent les citations de ce texte, dans cette édition, seront accompagnées du numéro de page entre parenthèses.

que des trajets mallarméens en construisent l'architecture comme de véritables paysages, une géographie mentale, intérieure dont nous n'avons pas fini d'explorer les lieux.

L'inquiétude des carrefours, que Bonnefoy déclare éprouver au commencement de *L'Arrière-pays*, domine son premier grand texte sur Mallarmé. Imaginer un dialogue qui n'a jamais eu lieu effectivement, avec Baudelaire, renvoie aux chemins intérieurs de son œuvre et inscrit celle-ci dans la problématique de la filiation et de la hantise du « mallarméisme ». Y agit d'abord « l'ambivalence de Mallarmé à l'égard de Baudelaire » (p. 390) dont Bonnefoy se fait le critique. Elle débouche sur une contradiction, par-delà la filiation. Par ailleurs, « Baudelaire parlant à Mallarmé » affirme, du côté de Bonnefoy lui-même, une filiation baudelairienne rendant problématique sa filiation mallarméenne, y plaçant un contrepoint. D'où une réponse lancée à Mallarmé depuis Baudelaire, celui-ci formant un biais critique, un point de vue depuis lequel contester et reconnaître un legs mallarméen. Il faut donc reconstituer et le dialogue imaginaire et le fil qui le déploie jusqu'à Bonnefoy. Sur le fond de l'admiration pour Baudelaire, c'est la lettre à Cazalis de 1863 qui est donnée comme point de départ, et cette injure à l'endroit du « Reniement de saint-Pierre » : « La sottise d'un poète moderne a été jusqu'à se désoler que l'"Action ne fût pas la sœur du Rêve"... » (lettre du 3 juin 1863, de Londres, *OCI*, 647 ; cité par Bonnefoy, *Id.*) La lecture contient une ambiguïté sur le « poète moderne », à savoir si le reproche s'adresse à Baudelaire ou à ses émules, en l'occurrence Emmanuel des Essarts à qui il est fait grief de confondre « trop l'Idéal avec le Réel », erreur de laquelle le jeune Mallarmé veut sans doute s'extraire, préparant cette découverte de la matière et cette révélation selon laquelle nous n'en sommes que de « vaines formes ». Bonnefoy en conclut à un divorce qui lui semble dangereux entre l'action et le rêve, et un choix du rêve qui permettrait une échappée vers des « formes pures » qui permettraient d'oublier que « les fleurs réelles sont imparfaites. » (p. 391) Or, cette conception de la poésie qui se caractérise en premier chef par l'abolition de la présence humaine autant que par un choix, « parmi les données de notre existence, [de] celles qui sont le plus étrangères aux intentions ordinaires de la vie » (*Id.*), est tout entière contenue dans l'hommage à Gautier, Baudelaire et Banville, *Symphonie littéraire*, texte de 1865 (*OCII*, 281-284, sur Baudelaire, 282-283). Elle repose ainsi sur ce qui forme une lecture partielle, sinon un contre-sens, quand elle est étendue à l'œuvre entier de Baudelaire. D'où la transposition, plus que l'effacement, des « mots injurieux de 1863. » (p. 392) Ce faisant, Bonnefoy voit dans le Mallarmé de ces années une croyance en ces « mirages supra-terrestres de Poe » (*Id.*), montrant que celui-ci s'interpose entre les deux poètes. Et de mettre en avant un amour commun à Baudelaire et Mallarmé pour Gautier : en s'appuyant sur « Toast funèbre », Bonnefoy décèle chez le second une propension à une beauté du réel ; la *Symphonie littéraire* se détache déjà du

seul rêve pour un regard porté sur le réel qui en détache le « lucide contour » (de « Toast funèbre ») et « un ensemble d'une si merveilleuse justesse que de ses jeux combinés résulte la seule lucidité. » (OCII, 282, cité p. 382) La mise en relation des deux hommages à Gautier, de la symphonie et du tombeau, sert à déceler une « faille » dans la lecture « idéalisante » de Baudelaire - une faille dans le cristal tournée vers le réel, ou une faille par le réel -, mais cette contradiction porte déjà la problématique de l'incarnation qui sera le point de discorde entre Baudelaire et Mallarmé, via Bonnefoy.

C'est bien un monde désincarné que Mallarmé va donc chercher en Baudelaire. Les citations de *Symphonie littéraire* choisies par Bonnefoy ne laissent poindre aucune ambiguïté. Prévaut l'élection d'un certain paysage des *Fleurs du mal* : après le regard orienté vers « là-haut, et à l'horizon, un ciel livide d'ennui » (OCII, 282), ce monde architecturé :

Arrivé, je vois de mornes bassins disposés comme les plates-bandes d'un éternel jardin : dans le granit noir de leurs bords, enchâssant les pierres précieuses de l'Inde, dort une eau morte et métallique, avec de lourdes fontaines en cuivre où tombe tristement un rayon bizarre et plein de la grâce des choses fanées. Nulles fleurs, à terre, alentour, – seulement, de loin en loin, quelques plumes d'aile d'âmes déchues. » (OCII, 282-283)

Le jardin de l'orangerie, ce « jardin mallarméen » évoqué dans « L'Acte et le lieu de la poésie », s'est ainsi désincarné, endormi et gelé, cette fois sous l'action d'une poétique de la forme pure mais stérilisée par l'ennui, les « glaciers de l'esthétique » : s'y déploie un paysage intérieur en « mornes bassins », « plates-bandes d'un éternel jardin », « eau métallique », « rayon bizarre » et « choses fanées » paysage où tout est signe d'âme et de lointain. Tout se passe comme si, par cette citation – mais une citation est aussi l'œuvre de celui qui la prélève –, Bonnefoy reprenait ce motif de l'orangerie pour en montrer le négatif, comme s'il la passait à l'épreuve du négatif pour conjurer Mallarmé, retrouver Baudelaire, ce faisant s'y retrouver lui-même.

C'est là que le différend se joue alors de Bonnefoy à Mallarmé, autour de Baudelaire : l'hommage corrobore l'« injure » parce que s'y joue une mélecture, pour reprendre un autre terme d'Harold Bloom, qui inscrit le devenir-poète de Mallarmé. Ce sera en passant outre l'idéal et son « art vorace » (« Las de l'amer repos », OCI, 12), c'est-à-dire l'admiration pour Baudelaire et son azur dont s'est formulée la hantise, que Mallarmé devient lui-même. Il n'est pas hasardeux que Bonnefoy suggère cette piste, étant donné que les contradictions de la lecture mallarméenne de Baudelaire pourraient être les siennes et que ces contradictions sont celles qui agitent et insufflent sa poésie, comme ce « jardin mallarméen » de l'orangerie invite à le penser : le projet de *Douve* n'est peut-être pas si loin de celui d'*Hérodias*, qui ouvre la « grenade » d'un nom (« ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodias », comme on le lit dans la lettre à Lefébure, le 18 fév. 1865, OCI, 669), d'un signifiant caché-

montré - ainsi, expliqué -, et en fait exploser les irradiations vers une forme rêvée, forme pure . Par exemple, dans « Théâtre » de *Douve*, le nom « Douve » se dissémine ainsi, donnant un aspect hiératique au poème, mais aussi projetant des salves sonores : « Parée **pour** une fête **dans** le **vide** / Et les **dents** **découvertes** comme **pour** l'amour¹ ». La forme pure, c'est ce dont la poétique de Bonnefoy tentera de porter la critique, mais cette critique est déjà lutte contre une tendance en soi, déjà marquée par la rupture avec la poésie de Valéry que Bonnefoy a découverte jeune. Et tout ce qui est reproché à Mallarmé, dans le premier temps du dialogue, est la mise au premier plan de l'artifice, de la contre-nature : « ce qui est déjà confiner Baudelaire dans la bibliothèque de Des Esseintes » (mais on sait par ailleurs que Bonnefoy extraira plus tard Mallarmé de cette même bibliothèque). Si la lecture partielle est sûrement du fait des grandes signatures, Bonnefoy n'en relève pas moins son caractère partiel, sans l'invalider, en la mettant sur le compte du tourment : « Grand est sans doute le tourment de ce poète de vingt-deux ans devant une œuvre qui le fascine mais dont un aspect essentiel lui échappe. » (p. 393) Tout autant, le Baudelaire de l'exil est inclus dans l'écriture même de Mallarmé : c'est ce que Bonnefoy lit dans « Plainte d'automne », poème d'une allégeance au *Spleen de Paris* dont Baudelaire a publié « Les Vocations » dans le *Semaine de Cusset et de Vichy*, même revue où Mallarmé publie son « Anecdote ». Il écrit alors : « revenant aux "chères pages" des *Fleurs du mal*, je suis bien obligé d'y retrouver ce ciel livide et bien d'autres signes – bijoux, parfums, même ces chats trop célèbres – d'une stérilité chargée de pouvoirs. » (p. 394) Mais Baudelaire contient bien des réserves et des foyers permettant de répondre à Mallarmé.

Le corpus mallarméen s'élargit et offre l'occasion d'une relecture de Baudelaire pour lui répondre. Mais c'est dans la réponse par l'auteur de *Pauvre Belgique* que l'essentiel est fourni, ce qui constitue le second temps fort du dialogue. Après avoir lu « Le Phénomène futur² », Baudelaire écrit :

Un jeune écrivain a eu récemment une conception ingénieuse, mais non absolument juste. Le monde va finir. L'humanité est décrépète. Un Barnum de l'avenir montre aux hommes dégradés de son temps une belle femme des anciens âges artificiellement conservée. « Eh ! quoi ! disent-ils, l'humanité a pu être aussi belle que cela ? » Je dis que cela n'est pas vrai. L'homme dégradé s'admurerait et appellerait la beauté laideur.³ (Cité p. 395.)

¹ Yves Bonnefoy, *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, op. cit., p. 55.

² Bonnefoy lève une difficulté quant à l'accès que Baudelaire aurait pu avoir à un texte écrit en 1864, mais publié seulement en 1875. Il suit pour cela l'hypothèse selon laquelle Banville lui aurait fourni une copie manuscrite du « Phénomène futur » (cf. p. 395).

³ Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique*, *Œuvres complètes*, op. cit., 1961, p. 1329.

Résumant et commentant ainsi l'argument du « Phénomène futur », Baudelaire répond à ce que Bonnefoy dit être une « question implicite ». Une hypothèse est formulée aussi, à l'endroit de Mallarmé, qui accentue l'effet de dialogue donné à la démonstration : « Mais si Mallarmé lui avait envoyé ou fait remettre cette copie, c'est aussi parce que sa "conception ingénieuse" posait à nouveau la question implicite dans *Symphonie littéraire*. » (*id.*) La « question implicite » est posée depuis Baudelaire. « Le Phénomène futur », écrit dans l'automne 1864, instaure dans ses premières lignes le paysage qui sera celui des pages des *Fleurs du mal* avec « un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude », « une rivière dormant à l'horizon submergé de rayons et d'eau », ou encore « les arbres s'ennuient » (*OCII*, 83). Ces motifs d'un paysage conduisent à la maison du « Montreur de choses passées » converti par Baudelaire en « Barnum de l'avenir ». Mais la réponse de Baudelaire est révélatrice, pour Bonnefoy, à la fois de la lecture partielle de Baudelaire par Mallarmé et, surtout, d'une mise en question de la poétique de Mallarmé qui porte en elle la question de la poésie au regard de la finitude et d'une possible incarnation. Il convient de rappeler que les remarques de Baudelaire figurent dans *Pauvre Belgique* et s'inscrivent dans des observations sur l'absence de sens de la beauté constatée chez les Belges. La « haine générale de la Beauté » devient l'explication d'une impossibilité – « La laideur ne peut comprendre la beauté » - et offre un sérieux démenti au « Phénomène futur ». Il est patent que le poème que Mallarmé fait lire à son maître par l'intermédiaire de Banville, se heurte aux circonstances. On peut même aller plus loin : la Belgique est un démenti de certains aspects de sa propre poésie qu'il trouve singulièrement exposée dans ce que Bonnefoy appelle « la proposition poétique de son cadet. » (p. 394) Et ce que l'auteur de « Baudelaire parlant à Mallarmé » parvient à faire, avec le regard qui est le sien en 1967, est de montrer une limite de Baudelaire, mais que Baudelaire permet de transgresser, et dans un même temps, de projeter cette limite même sur Mallarmé.

C'est que Mallarmé, dans ces années, fait sienne une « poétique du Rêve » (p. 395), représentée par la figure féminine du « Phénomène futur ». Bonnefoy en recueille certains traits dans cette observation : « si elle montre assemblés dans sa superbe figure les aspects les plus sensuels de la féminité, c'est chacun avec une intensité si grande qu'elle les retire de l'existence ordinaire où, dans un air moins raréfié, ne pourrait qu'éclater leur réceptacle. » (*Id.*) Mais il faut préciser que cette « intensité si grande » n'est pas sans être influencée par la beauté des *Fleurs du mal*, dont « La Beauté » est cité subrepticement et réorienté selon la poétique du Mallarmé des années 1863-1865, avec, en arrière-plan, ce qui s'est joué dans l'expérience de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* : « Beauté immobile et indifférente comme quelque rêve de pierre. » (p. 395) Cette beauté est bien la hantise de Mallarmé, comme elle peut être

aussi celle de Bonnefoy ; elle conduit à la stérilité et à l'exil, à l'écart de « l'autre de l'échange humain habituel, c'est bien plutôt la suprême absence » (p. 395-396). C'est encore la « muse moderne de l'Impuissance... » du Baudelaire de *Symphonie littéraire* (p. 196). Aussi cette hantise forme-t-elle une influence de la lecture de Mallarmé sur la réception de Baudelaire, ce qui montre qu'une œuvre est aussi modelée par ses lecteurs, lesquels continuent son écriture, voire continuent de l'écrire, et, par conséquent, l'« influencent »¹.

Bonnefoy avance ainsi ce qu'il y a de « mallarméen » chez le poète de « L'Albatros », - « elle [l'impuissance] est associée à l'ennui, mêlée aux plaisirs comme un surcroît d'exigence, aux sensations comme un facteur de subtilité, et cela encore est mallarméen. » (p. 396) Mais, parmi les réserves de la poésie de Baudelaire dont nous avons parlé, il trouve la réponse à Mallarmé dans une contestation et une critique du rêve et de l'artifice mettant dos à dos la beauté et la laideur. En somme, la laideur du monde est le produit du rêve – Bonnefoy écrit qu'elle pourrait bien en être la conséquence, laquelle n'engage que le rêveur : elle « n'est peut-être qu'une conséquence du rêve auquel il s'adonne » (*Id.*) -, comme le barnum n'est pas artiste mais artificier. On peut maintenant conclure sur le volume que prend la réponse à Mallarmé : elle est du côté d'une critique de l'idéalisme et de ses solutions esthétiques ; elle rassemble Baudelaire et sa filiation en Mallarmé. Ce faisant, la réponse est donnée depuis Baudelaire, celui-ci étant un opérateur critique permettant de pointer ses propres limites et impasses. Aussi la figure féminine est-elle ce qui opère un véritable saut de l'idéal au réel et que la note sur « Le Phénomène futur » met en relief. Une autre voie est à chercher dans ce que Deguy appelle cette « fin dans le monde² » : « le monde va finir » fait signe vers la *Fusée* commençant par « le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe.³ » Cette formulation de l'imminence contient en quelque sorte cette voie indiquée par Baudelaire, vers la finitude et les conditions de l'existence dont le Mallarmé des années 1863-1865 est encore éloigné, dont il représente le déni. Bonnefoy oppose alors la « noble créature » aux « yeux semblables aux pierres rares ! » du « Phénomène futur » à la « Passante » : « la femme, la femme comme telle, n'est-elle pas ce risque d'incarnation, d'existence ici, d'avenir dans le

¹ Gérard Genette a abordé, dans un article intitulé « L'Utopie littéraire », cette possibilité d'une œuvre toujours ouverte par les influences qu'exercent sur elle ses lectures, ce qui porte à une redéfinition de l'histoire littéraire par les pratiques croisées de la lecture et de l'écriture. La littérature selon Borges, la bibliothèque borgésienne, en est le mythe fondateur, pour une compréhension et une approche de cet espace ou territoire en mouvement qu'est la littérature, utopie et avenir. La démarche court toutefois le risque d'une approche intertextuelle par les genres et le formalisme. Cf. Gérard Genette, « L'Utopie littéraire », *Figures. I*, Points-Seuil, 1966. Et bien sûr, pour une étude plus systématique de l'intertextualité : Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Points-Seuil, 1982.

² Michel Deguy, *La fin dans le monde*, Hermann, 2009.

³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, Fusées*, op. cit., p. 1262.

triste temps de la vie, que refuse la poétique du Rêve ? » (p. 395) L'insistance sur la femme et la tautologie qui s'ensuit du « comme telle », soutenues par la question rhétorique, sont bien les marques d'une résistance à Mallarmé, à une hantise du rêve et de l'exil perceptibles dans *Douve*, qui cherche à se rapprocher du « comme tel », à se saisir d'une intensité dont l'enjeu est « l'existence ordinaire ». C'est pourquoi dans l'écart qu'il relève entre Hérodiade et la réelle Jeanne Duval, on peut situer *Douve* et la poétique de l'incarnation que Bonnefoy recherche et qui est le tourment et la source de culpabilité de ces années. Si bien que l'on peut aller plus loin en retenant ce que Bonnefoy écrit à propos de cette impuissance à laquelle voue l'idéal : « Mais qui a lu Baudelaire sait aussi le regret qu'il en éprouve, et même quel sentiment de culpabilité il y associe, comme si elle était une faute, et non la condition nécessaire de la lucidité de l'esprit. » (p. 396) On est poussé à reconnaître Mallarmé – les « lucides contours » - dans cette lucidité. Baudelaire est la figure par laquelle Bonnefoy formule une faute qu'il fait sienne, une culpabilité portée dans sa propre écriture, de céder au rêve, à une « poésie sacrée » qui le rejetterait hors de l'incarnation dont le devoir est précisément celui de la poésie. Le tourment dont il est si souvent question dans « Baudelaire parlant à Mallarmé », aussi bien du côté du premier que du second, est celui qui agite la poésie. Tout se passe encore comme si la réponse à Mallarmé était une manière d'aller à Baudelaire et, ce faisant, d'aller à soi-même. C'est ainsi qu'une partie significative du texte de la conférence se livre à une lecture des *Fleurs du mal* comme le livre du « bruit du temps, seule authentique réalité » (p. 399), également du son de la finitude et de l'existence qui prend une intensité toute particulière et qui est un lieu de partage : « La finitude peut bien faire horreur à Baudelaire, quand il se laisse leurrer par un Idéal qui ne serait qu'esthétique il la ressent comme sa réalité et, tout de même, son bien. » (p. 403)

Cependant, la lecture de Mallarmé donnée dans la réponse n'est pas si simple. Elle avive la problématique des filiations. C'est ce que Bonnefoy reconnaît dans les dernières pages. Y est mise en avant la crise de 1866-1867 et, avec elle, l'effondrement du rêve, conséquence de la révélation du néant et de la nature humaine en « vaines formes de la matière ». Bonnefoy relève la congruence entre l'aphasie et la mort de Baudelaire et la crise qui ouvre et renouvelle l'expérience de Mallarmé, pour affirmer que « s'effondre dans son esprit cette rosace d'ancienne église, annonciatrice des cieux spirituels, que disait sa *Symphonie*. » (p. 400) La dissipation des chimères et des croyances anciennes s'accompagne de cette émancipation dans la souffrance. Si « la mort de Baudelaire rend Mallarmé à lui-même » (p. 401), la dernière phrase du « dialogue », mise entre guillemets, est celle d'une lettre de 1867 à propos de Léon Dierx dans son rapport à Leconte de Lisle : « S'en séparera-t-il comme moi de Baudelaire ? » (p. 402) S'il sort d'un certain Baudelaire, comme le fait Mallarmé, si la réponse à Mallarmé lui

a permis de s'extraire de l'idéal et de l'en extraire, un autre dialogue semble pouvoir commencer avec Mallarmé, qui se poursuivra dans « Poétique de Mallarmé », publié en 1976 en préface à l'édition *Poésie*/Gallimard et reprise dans *Le Nuage rouge*. Les nouvelles prises sur Mallarmé sont maintenant celles qui inaugurent peut-être le nouveau « devoir » du poète, « l'explication orphique de la terre », par une poésie en rupture avec la poésie subjective. De ce dialogue continué, Bonnefoy esquisse déjà les lignes qui sont, dans le sillage du double creusement du néant et du vers, le renoncement à « l'intérêt personnel » et l'ouverture à « l'évidence des « vrais bosquets », l'identification de la « chose » en elle-même et du « vocable » dans la « notion pure » (p. 401). Mais « l'intériorisation du réel au langage¹ », possible par le vers, que Bonnefoy reconnaît déjà dans ces pages, n'en prête pas moins à ce qui constituera le lit des objections qui seront déployées dans les textes à venir : l'expulsion du temps et de la finitude que Baudelaire inscrit, quant à lui, dans sa poésie, l'effacement de ce monde, la hantise « de ne pouvoir effacer tout à fait de sa parole de poète les traces de son exister personnel » (p. 401-402) et la recherche d'une abolition du hasard. Les contours du dialogue, les lignes de force d'une attention à Mallarmé sont ainsi tracés pour une confrontation des expériences – la sienne propre, celle de l'autre – qui sillonnera l'œuvre critique et poétique. Et il est notoire que ce premier grand texte fasse d'abord le point sur le rêve et l'idéal, sur un héritage baudelairien dont il faut faire la critique et qu'il faut ainsi retirer au symbolisme, dont la conception de la poésie et la réception de Baudelaire et Mallarmé les enclosent dans le dualisme et l'idéalisme. Est ouverte la discussion, inquiète, autour d'une « poésie, sacre » et d'une « poésie incarnation ».

2.3. La réponse de *L'Heure présente* : « Frissons d'automne » de Bonnefoy, un essai de critique en poème

Dans « Baudelaire parlant à Mallarmé », Bonnefoy cite le passage de *Symphonie littéraire* où il est question de ce « rayon bizarre et plein de la grâce des choses fanées. » (p. 391) C'est sous ce signe qu'est placé le poème « Frisson d'hiver » (*OCII*, 85-86), initialement intitulé « Causerie d'hiver » et exposant, comme le signale Bertrand Marchal dans la notice de l'édition Pléiade, une « philosophie de l'ameublement » héritée de Poe (*OCI*, 1334) : « N'as-tu pas désiré, ma sœur au regard de jadis, qu'en un de mes poèmes apparussent ces mots "la grâce des choses fanées" ? » Ces échos donnent toute leur densité et leur épaisseur à la réminiscence et

¹ Nous rétablissons la citation : « Le réel s'intériorise au langage, qui en retour le révèle, on peut même dire l'instaure, lui permettant d'être soi, l'expliquant orphiquement : à condition simplement que la parole se voue à son seul emploi créateur, qui est le Vers. » (p. 401)

au « jadis » : la pendule « venue de Saxe par les longues diligences autrefois », les « vitres usées », la glace de Venise qui pourrait laisser apparaître un fantôme, le « bahut encore très vieux », « les anciennes gravures des murs, et toutes nos vieilleries. » Un univers « déteint avec le temps », habité par les rois « tous morts » d'un « vieil almanach allemand », constitue déjà, avec ses toiles d'araignée « au haut de la croisée » qui « tremblent », « grelottent » et forment la charpente de ce « frisson d'hiver », le décor et la scène d'*Igitur* et du « Sonnet en –yx ». Le poème portant le titre de « Réminiscence », à la charnière des autres poèmes en prose dans la mesure où, écrit d'abord en 1864, il a été réécrit dans la même période que « La Déclaration foraine » pour la publication de *Pages* en 1891, est emblématique, puisque la réminiscence porte à la fois le deuil de l'orphelin et la vacance – « Orphelin, j'errais en noir et l'œil vacant de famille » (*OCII*, 92) –, vacance supportée par une écriture qui se fera creusement d'une béance et d'une vacuité jusqu'à *Igitur*, dernier de sa race, enfant tentant l'ultime geste de lancer les dés sur une scène dont le décor cache et montre le non-être derrière ses tentures.

En écrivant « Frissons d'automne », Bonnefoy place son poème entre « Plainte d'automne » et « Frisson d'hiver », deux poèmes se succédant après « Le Phénomène futur » et avant « Le Démon de l'analogie ». Les quatre poèmes commençant les « Anecdotes ou poèmes » constituent ainsi un corpus au regard duquel Bonnefoy a situé sa poétique¹. Ils peuvent se lire comme constitutifs de la négativité et du néant d'une part, comme le commencement d'une filiation autour de cette négativité d'autre part. Il faut rappeler cette remarque de la fin de « Baudelaire parlant à Mallarmé » : « Nous sommes tous, plus ou moins, disciples de Mallarmé. » C'est ce « plus ou moins » qui peut décider à dialoguer autour du non-être, de la fiction, de la menace qu'ils représentent pour la présence et l'être. En même temps, l'être n'est concevable que sur le fond de cette menace ; cela est constitutif de sa précarité. La situation de « Frissons d'automne », après le poème éponyme dans le livre *L'Heure présente*, est significative. Les trois parties de *L'Heure présente*² développent successivement, notamment : en I, une dénonciation de l'illusion qui risque d'enclorre le regard porté sur le monde dans le rêve et la forme après l'évaporation de tout ce qui formait la croyance en Dieu, le sacrifice, la nativité, les constellations ; en II, la distance par l'illusion qui sépare du cœur des choses du monde ; en III, l'espérance dans les mots pouvant nommer les choses, non selon l'ordre du concept, mais selon une écoute intérieure de ces mots par la voix et le son, selon une « vérité de parole », pour reprendre le titre du livre de 1988, faisant procéder la vérité de la parole, dans

¹ Pour « Le Démon de l'analogie » nous pensons au texte d'Yves Bonnefoy, « Le Secret de la pénultième », repris dans *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 95-122.

² Yves Bonnefoy, *L'Heure présente*, *La Longue Chaîne de l'ancre*, *Le Digamma*, op. cit., p. 225-240.

une écoute du véridique. « L'heure présente » est donc tournée vers une présence au monde et au temps qui conjure un legs mallarméen, le désespoir dont Mallarmé a pu faire prendre conscience par son fameux « je chanterai en désespéré », après avoir eu la révélation du « glorieux mensonge » et de la fiction du langage.

La discussion autour du non-être se poursuit ainsi dans la poésie. « Frissons d'automne » joue puissamment d'effets d'intertextualité. Mentionnons « Plainte d'automne », dont ce passage « quand un orgue de Barbarie chanta languissamment et mélancoliquement sous ma fenêtre » (*OCII*, 84) trouve un écho dans un chant entendu par la fenêtre ouverte, « écoute plutôt comme il chante fort, ce jeune être là-bas sur l'eau.¹ » Cette seule confrontation révèle déjà que la réécriture est un contrepoint, un contrepied à la phrase finale du poème de Mallarmé : « et je ne lançai pas un sou par la fenêtre de peur de me déranger et de m'apercevoir que l'instrument ne chantait pas seul. » (*OCII*, 85) Le seul mot d'« être » chez Bonnefoy s'oppose à cette poétique de l'abolition de la présence humaine. De même la réécriture de la conversation de « Frisson d'hiver » en « Frissons d'automne » change la lumière et introduit le « rouge » du couchant, signe à la fois de finitude et de présence sur fond de menace du négatif : à propos du chanteur poussant sa barque, il est dit qu'« on ne voit de lui qu'une tache rouge qui se perd dans l'ombre de la montagne. » Le contrepied est pris par rapport à un poème qui pourrait être emblématisé par l'une de ses répliques, de la « sœur au regard de jadis » : « Vilain, tu dis souvent de méchantes choses.. » C'est que les toiles d'araignée évoquées par trois fois dans des parenthèses, formant ainsi un *leitmotiv*, tendent un réseau d'ombre, de désincarnation et de néant autour du salon qui décrit une vacance par les objets ; il est écrit, dans une première parenthèse, avant ces mentions des toiles sur les croisées, que « de singulières ombres pendent aux vitres usées. » Ce même réseau tissé autour du poème, aussi le surplombant « au haut des grandes croisées », écrit déjà une hantise du néant qui informera l'héritage mallarméen. « Frissons d'automne » en dresse la contradiction, dès le début de sa conversation en rêve : « Où va-t-on placer cette glace ? » Le référent est double, « cette glace », par le démonstratif, fait signe à la fois à l'objet sous les yeux des deux interlocuteurs et à la glace de Venise de « Frisson d'hiver ». La conclusion à laquelle le poème de Bonnefoy aboutit, à propos de l'objet, se trouve déplacée par rapport au poème de Mallarmé : au « fantôme nu », relique d'une beauté passée, celle de cette sœur fantomatique Maria à qui, peut-être, le poète s'adresse, « Frissons d'automne » apporte la contradiction de ce que « cette glace »-là peut refléter, non pas un reflet « que du ciel, et pour personne », mais : « pas seulement le ciel, aussi un coin de la voûte avec

¹ « Frissons d'automne », *Ibid.*, p. 243-244. Les autres citations du texte renvoient à ces pages.

sa grosse moulure d'un autre siècle. » Et la voûte elle-même voisine, non les croisées voilées par des toiles d'araignée, mais le reflet du « dehors » : « par une fenêtre que nous avons creusée, le jardin, ce qui aurait été le jardin. Et à la nuit, si nous nous penchons sur ce miroir, nous verrons par-dessus les arbres une vague lueur d'étoiles. » D'une architecture à l'autre, de la croisée de Mallarmé à la voûte de Bonnefoy, l'entrevision exprime un cheminement du regret à l'espérance (« ce qui aurait été », « nous verrons », jusqu'à la « lueur ») ; elle renvoie bien à un projet ontologique postulant une percée du néant et du non-être par l'exercice du regard et ouvrant l'espace clos de la glace et de la maison sur le monde. Un même renversement des bases du rapport au monde qui se forment dans « Frisson d'hiver », s'opère avec « cette chromolithographie », appelant un effort du regard pour voir, en dépit des « ternissures du verre », un paysage de montagne et de lac et deux femmes d'autrefois. Le chanteur entendu par la fenêtre y est représenté sur une barque avec deux musiciens. Ce ne sont plus, ainsi, « les anciennes gravures des murs, et toutes nos vieilleries », mais les éléments d'une fusion entre les espaces – la glace, la chromolithographie, la maison – et le dehors. La « fenêtre qui est ouverte » s'y substitue aux « vitres usées ».

L'effort du regard s'oppose à la vision métaphysique et supra-terrestre qui gagne tout le poème de Mallarmé et isole la maison, en projetant son intérieur au milieu de nulle part, dans un décor d'absence et de non-être. Sans doute ce lieu accuse-t-il, selon Bonnefoy, la présence de Poe, d'une « philosophie de l'ameublement », des « allées méphitiques d'Ulalume », ou encore du domaine d'Arnheim. L'évocation de « l'oiseau de chaque soir » prête encore à une double référence qui donne deux orientations opposées : du corbeau du poème de Poe siégeant « sur le buste pallide de Pallas », aux « yeux d'un démon qui rêve » et dont l'ombre « gît flottante à terre » (dans la traduction par Mallarmé du « Corbeau » de Poe, *OCII*, 734) à celui du poème de Bonnefoy – « je le verrai prendre son vol pour la nuit par la fenêtre qui est ouverte. » La conclusion du finale contredit alors celle de Mallarmé – « je te parlerai de nos meubles ». Bonnefoy développe cet exercice du regard porté sur le réel et l'horizon par un phrasé à l'impératif marquant l'urgence et la décision : « Allons voir, regardons loin devant nous puisque notre maison n'existe pas. » À plus de quarante ans d'intervalle, « Frissons d'automne » poursuit la réponse à Mallarmé et, ce faisant, à l'héritage de Poe qui perçait dans les pages de « Baudelaire parlant à Mallarmé » : l'exister est affirmé par rapport au non-être, avec lui l'« exister quotidien » qui subsume la double hantise du néant et du supra-terrestre, l'objet du passé, la chromolithographie, ayant été acquise « à ce vide-grenier d'un village proche. » Émettant des objections, tout en prenant acte du caractère fondateur de « l'intuition » puis de la révélation du néant, le geste contrapunctique de la réécriture de Bonnefoy réaffirme

et continue ainsi toute la question du rapport au monde, au temps et au lieu, qui s'est posée d'emblée dans les premiers temps de sa réception de Mallarmé.

2.4. Réceptions critiques, réceptions en dialogue, de Bonnefoy à Du Bouchet et Jaccottet : « que tout livre finît par renvoyer au monde »

La lecture des premiers textes de Bonnefoy consacrés à Mallarmé, de près (« Baudelaire parlant à Mallarmé ») ou par séquences (« L'Acte et le lieu de la poésie »), ainsi que du poème en prose, plus récent, « Frisson d'automne », soulève la question de la présence et de l'être au monde comme des problèmes poétiques, dans un double transport (un échange) de l'ontologie vers la poésie, de la poésie vers l'ontologie. Aussi les questions d'esthétiques deviennent-elles des questions d'éthique. La réception de Mallarmé montre également qu'est posé le dilemme du livre et du monde. S'agit-il d'accorder plus de valeur au livre qu'au monde ? D'opter pour un art clos sur lui-même et d'affirmer que « le monde est fait pour aboutir à un beau livre », ainsi que Mallarmé conclut l'entretien avec Jules Huret, *Sur l'Évolution littéraire* (OCII, 702) ? La « proposition » liminaire du « Livre, instrument spirituel » prête à une postérité de la « poésie, sacre », à un avènement du Livre, à moins que ce ne soit du monde par le Livre, selon une perspective téléologique. Perspective par rapport à laquelle Baudelaire semblerait être un recours. Et, après lui, Rimbaud parce qu'il ouvre la poésie au devoir d'une « réalité rugueuse à étreindre ». Se défaire, non pas de Mallarmé, mais du mallarméisme, c'est se défaire du non-être, vers lequel se dirige dangereusement une poésie du livre et du signe qui aurait recouvert une poésie du monde et de la vie.

Cependant, la poésie de Mallarmé montre aussi que le Livre est un fermé-ouvert. Son expérience même incline à penser qu'elle ne se replie pas sur elle-même, sur des signes autistiques et sur son propre achèvement. Le livre, qui est projet, est un peu l'allégorie de son ouverture. Peut-être l'ouvert est-il la valeur forte d'un poème comme *Un Coup de dés*, dont la « Page » représente assez bien ce que l'on pourrait appeler une oralité en constellations et en diction plurielle, intérieure. La réception de Mallarmé est, en fait, marquée par une ambivalence, tantôt se concentrant sur un accomplissement, tantôt explorant ses failles et y découvrant l'ouverture sur un dehors ; tantôt sur son rêve d'éternité, tantôt sur les heurts avec le monde et les circonstances, heurts animant, « douant » d'âme, la voix de son écriture. Aussitôt, on peut dire que le poème Mallarmé a l'écriture de cette voix, à travers même ce qui tendrait à la résoudre dans son accomplissement. Nous verrons que Bonnefoy s'est attaché à ces traits, à « l'"irrégulier" de la vie¹ » surgissant à travers la « notion pure », manifestant la

¹ Yves Bonnefoy, « Baudelaire parlant à Mallarmé », *Sous le signe de Baudelaire*, op. cit., p. 399.

finitude dans ses irrptions. Cette ambivalence n'est pas de son seul fait. C'est pourquoi il est temps de pratiquer une ouverture sur les approches de Mallarmé par Du Bouchet, Jaccottet, plus parcellaires, plus rares, mais significatives, quant à ce qui se joue à partir des années cinquante-soixante et du fait de leur proximité avec l'œuvre de Bonnefoy.

Dans la note qu'il consacre aux *Notes pour un « Tombeau d'Anatole »*, publié par Jean-Pierre Richard en 1961¹, Jaccottet observe qu'« après avoir rayonné d'un éclat presque absolu, la figure de Mallarmé semblait, depuis la guerre, s'être un peu voilée, ou éloignée.² » S'appuyant sur les travaux de Mondor, sur la parution en 1957 du « Livre » édité et commenté par Jacques Schérer³, sur les travaux de Gardner Davies qui publie *Les Noces d'Hérodiade* en 1959⁴, sur la *Correspondance 1862-1871*⁵, il rejoint le point de vue de Bonnefoy pour qui la « vraie figure du grand poète s'est peu à peu précisée⁶ » dans les décennies après 1945. À mesure qu'elle s'est reprécisée, cette œuvre a toutefois fait l'objet de discussions, d'objections, d'enjeux parfois contradictoires, s'attirant comme s'éloignant, souvent les deux en même temps. Et il est patent que Baudelaire est présent dans le dialogue. Du Bouchet rejoint le point de vue de Bonnefoy quand, dans les années cinquante, il écrit, dans « Baudelaire irrémédiable » (1955), que « la poésie de Baudelaire accuse l'impossibilité d'inscrire son existence ailleurs que dans une durée qui alors se révélera comme étant la sienne aussi.⁷ » Par ailleurs, « la critique du rêve – de ce rêve de l'intemporel – est à son tour incorporée dans le cours du rêve de Baudelaire. » (p. 20) Mais Du Bouchet trouve des liaisons réciproques entre Baudelaire et Mallarmé lorsqu'il cite ces lignes de l'hommage de Mallarmé à Villiers en les reportant sur Baudelaire : « Quoi ! l'existence avait-elle à ce point glissé entre ses doigts, que lui-même n'en pût nettement remarquer aucune trace ; avait-il été joué ? Était-ce cela ? aussi l'invincible espoir fréquenta encore son chevet. » (*OCII*, 38, cité, p. 32) C'est par cette citation de Mallarmé que Du Bouchet rend hommage à Baudelaire, pour une tenue de la poésie à même l'espoir et l'existence. Et, d'une certaine façon, il lit Baudelaire à travers Mallarmé quand il écrit que « son œuvre ne prend corps que dans la confirmation de la défaillance, pour se déclarer néant sitôt

¹ Stéphane Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, éd. Jean-Pierre Richard, Points-Seuil, 2006.

² Philippe Jaccottet, « Un extraordinaire inédit de Mallarmé », *Écrits pour papier journal, chroniques 1951-1970*, éd. Jean-Pierre Vidal, Gallimard, 1994, p. 189.

³ Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, 1977.

⁴ Stéphane Mallarmé, *Les Noces d'Hérodiade, Mystère*, éd. Gardner Davies, Gallimard, 1959.

⁵ Stéphane Mallarmé, *Correspondance 1, 1862-1871*, éd. Henri Mondor, coll. Jean-Pierre Richard, Gallimard, 1959.

⁶ Yves Bonnefoy, « À propos de Stéphane Mallarmé », *L'Inachevable*, op. cit., p. 97.

⁷ André Du Bouchet, « Baudelaire irrémédiable » (1955), *L'emportement du muet*, Paris, France, Mercure de France, p. 23. Les citations de ce texte et d'autres textes du même livre qui suivent sont accompagnées du numéro de page entre parenthèses.

qu'elle a pris corps... si cela peut s'appeler quelque chose. Seul reste infailible le projet à l'état de projet, et quand, hors de portée, il demeurera exemplaire. » (p. 24-25)

Ces quelques remarques tendent à montrer une postérité commune des deux poètes en Du Bouchet. En lui, deux expériences se rencontrent. Mais s'il a écrit sur Baudelaire, son silence sur Mallarmé est frappant par son caractère relatif. Sa présence y est en revanche saisissante puisqu'on entend dans sa poésie la prégnance et l'insufflation d'*Un Coup de dés*, ne serait-ce que par l'occupation des mots et des blancs sur la page, l'initiative cédée aux coupures mettant en relief des rapports, une syntaxe, un caractère à la fois éruptif et abrupt de la parole par l'écriture donnant toute sa valeur au suspens et à la reprise, – ce qui est radicalisé par une poétique de la notation. Une citation de « Hauts-de-Brühl », dédié à Michel Leiris, est, à cet égard, emblématique : « ...raccourci oral inclus dans l'écrit » (p. 95) – qui inscrit l'expérience du langage sur la page et rend compte d'une écriture tendue vers la spatialisation de la voix. La valeur expérientielle de l'œuvre de Mallarmé est l'élément principal d'une filiation ; et sans doute *Un Coup de dés* montre-t-il la possibilité d'une inscription de l'expérience des mots et du langage qui ne soit pas de l'ordre du jeu sur le langage, mais d'une tension vers une parole¹. On sait, par ailleurs, qu'il considérait *Un Coup de dés* comme « la clarté poussée à l'extrême² ». C'est un poème sans lequel il est impossible d'écrire, certainement, mais sur lequel il semblerait qu'il fût impossible de rien dire : à la question « Sur Mallarmé, vous n'avez rien écrit ? », la réponse : « Non. Je crois que Mallarmé a tout dit sur Mallarmé. » Et la différence entre Mallarmé d'un côté et Baudelaire de l'autre est « qu'avec Baudelaire, une conversation peut être engagée.³ » S'il s'impose comme le critique de ses propres œuvres, interdisant toute écriture à son sujet, Mallarmé est tout ensemble clarté et soustraction, une irradiation qui invite au silence et au secret – ce qui a son équivalent, semble-t-il, dans l'illumination et l'« intensité », l'« incandescence » de Rimbaud. D'un autre côté, Du Bouchet suggère que le dialogue avec Mallarmé est un interdit, la parole du poète, comme l'écriture d'Hugo dans *Crise de vers*, ayant « [confisqué] chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer. » (OCII, 205) Mais tout se loge dans le « presque », pour ne pas en conclure à un tourniquet du

¹ Les remarques sur Leiris dans l'un des entretiens avec Alain Veinstein sont intéressantes. Du Bouchet y déclare : « ce qui est en jeu dans le langage, jeu de langage, m'agace. Plusieurs recueils de Leiris sont consacrés à des jeux de langage (je pense à *Mots sans mémoire* ou à *Langage tangage*, par exemple) : jeux de mots, mots du jeu, pour moi ça tourne en rond, ce n'est pas la part de l'œuvre de Leiris à laquelle je suis attaché. » André Du Bouchet et Alain Veinstein, *Entretiens d'André Du Bouchet avec Alain Veinstein*, Strasbourg, L'Atelier contemporain & Institut National de l'Audiovisuel, 2016, p. 111. La critique porte à la fois sur le surréalisme – on pense aux « Mots sans rides » de Breton – et sur l'Oulipo.

² Alain Veinstein écrit, en préface : « Chez ce poète qu'on a souvent considéré comme obscur, hermétique, je n'ai jamais vu que de la clarté, "la clarté poussée à son extrême", comme il le disait du *Coup de dés*. » *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 104-105.

sacré et de la profanation. Ce secret sera interrogé plus tard par Bonnefoy, dans « L'Unique et son interlocuteur¹ », à partir de ce qui est dit, mais plus encore, de ce qui est tu dans la *Correspondance* des années parisiennes notamment.

Cependant la filiation mallarméenne, du côté de Du Bouchet, n'en est pas moins contestatrice, ce qui le rapproche encore de Bonnefoy et Jaccottet. C'est sous la plume de ce dernier que l'on peut lire :

Je me souviens aussi avoir entendu un jour André Du Bouchet opposer avec véhémence à la proposition de Mallarmé selon laquelle le monde serait fait pour aboutir à un livre le vœu contraire, que tout livre finît par renvoyer au monde ; vœu que confirme mieux qu'aucun autre le texte écrit en réaction à l'exposition Giacometti de l'Orangerie, en octobre 1969, et intitulé, avec quelque violence aussi, *Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art* : « ...dans telle œuvre ce n'est pas l'attrait d'une œuvre accomplie qui continue de s'exercer (...) mais ce qui au travers de l'œuvre déjà, brusquant les écarts, nous rend très vite au dehors... »²

Cette contestation du livre est et n'est pas de son côté. Elle ne l'est pas par le refus de la clôture du livre et de la totalisation qu'elle implique. Mais *Un Coup de dés* rompt avec la géométrisation entrevue dans le « parallélisme, devant son regard, de feuillets » du « Livre, instrument spirituel » (*OCII*, 224) et se rapproche du « fragment d'exécuté » évoqué par Mallarmé dans la lettre dite « autobiographique » à Verlaine. C'est ainsi que Du Bouchet rejoint le « coup de dés » quand il est une tentative maintenant une ouverture, quand il ouvre l'écrit à la parole et à la fragmentation. « Le Livre, instrument spirituel » semble accorder toute sa valeur justement au coup d'envoi, quand il y est observé que « la fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase » (*OCII*, 226). « Dès une phrase » affirme l'élan et la tentative. Le problème du livre est ainsi compris entre les deux segments de la proposition de la lettre à Verlaine : « le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un » et « tenté à son insu par quiconque a écrit. » (*OCI*, 788) Du Bouchet situe son travail dans le second, par ce qu'Antoine Émaz appelle « la pratique du "...carnet de souffle" ancienne³ » chez lui et révélatrice d'une position qui radicalise la pratique de la coupe par laquelle le souffle coupé vaut pour un souffle repris, relancé. Si livre il y a, c'est précisément comme insu qui travaille le carnet et permet une orientation vers le dehors, enjeu de cette opposition à « l'œuvre accomplie » et de cette confrontation permanente au risque et à l'échec d'une parole qui se heurte au réel. « D'où la nécessité, écrit Émaz, de retrancher pour développer ; travail de coupe, d'aération, d'ouverture de la parole pour y laisser circuler l'air. Le blanc n'est pas le vide, mais l'espace vacant d'une parole sacrifiée.⁴ » La vacance et le blanc sont donc orientés, non tant

¹ In Yves Bonnefoy, *Sous l'horizon du langage*, op. cit.

² Philippe Jaccottet, « Une montagne nous sépare », *Une transaction secrète, lectures de poésie*, op. cit., p. 267.

³ Antoine Émaz, « Matière à route puisée dans les carnets », *Europe*, juin-juillet 2011, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

vers une absence, que vers une place disponible, une brèche, pour un dehors, - ce que cette notation d'un carnet, citée par Émaz, dit et fait dans une syntaxe heurtée (dans des heurts de temps et de segments de phrases par collusion et coupe), qui renvoie à l'héritage mallarméen en Du Bouchet : « ...Tant j'ai travaillé pour détruire ce qu'il y avait / de trop – j'avais créé l'espace – fait place¹ ». Rendre les mots « aptes », comme l'écrit Mallarmé, faire un livre en ses trous et ses manques constituent le geste de rendre l'écriture et la parole, leur aimantation réciproque, au dehors, selon une « raréfaction de la parole – épaisseur de la réalité.² »

C'est ainsi que la réception de Mallarmé suit ici le principe d'une éthique de la sortie qui soit aussi bien de soi que de l'emprise de la forme. Se joue une contradiction, dans les continuations de Mallarmé, que nous avons pu envisager de Valéry à Ponge, celui-ci proposant une poétique de « la rage de l'expression » et de l'« essai » non comme genre mais à entendre comme tentative et pratique d'écriture. Du Bouchet intensifie, radicalise la tentative dans une poétique du heurt et de la notation valant doublement comme annotation ou *a-notation*, à savoir une tentative de prise, de saisie confrontée à la déprise et à l'annulation. Sa poétique est celle du geste tenté, de la tentative comme *geste vers*.

Selon une tessiture différente, l'œuvre de Jaccottet pourrait s'inscrire dans cette lignée dans la mesure où il se tourne vers la note chez Mallarmé dont la découverte par *Le Tombeau d'Anatole* et les notes en vue du *Livre* éditées par Scherer peut réorienter sa réception, - ainsi qu'il l'écrit en 1962, dans sa note de lecture de lecture sur *Pour Un Tombeau d'Anatole*, « Un extraordinaire inédit de Mallarmé » :

avant toute possibilité de reprendre ses esprits pour aboutir à une œuvre véritable. Que le lecteur ne s'attende pas à autre chose ; et c'est précisément ici, le fait de la note qui est extraordinaire, dans le cas d'un poète de qui l'œuvre, savante élaboration, cache très profondément les mouvements secrets.³

La note est ainsi révélatrice, au sens fort du terme, de ce que peut contenir de soulèvement la poésie de Mallarmé ; elle est sans doute cruciale pour une lecture renouvelée qui fasse la critique de l'œuvre comme fin issue aussi de Valéry. La nécessité d'une telle réorientation critique est en somme ce que Jaccottet formule, ou permet d'entrevoir, quand il écrit :

Il est aussi vrai que les équations page-lit, page-sol, page-fenêtre et leur long cortège de corollaires m'ont fait craindre quelquefois que nous ne sombrions un jour, nous tous, ou presque, dans cette forme particulière de narcissisme (ou suis-je en train de blasphémer, chers mallarméistes ?)... Et je repensais volontiers à Borges, accusant notre littérature d'un peu trop « courtiser sa fin ».⁴

¹ André Du Bouchet, *Carnets*, Plon, 1989, p. 42, cité par Antoine Emaz, *art. cit.*, p. 57.

² André du Bouchet, *op. cit.*, p. 7, cité par Antoine Émaz, *art. cit.*, *id.*

³ Philippe Jaccottet, « Un extraordinaire inédit de Mallarmé », *op. cit.*, p. 191.

⁴ *Ibid.*, p. 256.

En concluant *L'Entretien des muses*, le recueil de ses chroniques publiées entre 1955 et 1966, Jaccottet signale un paradoxe, une « discordance », de la modernité, qui tient à la situation d'exclusion, de retranchement, du poète moderne. À mesure que s'intensifie « le souci de ne pas rompre le lien avec ce qui est », pour réparer une perte et retrouver, « en arrière de nous, en amont de nous, la source », augmente à son tour la « discordance entre cette nostalgie et l'extrême raffinement du langage poétique.¹ » Ce qui anime cette nostalgie est un centre, ou « point mystérieux ». Mais une aggravation est constatée par Jaccottet. L'écriture des chroniques a permis une position de témoin, d'observateur de la poésie dans ses évolutions, inflexions, attirances secrètes ou déclarées, aussi bien que dans ses « risques ». « L'exclusion de toute communauté qui est le lot du poète moderne, [...] semble bien entraîner peu à peu la formation inconsciente de système clos ». Cette systématique glisse d'une sociologie à une poétique devenant le péril de la poésie : « il risque de se former à l'intérieur de tels systèmes un langage également clos où ne peuvent que s'aggraver les tentations de la maîtrise : la complication, l'obscurité et, pis que cela, le ton de *certitude* altière (allant parfois jusqu'à la complaisance en soi), qui se fige d'autant plus que le système dans lequel il s'élabore est mieux fermé.² »

Une alternative peut être amenée par Ungaretti, poète du « secret » et du « pouvoir d'illuminer », mais la poésie semble être prise, en 1968, entre une ontologie heideggérienne, celle qui destine le poète à « être le "berger de l'être" » et une poésie portant une conscience de l'être dans une conscience d'elle-même, et retournant le poète « sur lui-même en "poète de la poésie"³ ». Le propos de Jaccottet englobe Bonnefoy et Deguy : à trop parler de l'être, et à trop s'assurer d'en être la gardienne, la poésie risque son propre retranchement dans un savoir et une clôture poussés jusqu'à une « assurance mortelle⁴ ». C'est pourquoi il s'attache, dans le texte de *La Transaction secrète* à l'inversion de la proposition de Mallarmé par Du Bouchet : « que tout livre finît par renvoyer au monde » est l'affirmation d'une fin de la poésie à renouer et d'une nécessité de se déprendre d'une tentation de la clôture et d'une recherche repliée sur ses propres fins.

¹ Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 302-303.

² *Ibid.*, p. 306.

³ *Ibid.*, p. 308.

⁴ Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer à notre article « La poésie en ses dangers : Jaccottet au miroir de ses lectures (Mallarmé, Bonnefoy, Deguy) », in *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*, eds Michèle Finck et Patrick Werly, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018, p. 237-262.

3. Lieux partagés de la poésie et de la philosophie : la réception de Mallarmé dans « la phénoménologie poétique », à partir de Michel Deguy

3.1. Quelle « fin » du monde ? Deguy et « le phénomène futur »

La « fin » est pourtant un mot qui irrigue la poésie, et la pensée de la poésie, chez Michel Deguy, ne serait-ce qu'à partir du thrène *À ce qui n'en finit pas*, depuis lequel on peut considérer une réciprocité, un échange et un emboîtement du fini et de l'infini, de leurs expériences. Dans cette perspective, il y a, chez lui, une réflexion sur la « fin » de la poésie, une méditation et une inquiétude portant sur son orientation, sur son *télos*. Cette réflexion entre en concurrence avec la seconde grande valeur du mot, à savoir le terme, l'achèvement, la disparition. Cette fin-là est une menace, dont on peut envisager la hantise à partir de la lecture de la vingt-cinquième *Fusée* de Baudelaire, « le monde va finir ». Or, le problème auquel est confrontée la poésie est la demeure sur terre, finalité pour laquelle se pose la question de l'habitabilité du monde. Auscultée depuis Baudelaire et Hölderlin, la poésie comme habitation terrestre trouve aussi en Mallarmé une réserve d'avenir. Par quoi l'on voit que, prise comme fin, la poésie n'est pas un repli, mais qu'au contraire elle pose la question de l'*ethos* et du séjour terrestre.

Dans sa lecture de Mallarmé, Deguy tient ensemble le négatif et la vie, le « secret intérêt au rien, qui nie l'attachement au rester-en-relation avec tout » et la définition de la poésie, comme *ethos* donnée dans la lettre à Léo d'Orfer : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. » (OCI, 782) Il faudra ainsi voir comment s'opère ce passage, du négatif au séjour, du vide que peut laisser la négation au plein, à la plénitude que peut faire envisager cette « tâche spirituelle » tournée vers l'existence.

Sans doute cet *ethos* – terme englobant à la fois le séjour et la relation –, est-il la mise en avant d'un être au monde spécifiquement humain. L'interrogation de la réception de Mallarmé par Deguy oriente la réflexivité de la poésie, la poésie prise comme fin, vers le rapport au monde. Cela peut sembler paradoxal dans la mesure où cette même réflexivité a plutôt été tirée du côté d'une poésie de la poésie, ou d'une poésie du repli autotélique. Mais ce à quoi peut renvoyer le « séjour terrestre », selon la formule de la *Divagation* sur Wagner « l'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves » (OCII, 158), est une éthique de la relation que la poésie prend en charge, ou encore une manière d'exister propre à l'homme, qui est d'être non seulement *dans* mais *au* monde. Or, cet « exister », selon une terminologie heideggérienne, trouve sa spécificité dans un élargissement du monde, dans une

relation de l'ordre de l'infini et de l'ouvert. Dans cette perspective, le séjour entretient un rapport étroit, consubstantiel, avec l'idée.

Deguy découvre avec Baudelaire que le « goût de l'infini », autour du « diminutif de l'infini », tient à l'imagination ; « le goût du matin du monde, le goût du moment du *même* devenant *plus*, c'est-à-dire plus lui-même¹ », est un infini dans le fini, un fini au regard de l'infini. Pour le dire autrement, l'écriture est ce pouvoir par lequel « une finition enveloppe l'infini. » Elle est aussi un infini creusé à même le fini de la matière verbale et de la diction, lieu d'une invention et d'une construction de l'idée. Cette conception n'est donc pas seulement orientée vers Baudelaire, même si c'est à son écoute qu'il faut remonter, comme une découverte en amont. Elle anime la lecture de Mallarmé, notamment pour une définition de l'idée tournée dans le sens d'une musicalité qui n'est pas la musique, mais le poème de la langue et le sens élargi. C'est ainsi qu'après avoir dégagé la « composition du fini et de l'infini », le premier chapitre de *La Fin dans le monde* opère un saut du poème de Leopardi « L'infini » à Mallarmé, englobant la poésie dans la double expérience du fini et de l'infini : « Le poème de Leopardi n'est pas que "vague à l'âme" offert à "l'infini" comme à une divinité lointaine. Il reçoit l'infini en poème de langue, une langue humaine, vernaculaire : "musicalement se lève / idée même et suave" – l'infini.² » On peut dire alors que, pour Deguy, l'idée mallarméenne est aussi cet élargissement du monde, un être au monde qui est une figuration et une transfiguration, ou une transfiguration par la « figuralité » intrinsèque au langage, à la poésie.

La référence fréquente à Mallarmé, cumulée à celle faite à Baudelaire, permet de dégager les enjeux d'une poésie réflexive, dont il convient de reconstituer les linéaments, à partir de la définition de la poésie envoyée à Léo d'Orfer. Les différents points qui suivent n'expliquent pas le propos de Mallarmé, ils essaient plutôt de cerner de quoi est faite la réflexivité, des postulats mallarméens à Deguy :

- un langage toujours plus resserré sur lui-même, « le langage humain ramené à son rythme essentiel », dans et par lequel le monde est figuré comme jamais il ne l'a été auparavant. Le resserrement est ainsi la condition d'une rythmique et du sens, d'un sens donné au monde et tourné vers l'autre, ce qui se lit dans le terme d' « expression » ;
- un poème de « langue humaine », pour citer Deguy, offrant une configuration du monde par sa reconfiguration dans une poésie à vocation « référentielle » pour exprimer des « aspects », une référentialité paradoxale, dans la mesure où Mallarmé a pu être considéré comme le poète de la rupture avec le référent, mais, justement, une poésie où

¹ Michel Deguy, *La Fin dans le monde*, op. cit., p. 14.

² *Ibid.*, p. 12.

la référence n'est pas reproduite selon un réalisme mimétique, mais produite selon un réalisme poétique, ou « grand réalisme » (par opposition à un « réalisme étriqué¹»), entretenant un lien certain avec l'augmentation baudelairienne ou la « profondeur de la vie » puisée dans la onzième *Fusée*² ;

- une saisie de l'énigme du rapport au monde tenant du fait que ce rapport est un rapport de langage et de langue : la définition de Mallarmé, selon laquelle « la Poésie est l'expression [...] du sens mystérieux des aspects de l'existence », peut être mise en rapport avec le sens, chez Deguy, comme manque et désir, et le poème comme élan vers le sens. S'impose alors l'idée de l'impossibilité d'une totalisation, par conséquent, d'une préférence pour l'infini ;
- une poésie dont l'action « doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle », et qui est traversée par un être au monde qui n'institue pas l'homme en maître et possesseur du monde, mais en celui qui le parle et ainsi l'ouvre à soi et à lui-même et, ce faisant, à autrui ;
- une poésie qui, pour être la configuration d'un sujet dans un rapport au monde, ne relève pas pour autant du subjectivisme : on peut tirer parti de la « disparition élocutoire du poète », pour comprendre « l'expression », et non l'expressivité, comme une figuration par des moyens de langage, ou comme l'extériorisation et l'extériorité d'une vision partageable, parce qu'il s'agit de « langage humain » (Mallarmé) ou de « poème en langue » et de « langue humaine » (Deguy).

Ces cinq points énoncés, on peut envisager ce qui rapproche Deguy de Mallarmé, ce que, d'une certaine façon, il peut trouver chez lui : l'articulation d'une réflexivité savante à une dimension d'ouverture sur l'être au monde et la vision.

Ce rapport implique de revenir sur la fortune poétique de la formule de Hölderlin « l'homme habite poétiquement », à travers le commentaire qu'en a donné Heidegger. Car la réception de Mallarmé par Deguy implique de passer par son rapport au philosophe allemand, dont il a traduit deux chapitres d'*Approche d'Hölderlin* en 1962, « Retour (*Heimkunft*) » et « Comme au jour de fête (*Wie wenn am Feiertage*) », le second avec François Fédier. Les textes « Bâtir habiter penser » et « "L'homme habite poétiquement" », écrits en 1951, ont formé, pour citer les propos de Jean-Claude Pinson, « l'étendard plus ou moins explicite d'une poésie "pensante" ou "ontologique" qu'illustrent, à des degrés et des titres divers, les œuvres de René Char,

¹ Pour cette distinction, nous renvoyons aux pages consacrées au « grand réalisme » chez Deguy, dans Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 185-196.

² Charles Baudelaire, *Fusées*, op. cit., p. 1257.

d'André Frénaud, d'André du Bouchet, d'Yves Bonnefoy, ou encore de Michel Deguy ou de Dominique Fourcade, même si aucune d'entre elles ne saurait se réduire au philosophème qu'on peut être tenté de tirer de la formule hölderlinienne.¹ » Il se trouve aussi que « l'authentique séjour terrestre » de Mallarmé, dont les termes recoupent ceux de Hölderlin mais aussi toute une terminologie de l'ontologie heideggérienne, a été tiré dans le sens d'un tel philosophème, sans y être non plus réduit. C'est aussi à travers le filtre de la pensée et de la réception de Heidegger que la formule mallarméenne, comme celle de Hölderlin, a connu une fortune considérable. Dans le contexte de l'après-1945, s'est construit un dialogue entre poésie et philosophie au sein duquel s'est posée la question d'un sens philosophique de la poésie, mais, précisons-le, où s'est également affirmée une volonté de sortir la poésie ou le poème du philosophème, d'un système qui, *in fine* perdrait de vue la spécificité poétique.

L'association de la poésie et de la philosophie, leur dialogue ou leur confrontation au cours de la moitié du XX^e siècle, a pu contribuer à sous-estimer « une poésie proprement lyrique, où l'idée de "poésie de circonstance" chère à Goethe tient une place essentielle² », comme le rappelle encore Jean-Claude Pinson. Une telle dévalorisation a installé durablement la promotion de la « quête spéculative », la recherche d'une « poésie de la poésie », aboutissant à la mise à l'écart de la circonstance autant que du sujet. Cette tendance peut, d'un autre côté, encore s'accroître du fait de la prégnance certaine de l'idée d'une « poésie pure », dans laquelle s'efface l'« ancien souffle lyrique » que la « crise de vers » (OCII, 211) aurait rendu caduc : la réception de Mallarmé et, avec elle la conception de la poésie, s'est concentrée sur une poésie de poésie, « œuvre pure » reployée sur elle-même, sur l'espace de ses mots. Deux effets conjugués sont ainsi à prendre en compte : un effet-Heidegger donnant à la spéculation ses lettres de noblesse et concentrant la poésie sur son propre « *Dasein* » et son « *Wesen* », sur une quête de l'être et de l'essence dans la recherche d'elle-même ; un effet-Mallarmé orientant le spéculatif vers une clôture des signes, dans le contexte de ce que l'on a appelé le « *linguistic turn* » et de l'avènement de la sémiotique le caractérisant. Mais ce que l'on peut rappeler également est qu'un certain « tournant ontologique » (en reprenant le mot de Heidegger³) s'est produit, qui ne s'en est pas tenu au spéculatif, mais a orienté la quête ontologique, celle d'un être du monde, vers le lyrisme et le chant.

¹ Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 63-64.

² *Ibid.*, p. 64.

³ Martin Heidegger, « La Fin de la philosophie et le tournant », *Questions III et IV*, trad. Jean Beaufret, François Fédier et Julien Hervier, Tel-Gallimard, 1990, p. 277-322.

Ce mouvement coïncide avec le fait que Heidegger a construit une part importante de sa pensée sur une lecture de Hölderlin, précisément. On peut avancer qu'il a eu des conséquences sur la réception de Mallarmé, l'une étant de le sortir de la seule auto-réflexivité ; une autre, de reconsidérer sa poésie à l'aune de la circonstance, du rapport à la vie et à l'existence. Dans cette perspective, deux grandes tendances peuvent se dégager : celle - représentée par Bonnefoy et plus nuancée que la mise à distance de la conception heideggérienne de la poésie par Jaccottet - d'une critique conjuguée de la philosophie et d'une linguistique du signe, qui tendrait à se défaire des idoles de la spéculation, du langage pour lui-même et de la poésie de la poésie, en direction d'une poésie à la fois de l'être et de l'existence, de la contingence et de la présence ; celle, représentée par Deguy, prenant acte du *linguistic turn*, mais affirmant la référence et la circonstance, dans un ton lyrique et philosophique se démarquant nettement du textualisme très en vogue, autour de *Tel quel* et Denis Roche, quand il commence son œuvre de poète et philosophe dans les années soixante. Précisons-le : une œuvre du risque sur des signes, mais d'une traversée des signes qui soit la sortie des signes d'eux-mêmes. L'amplitude de la démarche de Deguy tient à sa relation à la philosophie, à son mode de pensée et d'écriture marqué par « l'hésitation » entre poème et philosophème.

La difficulté est de voir le lien entre « l'hyperréflexivité » (pour reprendre le mot de Jean-Claude Pinson¹) qui caractérise l'œuvre de Deguy et son attachement aux choses et à la terre. Cette difficulté s'étend bien sûr à sa lecture de Mallarmé. Et celle-ci peut être la révélatrice de celle-là. À cet égard, notons que, pour Deguy, le poème rejoint le philosophème chez Mallarmé. La suggestion y est tournée vers la traque de l'idée et a « le statut d'un théorème, d'un philosophème, en tous les cas, d'une valeur axiomatique dans son art poétique.² » Pour tenter une réponse au problème, on peut s'aider du rapprochement entre poésie et écologie qui marque les derniers livres de Deguy. Ce lien peut permettre de comprendre ce qui fait qu'il se détache nettement d'une clôture des signes et se dirige vers une pensée-monde traversant les signes. On le voit dans la manière dont il travaille les mots « écologie » et « poésie », dans le chapitre de *La Fin dans le monde* portant sur leur relation : « L'écologie est une *logie*, une pensée de l'*oïkos*, c'est-à-dire de la demeure terrestre et mondaine des humains – de leur "écoumène". Quant à la *poésie*, elle fut (le peut-elle être encore ?), si nous nous fions à

¹ Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 187.

² Michel Deguy, « Mallarmé : prose, phrase et périphrase (entretien avec Henri Scepi) », dans *Mallarmé et la prose*, éd. Henri Scepi, *op. cit.*, p. 17.

Hölderlin, mode d'habitation des hommes : "*Dichterisch aber wohnt des Mensch*". Les poètes, les artistes (*Dichter*) "assemblent la beauté de la terre" (*Andenken*).¹ »

L'écologie et la poésie sont toujours liées à ce qui est appelé à la fin du chapitre une « logicité ». Leur rapport s'installe dans l'indifférenciation entre écriture et pensée et dans le dialogue entre *Denken* et *Dichten* initié par Heidegger. Pour Deguy, tout se joue entre une écriture et ses modes de signifier et une construction qui soit une contraction de la pensée. Aussi penser et écrire ou plutôt penser-écrire, sont-ils aussitôt le site d'un rapport au monde, la construction d'une habitation poétique, entre composition et mémoire, faisant de toute « logie », de tout langage, une « demeure ». Assurément, la découverte du néant et du beau est l'un des « grands philosophèmes de Mallarmé » fondateur de ce qu'il appelle son « acribie » et, « même si la métaphore commence à être un peu usée, une fractalisation accrue de la découpe de la pensée.² » Ces remarques ne créditent pas sa réception de Mallarmé d'une nouvelle version autotélique de sa poésie, mais elles renvoient à la construction d'un rapport au monde qui s'assimile au « jeu profondément syntaxier », à « la fidélité de son creusement. » C'est en langage, dans un langage, que l'opération a lieu, que le déploiement d'une vision du monde devient œuvre : ce qui est valable pour la prose de Mallarmé l'est pour ses vers.

Ce qui rassemble l'écologie et la poésie dans une même visée est un soin de notre rapport au terrestre et à ce qui est. Mais la poésie peut apporter à l'écologie la conscience de ce qu'elle porte en elle de « logie » : un soin extrême apporté à la langue et au langage. Ce soin est d'autant plus scrupuleux qu'il est un « soin linguistique de la langue ». Il se rapporte à une veille, à un « souci de "purification" » ancien, à vrai dire originel. Deguy trouve sa « formulation moderne dans le vers fameux de Mallarmé : "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu". » Distincte du « purisme [...] identitaire³ », cette formule est le moyen d'affirmer que c'est dans une langue que la terre peut être préservée et que c'est dans les mots du commun, une fois qu'il auront été travaillés poétiquement, qu'une pureté et un sens de l'habitation terrestre seront donnés. Et la pensée de Deguy avec Mallarmé va encore plus loin quand la poésie, alliée à une « "écologie" pensante, philosophique », est un « mode de résistance » au transport hors langage – « hors du logos, de la parole » - vers l'image. C'est ainsi qu'est convoqué, par la seule mention du titre valant comme une allusion au poème, le « Phénomène futur » de Mallarmé comme ce qui peut réveiller une attention au monde, à la maison terrestre, dans une attention au langage permettant justement la vision. Deguy propose, en la suggérant, une tout autre lecture du premier poème

¹ Michel Deguy, *La Fin dans le monde*, op. cit., p. 39.

² Michel Deguy, « Mallarmé : prose, phrase et périphrase (entretien avec Henri Scepi) », op. cit., p. 10.

³ Michel Deguy, *La Fin dans le monde*, op. cit., p. 41.

de *Divagations* que Bonnefoy. Il ne s'agit pas d'une beauté supra-terrestre, mais d'une réouverture des yeux sur la beauté, par le langage.

3.2. Figurations, transports, ou « le travail poétique¹ » : des théologèmes aux poèmes, des poèmes aux philosophèmes, Deguy-Mallarmé-Heidegger

Un souci du monde et de la langue : voilà ce qui relie poésie et écologie, voilà une « fin » de la poésie. Il faut aussi préciser que la mention du « Phénomène futur » est à comprendre dans la perspective d'une poétique des reliques chez Deguy. Il n'est pas anodin qu'il fasse référence à un poème-récit mettant en scène un « Montreur de choses Passées » (*OCII*, 83). C'est que sa poésie et sa pensée sont hantées par la perte de ces « choses passées » et portent en elle la question de ce qu'il faut garder, préserver d'un monde ancien. Comme Éric Benoît le fait observer, la nécessité de « fouiller les reliques » se tourne vers Mallarmé : « lorsque cherchant ce que les religions, dépouillées maintenant de croyance, pouvaient encore apporter à notre aujourd'hui, Mallarmé déclarait : "L'heure convient, avec le détachement nécessaire, d'y pratiquer les fouilles" [*OCII*, 244].² » Dans la lignée de Mallarmé, écrivant que « nous », l'humanité, avons été « bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme » (*OCI*, 696), l'athéisme de Deguy est inséparable d'un rapport au christianisme ; c'est son paradoxe. Ne serait-ce que par la nécessité de réorienter les théologèmes vers une poétique justement. En cela, la fiction, l'invention, renvoient au sublime et à l'imagination. *La Musique et les lettres* tourne ainsi autour de ce qui lie la fiction en tant que contenance de la « pièce principale ou rien. » Et si son « démontage » est « impie », c'est que l'histoire qui l'a précédé a été celle d'une dissimulation des simulacres, de la « supercherie » dont ils relèvent. Ce que Deguy a alors compris aussi de Mallarmé est une « décréance », une expérience du dévoilement du sacré faisant passer de Dieu au rien. Mais une fois le sacrilège opéré, il s'annule, par la découverte du néant en-deçà ou au-delà de toute transgression. En fait, sacrilège, sacré, transgression participent d'une même fiction.

Mais la question qui se pose est la suivante : que garder de ce qui a été ? Ce qui reste est le langage, sans doute plus fort que la fiction, car c'est en lui que réside la force de vie. Mallarmé dit, dans la lettre à Cazalis, vouloir à présent « [chanter] l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien

¹ « Habiter la maison du monde est un travail poétique. » Michel Deguy, « Rapport à Heidegger », *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 34.

² Éric Benoît, « *La Fin dans le monde* (2009) », dans *Michel Deguy à l'œuvre, poésie et poétique* [Colloque international Michel Deguy, 4-5 mars 2011, Bibliothèque municipale de Bordeaux], éd. Bernard Vouilloux, Hermann, 2014, p. 110.

qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! » (OCI, 696) Et d'en appeler à ce qui est déjà le projet du livre, « mon volume Lyrique ». Une fois le religieux quitté, peut être libéré le divin, un divin que prend en charge une poétique. Voilà qui correspond à la problématique du livre *La pietà Baudelaire*. Deguy s'y propose en effet de « transférer à notre XXI^e siècle [...] les "reliques" qu'il nous transmet dans la déposition de son christianisme », en explorant la question qui, selon lui, sous-tend la poésie de Baudelaire, cette « variante » de « Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse », de « La Servante au grand cœur¹ » : « Que pourrais-je *bien dire* à ces âmes pieuses ?² » Il y a certainement un problème commun à Mallarmé et à Baudelaire, à travers Deguy, qui en dit long sur le rapport entre poésie et philosophie définitoire de son écriture. On peut comprendre qu'un fil relie la « puissance d'espérance » de la poésie de Baudelaire et « je chanterai en désespéré » de Mallarmé. Comment vivre dans un « monde inhabitable », comment réinventer, à travers les pleurs et un « vent mélancolique » (Baudelaire), ce qui est perdu et « comment à notre tour transformer le passé en sa perte, pour la poursuite de la poésie tout entière... ?³ » Chez Mallarmé, la puissance relève du « vainement », du « poème [...] essentiellement vain⁴ », par quoi il conclut le chapitre « Le Tombeau mallarméen » sur lequel nous reviendrons.

Pour la poésie, l'« attirance supérieure comme d'un vide » de Mallarmé (*La Musique et les lettres*, OCII, 67) peut être mise en rapport avec les deux vers du poème « Le Voyage » cité en ouverture à *La Pietà Baudelaire* : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe, / Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ». C'est tout un rapport entre le néant et l'ici-bas qui trouve dans le poème une chambre d'échos, cette projection, peut-on encore lire dans *La Musique et les lettres*, « à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque de ce qui là-haut éclate. » C'est à même le ciel vide et la sensation du gouffre laissée par le départ des dieux, qu'est appréhendé l'inconnu ou le mystère. Mais la poursuite d'un ré-enchantement, dans le contexte d'une fin du monde correspondant à « l'apogée du capitalisme » et au règne du « culturel », si elle se fait sans aucun dieu et dans la rupture avec le religieux, n'en va pas moins chercher des reliques, dont l'éden de Mallarmé est certainement un exemple. Comme Deguy le montre dans son livre récent *L'Envergure des comparses*, le Mallarmé de la négation peut être renversé en « endurance de vivre ». Une ligne est ainsi tracée, reliant la « *presque* disparition vibratoire » (c'est Deguy qui souligne), « l'absente de tous bouquets » et les

¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 95-96.

² Michel Deguy, *La Pietà Baudelaire*, op. cit., p. 29.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

« poèmes de circonstance ». Le vide ontologique, le rien sont des préalables à une intensité « changeant la circonstance en sa possibilité d'extension, en sa multiplication vibratoire des grandes choses de la vie.¹ » De fait, ce changement est « transfiguration », glosé à la fin du chapitre par « l'Éden ici-bas – paradis redescendu sur terre – par quelle opération de transfiguration ? » Mais cette glose met en relief l'énigme, cette opération étant en effet l'inconnu.

La pensée de la transfiguration est bien antérieure, chez Deguy. En elle se noue le lien entre la vision et le langage. Dans le livre de 1969, *Figurations*, « trans-figuration » retrouve sa sémantique de « passage à la figuration² » et la figure est bien ce relais de la chose au langage – ce transport qui fait qu'une chose est dite –, en même temps de la chose à l'être de la chose. Et on peut dire dès à présent que la figuration relie le poétique et le philosophique : si une fin de la poésie est de « transférer les "reliques"³ », cette même fin se lie à un souci de l'être de la chose, dans un « passage du même au même par le nom. » L'équivalent est donné entre figurer et nommer, ou figurer et faire accéder à l'être : « choses transfigurées égalent : choses figurées, accédant à leurs figures, c'est-à-dire paraissant en tant que les figures qu'elles sont. » La phénoménologie poétique qui se déduit du paraître conduit ainsi à une ontologie. Deguy retrouve, à travers Mallarmé, Heidegger. La figure, à partir de « rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre » de « Bucolique » (*OCII*, 255), est comprise dans le sens des « figurants de l'être⁴ » et l'assertion de Mallarmé est tenable à cette condition : « si la figure d'une chose est cette chose changée en elle-même. » L'écoute des choses est ainsi placée dans une écoute de la langue, le vrai lieu du monde, faisant de l'interposition linguistique un lieu de vérité. Et de citer une autre assertion fameuse de Heidegger : « me dirigeant vers la *fontaine*, c'est toujours déjà vers le mot fontaine que je me dirige. »

Ce que permet de dégager une telle approche est l'intrication entre l'être et le langage, entre l'*ontos* – ou « ce qui est » – et le *logos*. Avec l'ontologie heideggérienne, l'entente de l'être est une entente de la langue car, pour l'homme, la langue est pleinement le milieu des choses. Parler d'une chose est faire entendre la langue ; l'habitation poétique est peu ou prou un « milieu sonore » ou « milieu vibratoire », pour reprendre deux formules par lesquelles Deguy glose et prolonge la « centrale pureté », qu'il extrait de la lettre à Vielé-Griffin, d'août 1891 (*OCI*, 806). Chez Deguy, le poème mène au philosophème ; il n'est donc pas surprenant que Mallarmé mène

¹ Michel Deguy, *L'Envergure des comparses, écologie et poésie*, Hermann, 2017, p 144-145.

² Michel Deguy, *Figurations, poèmes, propositions, études*, Gallimard, 1969, p. 146. Les citations qui suivent sont extraites de la même page.

³ Michel Deguy, *La Pietà Baudelaire*, op. cit., p. 9.

⁴ Michel Deguy, *Figurations*, op. cit., formule de la quatrième de couverture du livre.

alors à Heidegger. Au demeurant, c'est d'un Mallarmé de l'être qu'il s'agit, dans la mesure où la figuration, « les figures du val, du pré, de l'arbre » deviennent la figure que « rien ne transgresse ». La figure ne peut pas se résumer à une rhétorique, ou du moins la rhétorique ne peut pas se restreindre à elle-même, parce qu'elle est ressaisie par une pensée poético-philosophique posant la question suivante : comment voit-on, ou comment voir poétiquement le monde ? Question redoublant celle de l'habitation poétique. La métonymie, la métaphore et la comparaison sont les figures de l'homme pensant ; d'une certaine façon, l'acte de figuration n'est pas le propre de la poésie ; tout le monde pense, parle ainsi, c'est ce qui pousse Deguy à contester la répartition entre un sens propre et un sens figuré et l'opposition qui peut en découler entre un langage ordinaire et un langage poétique. Sans doute la figure est-elle pour lui consubstantielle au langage. Le propre de la poésie est alors de révéler, de radicaliser et faire ressortir cette consubstantialité, de porter à l'état de création et de renouvellement de la vision, en faisant apparaître l'inaperçu. Dans *La Fin dans le monde*, Deguy parle bien d'une *lanthanesthai* par opposition à « la vérité comme a-lêtheia » de Heidegger. Il distingue bien une « conduite ordinaire » à une conduite philosophique, mais la distinction ne repose pas tant sur une nature du langage que sur une aptitude à s'en saisir, dans une conscience de soi et une approche théorique et théorétique, afin de « "voir" les choses en se voyant elle-même, et d'en jouir » et, « en discernant et révélant et explicitant les existentiels du "Dasein" [...] sortir de sa léthargie.¹ » La philosophie permet en somme de voir ce dont on ne s'aperçoit pas, de sortir du « ne-pas-s'apercevoir » caractéristique d'une « conduite », mais aussi d'une condition ordinaire.

Via la philosophie, Deguy distingue le poétique et l'ordinaire selon le rapport aux choses et au monde. La différence est ainsi faite entre une léthargie et une anesthésie qui pourraient frapper une conduite ordinaire et une *alêtheia* dont le poème est la possibilité. Tel est le sens de l'ouverture du livre *Aux Heures d'affluence*, dont nous reprenons deux propositions². D'abord, la toute première, « je vous dois la vérité en poème. » La reprise de la phrase de Cézanne, passée de « peinture » à « poème », en plus d'affirmer une fin commune aux arts, montre comment « le poème est dans la figure, plutôt que la figure dans le poème », et, par conséquent, comment le poème correspond à un régime de vérité et de figuration de cette vérité, de vérité par la figuration. Aussi bien la voix est-elle révélatrice de l'être, selon le mode de l'écoute et de la musicalité. Cette voix renvoie au spécifiquement poétique, mais elle prend en charge un rapport à la vérité, à l'être et au phénomène instruit par la philosophie.

¹ Michel Deguy, *La Fin dans le monde*, op. cit., p. 40.

² Michel Deguy, *Aux heures d'affluence, poèmes et proses*, Seuil, 1993.

Dans l'exposé de cette conception de la poésie, Mallarmé est présent à deux titres. En premier lieu, par la « notion pure ». En reprenant le syntagme verbal « musicalement se lève » Deguy montre que l'*alèthéia* poétique est anamnésique. C'est par là qu'une telle conception de la poésie investit les notions de mot, chose, figure et voix. La voix charrie avec elle une expérience des choses qui est tout le fonctionnement du mot – le mot qui, à la fois, évoque, convoque, nomme. Cette actualisation de l'expérience fait que quelque chose est dit, que ce dit est ancré dans la circonstance. C'est ce qui rassemble une conception du langage par la primauté de la nomination, une conception de la linguistique par la référence et une conception de la spécificité d'une œuvre par le ton, notion importante quand il s'agit d'approcher le poème pour appréhender de quoi il est la figure :

La capacité figurante du poème se construit peu à peu à partir des noms communs en nomination qui en vient à nommer notre temps, notre monde, dans sa date et référentiellement, comme on dit parfois, dans la tonalité caractéristique d'une œuvre (de sorte qu'on peut reconnaître et le timbre d'un auteur et la semblance des choses dont il « dit quelque chose »).¹

En second lieu, le poème est l'œuvre de la voix, et c'est par cette même voix que peut se produire une vue sur les choses, et non une réverbération du sujet par les choses. Le lyrisme débouche, non sur un narcissisme, mais sur « l'Ouvert » (Rilke), d'où s'échappe une vision. C'est ainsi que Deguy propose ceci :

[...] comprendre le programme mallarméen de l'entente de tout le vers, séquence justifiée de mots d'une marge à l'autre comme *mot total refait*, c'est-à-dire en [se] rappelant que par mot, quand nous parlons de mots pour « l'oreille poétique », c'est de toute cette portée signifiante et rythmique de la ligne qu'il s'agit.²

En passant ensuite par « la divination de la voix » de Valéry, Deguy est conduit vers « l'air » de Mallarmé (« l'air ou chant sous le texte » du *Mystère dans les lettres*, OCII, 234). Et si l'on suit cette « expansion » du sens par la voix, par la signifiante et les échos, par une musique du sens et une « oreille poétique », c'est à une conduction du *Dasein* vers l'Être que l'on a affaire.

Comment un tel passage peut-il se faire ? Il faut sans doute répondre par la notion de « pathique » qui, comme l'observe Jean-Claude Pinson dans *Habiter en poète*, permet de relier la poésie de l'existence à la question de l'être, en passant par le *Dasein*. Chercher dans la poésie une figuration implique de travailler à partir d'une remise en cause du « présumé de la division sujet-objet³ ». Ce point critique est commun à Heidegger et Deguy. On peut, à cet égard, avancer que la conception du lyrisme chez Deguy est héritée de la conception heideggérienne d'une « appartenance "pathique" au monde. » La « chose » renvoie d'abord au

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 18.

³ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, op. cit., p. 73.

sujet *et* au monde : la chose n'est telle que parce qu'elle est parlée par un sujet, mais en même temps le sujet est dans un *Dasein*, non simplement sujet mais *dans* et surtout *au* monde, c'est-à-dire, affecté, agi par le monde. La mise en avant de « l'ouverture de l'existence peut devenir pour Heidegger, dans *Être et temps*, le but propre de la parole poétique¹ ». Mais, justement, l'existence, le « pathique » imprègnent le langage, ils « déteignent », pour reprendre le verbe de Jean-Claude Pinson. Or, si l'écoute du langage, et de la parole qui parle l'étant pour en déployer l'être, va d'abord à la chose dont on parle, dans un rapport premier et un attachement aux choses et au monde, cette chose est alors inséparable d'une *Stimmung*, d'une atmosphère, d'une ambiance ou encore d'un climat de la voix, d'un air que l'on entend. Cette écoute est une attention à une « existentialité » particulière rapportée au monde, à l'étant et à l'être, représentée par le « niveau oral » qui requiert Heidegger comme étant le « messenger », ce qui situe l'écoute comme entente du message, herméneutique : « dans l'intonation, la modulation, le tempo de la parole, "dans la manière de parler". » Est indécidable ce qui ressortit à la manière de parler et ce qui ressortit à ce qui est parlé, mais l'étant et le déploiement de l'être dans son ouverture sont le fondement et avec eux, « la structure fondamentalement apriorique de la parole en général comme existential² ». Cet air-là est en somme le « soubassement ontologique » que Heidegger appelle de ses vœux pour ouvrir la linguistique à une écoute de l'être.

Cette mise en avant du pathique, du contact verbal-charnel avec le monde, ne sera pas exploitée par Heidegger, ultérieurement (rappelons qu'*Être et temps* est publié en 1927). Car il s'agira davantage d'interpréter des énoncés poétiques, comme c'est le cas avec Hölderlin, pour découvrir en eux ou faire émerger une mesure de l'être et l'habitation terrestre, de ce qu'il entend être un humanisme³. Tout se passe comme si ce que Heidegger a, selon Jean-Claude Pinson, délaissé - à savoir une « appartenance "tonale" à la chair du monde » et l'ensemble des « modalités existentielles de la parole⁴ » -, était repris par Deguy dans le sens d'une phénoménologie poétique. Si le philosophème permet à Deguy de poser à la poésie la question de l'alternative entre le sens d'une « léthargie » ou celui d'une « lucidité *aléthéique* », cette même lucidité peut être corrigée en retour par l'attention au poème, « poème de langue » et

¹ Selon la traduction dans laquelle Jean-Claude Pinson le cite, *Ibidem*. Nous renvoyons aussi à celle-ci : « La communication des possibilités existentielles de la disponibilité, c'est-à-dire la découverte de l'existence, peut être la fin que se fixe la parole qui "parle en poème". » Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. François Vezin, Gallimard, 1986, p. 209.

² *Ibid.*, p. 212.

³ « Mais la poésie, en tant qu'elle mesure, et ainsi atteint véritablement la Dimension de l'habitation, est l'« habiter » (*Bauen*) initial. C'est la poésie qui, en tout premier lieu, amène l'habitation de l'homme à son être. La poésie est le 'faire habiter' originel. » Martin Heidegger, « '... L'Homme habite en poète...' », *Essais et conférences*, trad. André Préau, Tel-Gallimard, 1958, p. 242.

⁴ Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 74.

« poème en langue ». On peut faire l'hypothèse que l'apport de Mallarmé est à cet effet notoire : l'attention à sa poésie l'amène à dégager l'importance de cet « air ou chant sous le texte » (OCII, 234) débordant les catégories de la grammaire, pour relever, par l'écoute, le soubassement ontologique. Mais la « lucidité *aléthéïque* » dont il est question implique aussi le « lucide contour, lacune » de « Prose », l'« aucun contour » de « l'absente de tous bouquets ». On relèvera que c'est dans une diction mobilisant le « pathique », par la résonance des [k], des [u], donc dans une intonation, un ton, que cette expérience de « l'idée même et suave » est conduite. C'est l'expérience de l'existence aux choses, par une figuration qui en même temps les absente en les disant, qui est relevée par Deguy. Le chapitre d'*Envergure des comparses* « Comment pense le poème », rappelle, avec Heidegger, « la fréquentation de l'habitabilité par le mortel terrestre », « la venue du dire dans le mot » et la référence et, avec Mallarmé, « la pensée mallarméenne de la Terre » et un retournement de la négation (« aucun » et « absente ») en « réminiscence de l'objet nommé¹ ».

C'est ainsi que Mallarmé peut correspondre à une pensée de la voix, à une « oreille poétique » venant combler un manque de l'ontologie heideggérienne. De même, lorsqu'il s'agit de penser la figure. Chez Deguy, la vérité de l'être est élargie vers une tropologie, c'est ce qui constitue le lien entre philosophie et rhétorique, dans une poétique qui doit à Mallarmé un exercice de la *dispositio* et de la figuration dans un élançement du chant investissant à la fois une « Transposition » et une « Structure » (OCII, 210-211). Mallarmé permet peut-être à Deguy de dépasser un seuil heideggérien et, ainsi que l'observe Jean-Pierre Moussaron, de prendre « quelque distance avec la phénoménologie heideggerienne » par la différenciation entre « la pensivité poétique » et la « pensée philosophant² ». La « vérité en poème » de Deguy se détache ainsi de l'identification par la recherche d'une transaction métaphorique qui opère une sorte de frottement de nature tropologique : un entre-les-mots accomplissant un entre-les-étants qui trouve à se dire, dans *La Poésie n'est pas seule*, au chapitre « rapport à Heidegger » par la formule « l'être-tel [...] et le à-quoi-ça-ressemble [...] sont assemblés par l'art.³ » La formule marque toute la valeur de l'approximation en poésie. Concernant l'ontologie poétique de Deguy, il est patent qu'elle fait allégeance au Mallarmé d'« Éventail », dont est cité le premier vers « Avec comme pour langage » (OCI, 30), car c'est dans le « comme » qu'est travaillée, et qu'est à l'œuvre, la capacité poétique de l'habitation poétique d'un monde sur lequel pèse la

¹ Michel Deguy, *op. cit.*, p. 142 et 144.

² Jean-Pierre Moussaron, *La poésie comme avenir, essai sur l'œuvre de Michel Deguy*, Presses universitaires de Grenoble, 1992, p. 125.

³ Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 37.

menace de l'inhabitable. S'y loge la question « qu'est-ce qu'être ici, comment y être, "vraiment"¹ », avec elle, du « comment » du poème, le « qu'est-ce que » étant inséparable d'un comment et le « comment y être » d'un « comment le dire ». La pensivité poétique renvoie dès lors à un comment-dire-l'être. Alors, en contestant l'abaissement de la comparaison et de la métaphore, de la rhétorique en général, Deguy recentre l'ontologie poétique sur la *Dichtung* réalisant, permettant la suture de « l'être » et du « comme », suture de l'« être-comme » qui met en mouvement les opérateurs de rapprochement².

3.3. « Certes, n'est que ce qui est », Heidegger devant Mallarmé

Avant d'aller plus avant dans ce que Deguy dépasse de Heidegger, dans le franchissement qu'il accomplit avec Mallarmé, un détour est nécessaire. Il convient d'interroger la réception heideggérienne, pour le moins minimale, mais significative, parce que centrée sur les notions d'expression, de dire poétique dans un rapport à l'être. Mais cette réception est peut-être aussi l'histoire d'une non-lecture, d'un pas de côté, pour, résolument, affirmer une langue de l'être dont Hölderlin est l'absolu poétique. On sait que Mallarmé nous a tous découverts « captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. » (*La Musique et les lettres, OCII*, 67) Or, l'être chez Mallarmé, qui est l'interstice de l'être et du dire dans un écrire, est ce sur quoi Heidegger a buté. Il n'est pas question de l'œuvre du poète dans les écrits publiés du philosophe, mais, comme on peut le lire dans le *Dictionnaire Martin Heidegger* (article « Mallarmé »)³, il possédait la Pléiade établie par Mondor. Une lettre de janvier 1972 à Hugo Friedrich montre qu'il s'est intéressé de près à la définition de la poésie écrite à Léo d'Orfer et à la lettre du 7 août 1891 ; il mentionne aussi « Le Nénuphar blanc ». Dans une autre lettre, d'août 1967, il transmet à Hanna Arendt la référence à l'extrait de *Crise de vers* sur le « défaut des langues ». Comme le signale Hadrien France-Lanord, sa lecture de Mallarmé doit beaucoup à la médiation Stefan George, ancien disciple des mardis lors de son séjour en France avant 1894, qui l'a fait connaître en Allemagne.

Chez Stefan George, le concept de *Denkbild*, voisinant celui de *Sinnbild* ou « symbole », est à cet égard important, comme le souligne Hadrien France-Lanord. Ne recouvrant pas tout à fait le sens de « penser par image », *Denk-bild* renvoie plutôt à une configuration de l'idée « dans

¹ *Ibid.*, p. 20.

² Michel Deguy : « Je suis toujours dans l'urgence du rapprochement. » Cité Jean-Pierre Moussaron, *op. cit.*, p. 15. Cf. le chapitre « L'être-comme », *La Poésie n'est pas seule, op. cit.*, p. 95-141.

³ *Dictionnaire Martin Heidegger, vocabulaire polyphonique de sa pensée*, eds. Philippe Arjakovsky, François Fédier et Hadrien France-Lanord, Éd. du Cerf, 2013, p. 816-819. Le développement qui suit s'appuie sur l'article d'Hadrien France-Lanord.

un geste d'abolition du réel » faisant advenir la « notion pure ». Le concept entretient alors un rapport avec l'idée de la déshumanisation associée à une « déréalisation » et avec le « schéma ontologique » caractérisant la « structure de la poésie moderne » selon Friedrich. La périphrase et la paraphrase ont une grande importance dans ce schéma ; et Deguy a été attentif à cette constitution de la déréalisation en « préciosité », qui représente ce qu'il considère être la spécificité du dire chez Mallarmé. Dire auprès de, ou autour de, est la manière de phraser ou de tourner autour, la nomination de l'être passant par une suggestion. Cette conception est proche en fait de la déréalisation et de l'idéation ; elle attire à elle une forme de destructivité par la pensée et la diction poétique. La destruction de la matérialité, qui est l'épuration d'un « poids » des choses, est tournée non seulement vers la création et l'imaginaire, mais aussi vers une idéalité. « L'échappée hors du réel » à laquelle s'attache Friedrich¹, quitte la métaphysique platonicienne pour le néant. Cette distinction est capitale pour le tournant ontologique visé par Heidegger. Et la substitution progressive du « rien », du « néant » à l'« azur », au « rêve », à l'« idéal », pointée dans *Structure de la poésie moderne*, renvoie à une « transcendance vide » qui est l'élan de la chose dans la parole. Elle résume un peu la postérité du « nihilisme ontologique et idéal » mallarméen des années après 1945. Postérité dans laquelle la philosophie a puisé des formules, une terminologie, une assise poétique et poétologique, pour distinguer notamment la chose empirique et la chose dans sa pure présence, à savoir dans le *logos*, la « subjectivité arbitraire » et le « fait ontologique » lui-même.

Une « structure de la poésie moderne » est le fruit d'une « transposition » de l'empirique au spirituel. Le « schéma ontologique » appliqué à la poésie passe par ces deux mots de Mallarmé, qu'on rencontre dans *Crise de vers* notamment, à partir d'une distinction entre « la réalité des choses » et leur « allusion » : « À cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée. / Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre. » (*OCII*, 210-211) Le passage d'une factualité empirique à un « fait ontologique » s'autorise de cette équivalence entre créer et dire l'être, entre imaginer et tendre vers l'idée pure, l'essence spirituelle. Notons que Heidegger assiste à la conférence de Friedrich sur « Le Nénuphar blanc » et que les questions qu'il a à lui poser concernent « l'explication orphique de la Terre ». Dès 1947, tout le problème réside pour lui dans une sorte de hiatus entre la visée de l'être et « la pensée de "l'explication orphique de la Terre" [faisant arriver] dans le plus obscur de l'obscur ». Une valeur centrale est donnée à « expression », dans la définition de la poésie par Mallarmé, mais une résistance est décelable dans sa lecture de la formule de la lettre à Verlaine.

¹ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op.cit., p. 174.

Si, comme le montre l'article du *Dictionnaire*, l'expression est l'extériorisation de la parole de l'être, la définition de la poésie envoyée à d'Orfer lui fournit une terminologie. De même, la lettre à Vielé-Griffin compte beaucoup, au titre du lien entre la parole poétique et le mystère de la proposition « *c'est* ». La « centrale pureté » est le cœur, le milieu configuré par les rapports qu'orchestre le poème, « les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets ». Néanmoins, cette « centrale pureté » même, en tant qu'elle procède du poème, du dire poétique, est l'inquiétude du philosophe, sa « question ». Comme il l'écrit à Friedrich : « où se tient, eu égard à la différence ontologique entre l'être et l'étant, le dire du poète ? » Certes, comme l'écrit Hadrien France-Lanord, « c'est cette faculté de penser en configurant à même la page l'état essentiel de la parole qui culmine chez Mallarmé et que George évoquait d'un seul mot [*Denkbild*] qui n'a pas manqué de retenir l'attention de Heidegger. » Mais le problème est insoluble quand il s'agit de penser le poème, le mode de signifier devant lequel le philosophe s'arrête, comme devant le plus obscur, le plus fermé. L'« état essentiel », le comment de la pensée poétique qui le retient, est ce sur quoi il bute. L'essence de la parole comme « expression et activité de l'homme » vers l'être tient à la fois au *logos* comme lieu du Sens, de l'Un et du Simple, ainsi qu'on peut le lire dans le début de la glose par Heidegger du fragment 50 d'Héraclite, publiée dans *Essais et conférences* ; elle renvoie au cheminement de la pensée dans la langue. Heidegger lit sans doute Mallarmé dans une attention aux scintillations, à ce qui s'échappe de la chose anéantie épurée dans une langue la faisant renaître, dans un accueil de l'éclaircie et de la fulguration à même l'oubli et l'obscur. Cela rejoint la fulguration de l'être de l'étant, comme fulguration de la présence, une remontée de l'être sur le plan de la parole et du langage. On lit vers la fin de « Logos » cette glose de la locution « "amener à la parole" : mettre l'être (*Sein*) à l'abri dans l'être (*Wesen*) du langage¹ ». Le langage est rassemblement, recueillement ; il est ensuite spécifié par l'expression, « une émission sonore qui signifie quelque chose. » L'éclair même de ce « quelque chose » qui a trouvé son abri est pris dans les rets de la signification. Ce faisant, il perce ou traverse l'obscurité du langage et de la langue ; c'est en somme le propre de l'émission. Il semblerait que ce soit tout le tramé du poème, l'être-là (pour reprendre une locution chère à Heidegger) du poème dans son mode de signifier par une prosodie, une sémantique propre, qui pose un problème à l'ontologie heideggérienne.

Le vers final du « Sonnet en –yx » « De scintillations sitôt le septuor » fait surgir une pluralité qui inquiète cette ontologie. À ce titre, il y a à établir une distinction entre l'Être de Heidegger et le « *c'est* » de Mallarmé. Assurément, ce qui se détache pour le poète est

¹ Martin Heidegger, « Logos », *Essais et conférences*, op. cit., p. 276.

l'expression, qu'il souligne et de laquelle il tire le « titre d'une interminable étude ». Rappelons aussi que le « Sonnet en -yx » est déjà, dans la lettre du 18 juillet 1868, l'extrait d'une « étude projetée sur la Parole » (OCI, 731). Tout y est dit quant à son objet, relatif à l'expérience d'un dire : l'évocation « par un mirage interne des mots mêmes », la « sensation assez cabalistique », éprouvée « en se laissant aller à le murmurer plusieurs fois », la plasticité particulière pour laquelle il est fait référence au dessin en blanc et noir, et peut-être alors aux deux rimes « or » et « ix » - « C'est confesser qu'il est un peu "plastique", comme tu me le demandes, mais au moins est-il aussi "blanc et noir" que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide. » (OCI, 731-732) Tout est ainsi rendu, non à l'être, contenu de l'expression, mais à l'expression, au mode du dire que l'on peut trouver désigné par « l'explication orphique » : un dépliement du « *c'est* », dans et par le poème dont il y a alors à entendre l'activité de suggestion, et non de nomination, dont il y a à explorer, pénétrer l'expression. Il s'agit d'entrer dans ce « modelage », pour reprendre cette idée de « plasticité », modelage de l'idée, modelage du « *c'est* » à la fois création, imagination, travail d'un dire. C'est précisément ce qui déborde le *logos* par la voix.

Il semble qu'au contraire l'expression soit soumise à l'être chez Heidegger. Dans *Le Langage Heidegger*, Meschonnic relève que ce qui caractérise l'approche d'un poème par Heidegger, ou « Heidegger devant un poème », est une opération « excluant l'expression, à la recherche du parler de la langue, la paraphrase [objectivant] le commentaire par la nomination.¹ » Cette paraphrase est elle-même un redoublement de ce que dit le poème. Dans une démarche qui s'oppose à une poétique du poème, et affirme un dualisme de la forme et du contenu, Heidegger cherche la formulation des « mouvements intérieurs de l'âme et de la vision du monde » et, ce faisant, à briser une représentation de la langue par l'expression, à briser la médiation alors, selon une visée du « Clair », de l'Être, d'une parole de la langue, ou encore pour « avoir l'être », « avoir le sacré² ». La parole essentielle est un appel de la langue des dieux et du sacré, dont le poème est la réponse. La sollicitation, l'appel sont à trouver dans le poème comme son contenu transcendant son expression, comme sa langue originelle et essentielle. C'est le sens d'*Unterwegs zur Sprache*, un acheminement vers la langue, qui a pu être confondu, dans la traduction qui en a été donnée, avec un *Acheminement vers la parole*. On peut citer à cet égard la traduction de Meschonnic d'un passage clé consacré à Trakl : « La

¹ Henri Meschonnic, *Le Langage Heidegger*, Presses universitaires de France, 1990, p. 369.

² *Ibid.*, p. 360.

langue dans son essence n'est ni expression, ni une activité des hommes. La langue parle. Nous cherchons maintenant le parler de la langue dans le poème.¹ »

Chez Mallarmé, le discours comme énergie, l'expression comme « activité des hommes », le langage comme force de vie sont premiers. Sa définition de la poésie le montre : « l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence ». Et ce n'est qu'après avoir dégagé cette première formulation qu'il peut avancer la valeur du « *c'est* », une locution qui ne recouvre pas l'être des choses, mais est relative aux « aspects », à ce dont on peut recevoir la « sensation », l'affect par une entrée dans le poème, dans son expression. Une telle relation renvoie au « poème, énonciateur » (OCII, 209). Chez Heidegger, le poème est secondarisé, pour une ontologie de la langue et de la poésie. L'être du monde, l'être des choses sont le sacré dont le langage peut être la perte. Aussi l'entente de la langue de l'être a-t-elle à voir avec la pensée poétique, avec le lien, le dialogue entre poétiser et penser. Mais elle est notablement différente de « l'état essentiel » de la parole chez Mallarmé, celui-ci étant la force de suggestion d'un dire. Ce qui retient Heidegger est plutôt la glose des mots et de leur étymologie tournée vers un sens vrai, et sa reprise dans une paraphrase extrayant des poèmes les philosophèmes nécessités par la pensée de l'être.

On peut ainsi comprendre que Heidegger s'est saisi d'Hölderlin parce qu'il réalise à travers cette suture de la poésie au sacré, d'un lieu commun de la langue et de l'habitation poétique du monde. Par ailleurs, la poésie de Hölderlin est lue comme une réponse à ce qui a été vu, comme une articulation de la parole et de la poésie au sacré. Comme l'écrit Meschonnic à partir d'un article de Paul de Man, Heidegger « cite Hölderlin "comme un croyant cite l'Écriture". Puisque Hölderlin dit la "parousie", la "présence absolue de l'Être".² » C'est tout autant la germanité qui importe, qui est à mettre en avant, la réalisation d'une approche de l'être dans une langue par définition plus apte qu'aucune autre à son accueil et son recueillement. L'allemand est la langue élue philosophiquement, et celle d'un peuple à venir. Le poète du « sens plus pur aux mots de la tribu » n'est pas de cette dimension, semble-t-il. Aussi, comme le montrent les notes marginales d'*Acheminement vers la parole*, est-il associé à l'expression, mais la situation de son dire, ente être et étant, est le problème que pose à Heidegger la poésie de Mallarmé.

¹ Nous citons la traduction d' Henri Meschonnic, *Ibid.*, p. 366.

² Henri Meschonnic, *Ibid.*, p. 361. Pour les citations de l'article de Paul de Man : « Les exégèses de Hölderlin par Martin Heidegger », *Critique*, n°100-101, sept.-oct. 1955, p. 805.

3.4. Différ(e)(a)nce : Mallarmé, de Derrida à Deguy, à travers Heidegger

Reste que la réception française de Heidegger est liée à celle de Mallarmé. Au dialogue entre philosophie et poésie correspond un croisement des présences du philosophe et du poète, duquel Deguy et Derrida sont représentatifs. Meschonnic en a été le commentateur ; dans *Le Signe et le poème*, au sujet de « l'écriture Derrida », il écrit : « la prégnance des concepts de Husserl et Heidegger est la plus forte, - Heidegger [citant le livre *Positions*, 1972] "surtout. Rien de ce que je tente n'aurait été possible sans l'ouverture des questions heideggériennes." » L'armature conceptuelle est fournie par « la pensée de la langue » ; ainsi « Derrida se situe encore dans cette théorie et dans la pratique qui en dépend : [citant *Marges*] "nous, les habitants d'une langue".¹ » De fait, la conception et la pratique de l'écriture renvoient à cette langue-vérité, le *logos* et l'*alèthèia* rassemblant l'écoute de la langue et la proximité du Clair, l'approche étant distance, approximation. Dans ces conditions, la « différance » chez Derrida rassemble à son tour la différence et le différé, l'altérité et la soustraction à « tout processus de présentation ». On peut ainsi voir dans la « présence différée » une continuation des questions heideggériennes : « Si la présentation détournée reste définitivement et implacablement refusée, ce n'est pas qu'un certain présent reste caché ou absent ; mais la différance nous tient en rapport avec ce dont nous méconnaissions nécessairement qu'il excède l'alternative de la présence et de l'absence.² »

Un détour par le double jeu de la différence et de la différance est nécessaire, pour voir comment, avec Derrida, l'être est retravaillé par l'écriture. Le commentaire de « Mimique » de Mallarmé, dans *La Dissémination*, est crucial. Aussi sa lecture nous permettra-t-elle de remonter vers ce qui se trame entre l'ontologie chez Deguy et sa lecture de Mallarmé. La relation de l'écriture au différé et au différent ne fait-elle pas assister à un réinvestissement de l'expérience de la pensée logée entre voilement et dévoilement chez Heidegger ? On peut citer « *Alèthèia* » :

Nous croyons trop facilement que le secret de « Ce qu'il faut penser » est chaque fois loin de nous, enseveli sous les strates presque impénétrables d'un mystère qui les recouvrirait. Le lieu de son être est pourtant cette proximité qui rapproche les unes des autres toutes les choses arrivantes et présentes et qui préserve ce qui est rapproché.

Le battement du loin et du proche est reversé ensuite, en tant que proximité et éclat du « secret de "Ce qu'il faut penser" », dans « le mot de "clarté" ». Puis, cette clarté, dans le voilement et

¹ Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, Gallimard, 1975, p. 480-481.

² Jacques Derrida, « La Différance », *Marges de la philosophie*, op. cit., p. 21.

le dévoilement, dans la clarté de l'obscur. La conclusion énonce ceci : « C'est pourquoi l'éclat de la clarté est aussi, en lui-même, le "se-voiler" et, pour autant, la chose la plus obscure.¹ »

Un autre point important est la nomination, qui à travers les mots multiples, croisés, « disséminés », est tendue vers le nom de l'être, « mot unique » et « nom enfin propre », question sur laquelle est conclu l'essai « La Différance² ». Là encore, la pratique de l'étymologie, du frayage dans les mots, pour penser-écrire, est un héritage heideggérien. Héritage continué d'une écriture comme frayage d'une pensée dévoilant la langue. Meschonnic relève à cet égard, chez Derrida, une écriture dictionnariste réalisant cette habitation de et dans la langue : « Comme classe, calende, glas, calendrier revient à appeler (*calare*), nommer, convoquer, rassembler, commémorer, annoncer (*Glas*, p. 123) »³. On trouve une démarche semblable de révélation de la vérité, du pensable, chez Deguy. Sa définition de la poésie en procède : « Toujours et de toute façon, la poésie est référentielle – ou si vous préférez, déférente, afférente, conférente, transférente – est "de circonstance"⁴ ». Le langage de vérité par la nomination implique un rapport à l'innommable, d'où le néologisme, qui est un forçage de la langue qui nous habite, que nous habitons. La différence en est un, l'écrituration chez Deguy aussi : « toute écrituration, tout désir "littéraire", qui est d'abord désir de parole dans une tête, est voué ainsi à lutter dans son élément contre son élément⁵ ». Ce « dans-contre », qui est un « contre » à travers le « dans », un contre de l'intérieur, est proche de l'élan, de la dynamique de frayage que Derrida découvre dans le rapport entre écriture et différence. Elle est orientée vers une poésie de l'écart et du retranchement, de l'accès et de la distance, de l'autre et du même. La définition de la poésie se complète par cette tension de l'ici et du là-bas : « elle ouvre ici un autre là-bas que celui-ci, une autre échappée que celle que nous avons sous les yeux, sur le dos, sous la main, une autre circonstance que celle-ci ; déplaçant, résiliant, trouant le local actuel pour y conférer un autre, de l'autre – très ailleurs très près.⁶ »

On peut compléter le « référer » par le « différer ». Les écarts, les hiatus font éprouver une habitation du monde dans une habitation de la langue, habitation double, qui est elle-même un écart, que l'écriture parcourt, crée, aménage, se faisant ainsi son propre parcours. Deguy en vient ainsi au lieu de l'écriture qu'est le retranchement mallarméen, - « Qui l'accomplit, intégralement, se retranche. » (*OCII*, 23) Retranchement qu'il réduit car c'est « légèrement de

¹ Martin Heidegger, « Alèthéia », *Essais et conférences*, op. cit., p. 339 et 341.

² Jacques Derrida, *Marges*, op. cit., p. 29.

³ Cité par Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, op. cit., p. 481.

⁴ Michel Deguy, *Aux Heures d'affluence*, op. cit., p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

côté, en surplomb, à distance d'un seuil.¹ » La spatialité tient une place importante et c'est donc avec Mallarmé qu'il l'énonce, depuis le lien entre poésie et circonstance : « Cette distance où se tient un sujet à poème (sujet à colère, à compassion, aimant et mourant), cet écart où cherche à se tenir pour dire les choses celui qui se retire, se "retranche" (Mallarmé), j'ai essayé de le caractériser d'un "très-ailleurs-très-près".² » Deguy envisage le « sujet à poème » dans sa dimension affective. La colère, la compassion de l'aimant, du mourant donnent le ton du poème, au cœur de la distance. Cette mise en avant de la circonstance, de ce qui circonstancie le poème, est tournée vers l'affect ; elle ramène aussi le jugement et sa vérité dans « la vérité de révélation ». « La grande tâche de la poésie » est cette « réarticulation » de « la justesse du jugement et de la mise à jour, ou manifestation logique, de l'étant.³ » Deguy se rattache ainsi à une tradition phénoménologique du logique et du pathique. « L'écriture » dont il est question se construit dans une logique, où se confondent le logos et le pathos, le jugement et l'émotion, le langage et le métalangage.

C'est dans ces articulations, ces raccordements que la réception de Mallarmé par Deguy croise la réception par Derrida, ce qui laisse découvrir un rapport entre une pensée poétique et ce que Meschonnic appelle une « poétisation objective du discours philosophique.⁴ » L'insertion de Mallarmé dans le discours est particulièrement révélatrice de ce phénomène. D'une part, elle actualise une lecture de Mallarmé ; d'autre part, elle en fait usage. Mais une prudence philosophique, puisée en Mallarmé - la « vertu d'un doute » (*OCII*, 23) -, ressort de cette démarche. C'est ce qui accomplit le lien entre poème et philosophème. Cette démarche tend ainsi à défaire, déconstruire (faire « le coup de dé », comme l'écrit souvent Deguy), la naïveté littéraire par une littérature qui, se réfléchissant elle-même, réfléchit son être et son existence : écrire et parler se font dans la conscience de leur jeu. La démarche critique est ainsi « exquise crise, fondamentale » (*OCII*, 204). Dans « La double séance », de *La Dissémination*, Derrida, réfléchissant sur « l'hymen » de « Mimique », y réintroduit la différence, la relation, par l'adverbe « entre », dans ce qui peut poser le rapport avec le désir invoqué par Deguy. La fusion que le mot supporte est subvertie par le mime et la glace. Il tire parti des contre-balancements (par la négation exceptive, la négation, l'opposition, les intervalles et

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ Michel Deguy, « La grande tâche de la poésie », *Le Portique* - « Heidegger, la pensée de la technique et de la mondialisation », Strasbourg, 2e semestre 2006, p. 114.

⁴ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 469.

distanciations) des notes sur la scène prises par Mallarmé au théâtre, devant un spectacle de mime :

La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction. (« Mimique », *Crayonné au théâtre*, OCII, 178-179)

La lecture de Derrida procède d'une radicalisation et d'une co-extensivité de l'idée de fiction. Comme le rappelle André Stanguennec, « selon le poète, la fiction semble être le procédé de l'esprit humain en général ; non seulement de "l'esprit scientifique", mais, aussi bien, de "l'esprit poétique" [...] : "c'est elle, ajoute Mallarmé, que met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté." » C'est selon une inspiration du cartésianisme que « la fiction, corrélatrice d'un acte de volonté "libre", autonome, en ce sens qu'elle se donne à elle-même la "règle" de connaître le vrai.¹ » Cette visée de vérité a installé toute une lecture de Mallarmé, passant par le « glorieux mensonge » en une révélation d'un statut de fiction de cette vérité, vérité alors toujours précaire, recommencée d'un mensonge à l'autre, mais surtout de simulacre en simulacre, ainsi éprouvée dans sa différence-différance. C'est tout le saut à accomplir entre auto-référentialité de la fiction comme artefact, création et invention, et expérience du monde, relation aux choses, authenticité, *ethos*. Ces mots à la file renvoient la fiction à son éthique : en tant que « milieu », du monde et de l'écrit, elle est différence à elle-même, mais cette différence s'établit selon une auto-suffisance et une intransitivité, une pureté relevant de la formule-titre du « Sonnet en –yx », « allégorique de lui-même », « nul, se réfléchissant de toutes les façons » (OCI, 732), et par là mouvement privilégiant la relation sur les termes, démultipliant la rime de tout avec tout, l'évocation « par un mirage interne des mots mêmes. » (OCI, 731)

Derrida trouve un certain rendement dans l'adverbe de relation « entre ». Son accentuation et son insistance poussent ainsi à une réécriture de Mallarmé. Il fait de « l'entre », et de « l'antre », le lieu de l'hymen :

Opération qui « à la fois » met la confusion *entre* les contraires et se tient *entre* les contraires. Ce qui compte ici, c'est l'*entre*, l'entre-deux de l'hymen. L'hymen « a lieu » dans l'*entre*, dans l'espacement entre le désir et l'accomplissement, entre la perpétration et son souvenir. Mais ce milieu de l'*entre* n'a rien à voir avec un centre.²

Il identifie ensuite « l'entre » à « l'antre », dans l'écriture dictionnariste (tantôt par les lettres, tantôt par l'étymologie) que nous avons mentionnée : « Les deux (e)(a)ntres ne sont-ils pas le

¹ André Stanguennec, *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Vrin, 1992, p. 60.

² Jacques Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 261. Les citations qui suivent sont extraites de ce livre. Les pages sont indiquées entre parenthèses.

même ? » (p. 261), incluant la relation dans le néant, le vide de l'intervalle et le décentrement. D'*entre* à *antre*, s'opère une relation qui renvoie à celle de la différence et de la différance, un lien entre une éthique et une spatialité. *Entre* opère dans une espace, dont il est le principe architecturant ; c'est une *entrée*, pour ainsi dire. Après avoir exposé ce que l'hymen contient d'économie libidinale - « Il n'est ni le désir ni le plaisir mais entre les deux. » (p. 262) -, équivalant à une fuite temporelle, un glissement des temps - « Ni l'avenir ni le présent, mais entre les deux » (*Id.*) -, Derrida en vient au tissu, appelant de lui-même, selon la définition posée par Barthes, le texte.

Mais, auparavant, le tissu est mesuré au voile, et l'on voit ainsi tout ce qu'a de métaphorique la pensée déconstructionniste ; cette pensée déjouant les assises ontologiques, mais pour affirmer *in fine* l'orientation de l'écriture vers l'être, l'écriture comme seuil non-franchi, en passe par des métaphores circulaires ; une phénoménologie de l'intransitivité s'appuie ainsi sur un discours de la langue dominé par l'analogie. Le tissu est donc d'abord mesuré à l'écran, au déchirement et au dévoilement - « le voile est déchiré *sans l'être* » (*Id.*) - avant d'être un point d'arrivée, un terme et une surface : « L'hymen est donc une sorte de tissu. » (p. 263) Cela permet ensuite de mobiliser la métaphore mallarméenne du pli rattachée au « milieu », à l'entre, le pli de langage renvoyant au « repli, encore : l'hymen, "*milieu, pur, de fiction*", se tient entre des actes présents qui n'ont pas lieu. » (*Id.*) De fait, le texte est aussi l'antre qui peut référer à un passage par le néant, par l'écart, mais aussi à sa propre nature d'espace relationnel entre tout et tout. En ressort l'idée du medium, non entre l'être et le non-être, mais « au bord de l'être » (p. 265), à quoi se mesure le vide de l'intrication « (e)(a)ntre ». Et, en faisant ressortir le « medium », qui est aussi « milieu », Derrida reprend l'idée de la « fausse apparence », qui aura son prolongement avec la « semblance » chez Deguy, et celles du « miroir [...] jamais outre-passé », de « la glace jamais brisée. » (*Id.*) On se retrouve, de métaphores en métaphores, face au « medium de l'hymen [qui] ne devient jamais une médiation ou un travail du négatif, [et] déjoue toutes les ontologies, tous les philosophèmes, les dialectiques de tous les bords. » (*Id.*) Il y a ainsi un surplomb mallarméen, qui fait le métalangage de son intransitivité, puis sa réalisation comme texte, surplomb servant à dire celui opéré par la déconstruction derridienne : « Il les déjoue et, comme milieu encore et comme tissu, il les enveloppe, les retourne et les inscrit. » (*Id.*) Est ainsi désignée « l'opération », la mise en activité d'une non-action, l'événementiel du non-événement. L'opération Mallarmé est ainsi identifiée à la dissémination Derrida : « La *mise à l'écart* de l'être se définit et s'imprime littéralement dans la dissémination, comme dissémination. » (p. 266) Ce n'est que par la suite que le lien tissu-texte est explicitement posé, par la démonstration du rapport entre le simulacre et l'allusion : « Dans

cette allusion perpétuelle au fond de l'être qui n'a pas de fond, on ne sait jamais à quoi l'allusion fait allusion, sinon à elle-même en train de faire allusion, tissant son hymen et fabriquant son texte. » (p. 270) Le passage par le jeu du mime étend le jeu et accomplit la mimésis par son retranchement : « Le Mime mime la référence. Ce n'est pas un imitateur, il mime l'imitation. » (*Id.*) Le jeu exhibe ainsi son geste ; là encore on peut se référer au « Sonnet en -yx : « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx ». C'est par là que Mallarmé est démarqué de Heidegger, puisque ce n'est pas l'être qui se dégage du jeu, mais ses propres règles.

Peut-être Derrida se prend-il aux mots. S'appuyant sur « l'ellipse constante du verbe "être" par Mallarmé » relevée par Scherer¹, il écrit qu'« elle est complémentaire de la fréquence du mot "jeu" » pour en conclure à une entrée en « collusion » de « la pratique du "jeu" [...] avec la mise à l'écart de l'"être". » (p. 266) Cependant, il ne suffit pas de ne pas dire et une démonstration pourrait s'appuyer sur la « formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est » (*OCII*, 67), pour trouver dans la fiction et le jeu, « l'acte disponible [...] de saisir les rapports » (*OCII*, 68), dans la nature et face à ce qui est. Mais ce qui requiert ici Derrida est certainement, *via* Mallarmé, de déborder l'ontologie heideggérienne, en substituant à l'être une allusion à l'infini par un jeu réglé et auto-suffisant, allusion tendue vers un je-ne-sais-quoi, un quelque chose que Mallarmé dit être, dans *La Musique et les lettres*, « la possibilité d'autre chose » (*OCII*, 67). Lui substituant alors « un jeu qui ne se conforme qu'à ses propres règles formelles. » (p. 270) Cette promotion de l'artefact, à l'œuvre dans l'écriture, pourrait néanmoins rejoindre, par la cosmicité qui la caractérise, l'être heideggérien, en tant qu'unité, ou Un, glossé dans son « Logos (Héraclite) ». Meschonnic a ainsi vu juste en décelant d'une part que « la dislocation ne remet pas en cause » le « mot comme unité », que d'autre part Derrida continue Heidegger, dans la mesure où, déconstruisant un postulat, il maintient, accomplit son présupposé : « C'est par la notion de différance que Derrida pense déborder Heidegger.² », mais « La Différance » se termine bien sur « l'alliance de la parole et de l'être dans le mot unique, dans le nom enfin propre. Telle est la question qui s'inscrit dans l'affirmation jouée de la différance.³ »

L'affirmation des « règles formelles », par la dissémination-tissu et l'écriture-différance, ne manifesterait-elle pas alors « une nostalgie des choses, des actions dans les mots » ? « L'écriture de Derrida » n'est-elle pas animée par un langage « tendu vers l'unité, vers le

¹ Scherer fait d'ailleurs de cette omission plutôt un sous-entendu qui concerne l'ensemble des verbes chez Mallarmé : « Non seulement le verbe être est très souvent omis, mais d'autres verbes sont volontiers sous-entendus quand leur sens peut se tirer d'un mot de la phrase. » Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977, p. 121.

² Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, *op. cit.*, p. 480-481.

³ Jacques Derrida, *Marges*, *op. cit.*, p. 29. Cité par Meschonnic, *op. cit.*, p. 476.

cosmique¹ », fussent-ils *différés* ? Ces questions inspirées par Meschonnic se posent pour la réception de Mallarmé par Derrida, où se développent sa pratique et sa pensée de l'écriture. Du fait de son inscription dans le sillage de la réception française de Heidegger, elle peut aussi témoigner de la prégnance de la question de l'être dans la poésie, dans son dialogue avec la philosophie. Il faut maintenant revenir à Deguy.

3.5. « J'accomplis selon les règles de la manœuvre », « Le Nénuphar blanc » de Deguy

La notion de frayage a sans doute une place importante chez lui, dans son lien avec la différence. Elle oriente sa lecture de Mallarmé et révèle en même temps la trame de sa propre poétique dont le pôle attractif est double : à la fois l'acte de produire une semblance, « de *faire de la semblance* », comme il l'écrit dans son essai centré sur « Le Nénuphar blanc » de Mallarmé « Je remplis d'un beau non ce grand espace vide », « pour que la chose dont il s'agit soit comme ; soit *en étant comme*, autrement dit entre dans son être par sa manière-d'être-avec-les-autres, le semblant, la semblance² » – et donc aussi l'acte auto-réflexif de figurer l'être. Dans sa propre poétique et dans sa lecture de Mallarmé, Deguy met beaucoup en avant le fait de dire quelque chose, de *parler la chose*, et de dire *autre chose* en disant *quelque chose* ; par ce biais, il insiste finalement sur le propos. L'essai sur « Le Nénuphar blanc » tourne ainsi autour de cette question de la chose et de la référence. La suggestion chez Mallarmé est définie dans ce sens, « suggérer, ce verbe de l'opération mallarméenne » : « Non pas de "suggérer à un lecteur", opération secondaire. Mais de suggérer la chose dont il s'agit. » (p. 74) Une différence est alors notable avec l'idée, chez Derrida, d'une allusion imprescriptible. Chez Deguy, toute la suggestion est orientée vers ce qu'elle nomme et vers ce qui la fait advenir. C'est ce qu'il dit de la « manœuvre », à propos du « Nénuphar blanc », dont la valeur est double, du côté de la narration et du côté de la poétique : « manœuvre réfère au déramage de la yole et à la totalité de l'activité poétique dont il s'agit ; soit au "faire un poème en prose". » (*Id.*)

Mais le point de convergence crucial entre Deguy et Derrida est la règle opératoire : Deguy extrait du « Nénuphar blanc » cette phrase qu'il place au commencement de son essai, comme l'allégorie du « faire un poème en prose » : « J'accomplis selon les règles de la manœuvre. » Précisons d'abord comment cette manœuvre est orientée, dans le poème, selon une double référence, du poème et de ce qui est raconté dans le poème, vers une métapoétique de l'écart et de la distance. Cela est dit au moment où le narrateur quitte le lieu, n'ayant pas vu « l'inconnue

¹ *Ibid.*, p. 482-483.

² Michel Deguy, *La Raison poétique*, op. cit., p. 73. Les citations qui suivent, dont les pages sont notées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

à saluer » et renonçant à le faire, « tant pis pour cette indicible mine que j'ignore à jamais ! » (*OCII*, 101). Le motif diégétique du départ et le « déramage » de la yole seraient en même temps le poème en prose dont tout l'acte est un « rapt de mon idéale fleur » (*OCII*, 100), une saisie dans la distance, un rapport dans le renoncement à posséder et à voir (la vue étant une possession de trop), l'opération double d'approcher et de partir, de quitter à la lisière, par dégagement, virage, contournement de la présence (« me dégageai, virai et je contournais déjà une ondulation du ruisseau », *OCII*, 101), presque une chorégraphie tournant autour, maintenant l'autre dans son intégrité, son invisibilité, maintenant aussi la séparation absolue comme relation et réalisation du désir dans le maintien de ce désir (« Séparés, on est ensemble », *OCII*, 100), laquelle serait la seule appréhension, la seule connaissance possibles : un frôlement de l'idée de l'autre – « résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude », par préservation du rien au cœur de « l'un de ces magiques nénuphars clos ». On remarquera que le renoncement à voir est pris en charge par le langage, que ne pas voir conduit à dire et ne pas dire : le regard donne sur « la vierge absence » ; verbal, il place la vue dans une problématique de langage, le visage de cette femme, absent parce que recherché comme tel, est « cette indicible mine ».

« Le Nénuphar blanc » est l'allégorie et la parabole de l'expérience poétique, du vivre qui lui est propre. La clairvoyance n'est pas dans la vision ; et la rencontre effective aurait amené une description qui en aurait été le « reportage ». Le poème n'est pas de ce côté du monde et de l'expérience ; il est plutôt du côté d'une expérience du monde dans un tramé desserrant les limites de l'anecdote et du vécu, pour se resserrer sur l'écoute de ce qui se trame dans la voix. Au milieu du poème, le bruit intervient pour tout organiser autour de l'écoute, la lumière et l'atmosphère du lieu, l'évocation de la femme, la prégnance des différents instants sur le sujet, le locuteur : « Quand un imperceptible bruit me fit douter si l'habitante du bord hantait mon loisir, ou inespérément le bassin. » (*OCII*, 99) Cette intervention du bruit dans le poème peut ainsi, par réfraction, montrer que tout est habité par un univers sonore que l'on découvre être une vocalité. Pour ce qu'elle attire à elle, à la fois de lumière et de voix, d'intégration de la vision et de l'audition, mais aussi du contact, cette phrase est aussi un moment clé du poème : « Toute je l'évoquais lustrale. » L'évocation est bien une appréhension dans et par la voix, dont l'écriture est le déploiement et la trame.

Mais, semble-t-il, Deguy s'intéresse exclusivement à la suggestion : les « règles de la manœuvre » désignent aussi ce que la suggestion accomplit, qu'il restitue par les deux verbes clés de l'avant-dernier paragraphe du poème, posés au début de l'essai : « Résumer et partir avec ! » (p. 67) Le développement de l'essai est centré surtout sur « un rapt réussi – au prix de ne "rien" emporter. » Et « résumer » est glosé ainsi : « abrégé, concentrer, abstraire, retenir,

recueillir. Opération "métonymique". » (p. 68) La mention de la figure ancre toute l'approche du poème, non dans la voix, mais dans la figure. Plus loin, après avoir lié le « phénomène » au « légomène », par un rapprochement entre « recueillir » et « *legein*, lire/dire » (*Id.*), c'est une phénoménologie qui est invoquée pour définir l'opération et mettre à découvert la raison des « règles de la manœuvre ». Est ainsi montré un passage de la présence à l'absence, par une définition du signe absence, par le logos du phénomène, c'est-à-dire un phénomène sur le plan du langage. On peut ainsi observer à la fois un espoir et une déception, une tension vers la présence et un constat d'absence dans les mots, tout le risque de la poésie que Deguy déclarait dans *Où dire* : « La poésie comme l'amour risque tout sur des signes », ce qui renvoie à un vertige du langage, entre la chose et le rien, la promesse et le retrait. Telle est l'ambivalence du cheminement, de l'expérience poétique, dont « Le Nénuphar blanc » permet de démontrer l'opération, selon une « raison poétique », raison des signes, raison par le risque assumé, ou encore conscience d'elle-même de la poésie, de ses propres risques et alors poésie « malgré tout », pour citer Maulpoix. Cela renvoie bien à l'inquiétude à l'égard d'une « poésie problématique à elle-même ». Meschonnic faisait observer que « tous les livres de Michel Deguy comportent une section (et parfois de clause) sur la fonction de la poésie, sa situation, "écrire malgré tout".¹ » Cette inquiétude a un fondement phénoménologique, celui de porter la question infinie du monde, parce qu'elle se connaît, s'éprouve dans le monde. Par elle, la poésie se définit de s'*infinir*, comme une ligne de fuite. Aussi, cette inquiétude se retrouve-t-elle dans sa lecture de Mallarmé ; elle est encore une postérité de sa poésie et de sa poésie ; on en trouve des traces importantes dans l'œuvre de Maulpoix, ce qui est déclaré dans *La Poésie malgré tout*, jusque dans *Adieux au poème* : le déceptif est retourné en mélancolie et en poursuite, en « énergie du désespoir », formule mallarméenne de Deguy poursuivant le contrepoint de chanter en désespéré, de chanter et de décanter.

Par rapport à la vocalité dont il a été question, il semble que, pour Deguy, le silence soit un apaisement, d'une certaine façon un salut. Peut-être justement parce que la voix serait le signe d'une aggravation de l'étrangeté de la parole dans son rapport au monde. Du moins la voix se mesure-t-elle au silence. Le silence est alors ce qui ramène une visibilité dans le langage ; il est la ressource, la « retrempe », pour citer Mallarmé. Mais cette visibilité est la réfraction du langage et la chance d'une comparution de l'être : « L'absence est le silence visible, le silence

¹ Henri Meschonnic, « Poésie, langage du langage, pour Michel Deguy », *Pour la poétique V, poésie sans réponse*, op. cit., p. 174. On peut citer, à la même page : « La poésie n'est pas une limite du monde, elle est dans le monde, pour le monde, elle le questionne infiniment, s'y incluant, mais ne saurait être limitée par rien, pas même par elle-même. »

de la visibilité et la visibilité du silence. Faisant être, ou "laissant être" tout ce qui est dans "l'être-à-côté" ou "*parousie*", de tout autre, elle "virginise", bel aujourd'hui. » (p. 69) Il s'agit aussi de réfréner l'apparition, laquelle risquerait de faire tomber dans le descriptif, non plus l'être mais un paraître trompeur, fallacieux. Le résumé, qui est un condensé, est un moyen de l'opération, dont la visée est une « quasi-apparition », faisant du poème « l'avent de l'impossible advenue. » (p. 72) C'est ce qui s'affirme dans cette question posée à l'égard des moyens du poème : « Comment donc ménager cette absence au plus près ("au bord") de la catastrophe de son apparition. » (p. 70) Deguy trouve en Mallarmé une efficience du *comme*, de la « métaphore résumant », comme il l'écrit en citant *Crayonné au théâtre*, de la comparaison. La figuration mobilisant des aspects, des relations, généralise la semblance à l'accès à l'être, à une sorte de frottement des choses ménageant l'éclaircie ; c'est pour l'essentiel ce qu'il retient de la fiction mallarméenne, un faire de la semblance : « Il s'agit de faire-semblant, c'est-à-dire de faire de la semblance, pour que la chose dont il s'agit soit comme ; soit, en étant comme, autrement dit entre dans son être par sa manière d'être-avec-les-autres, le semblant, la semblance. » (p. 73)

C'est donc le frayage fictionnel et fictionnant qui constitue le partage entre Derrida et Deguy. Mais l'être-comme est la trouée, la passe ou la fente opérée dans l'intransitivité. Il est le retour à la référence, à travers la *différence*. Aussi, d'une certaine façon, est-ce à la différence, au différer, que Deguy s'en remet : l'éclaircie est dégagée du résumé suggestif, s'accomplit par lui et s'en échappe, et c'est par le non-apparu et la latence qu'elle est ramenée au langage, par l'activité et la puissance de la pensée dans la langue. Il y a, dans ce différé perpétuel inscrit dans la différence, un lien à l'impossible qui est un legs important de Mallarmé, relayé par Deguy au moyen du « vainement ». Une lecture du lyrisme chez Mallarmé est ainsi proposée : l'histoire de sa poésie est celle d'une sortie et d'un maintien alternés de la déception. À la naïveté du poème « Apparition », « Tu m'es en riant apparue », est substituée « l'initiative aux mots » de *Crise de vers*. L'échec de Mallarmé est ainsi réévalué, à l'aune d'une affirmation de la puissance de la fiction, « l'impasse est l'issue » (p. 79) ; ou encore « l'"action restreinte" du poème est illimitante. » (p. 82)

3.6. « L'être-comme » de Deguy, ou le legs du « comme pour langage » de Mallarmé

On voit donc tout ce que doit à la figure la réception de Mallarmé par Deguy. Elle y est incluse. Il faut passer par *Figurations* pour tenter encore d'en mesurer la valeur et les enjeux. Pour cela, la sous-partie éponyme de la partie « // et ratures » est importante. Ce titre, que, dans sa contribution aux actes *Le Poète que je cherche à être*, Derrida considère mallarméen, désigne

la trace. Mais si la trace fait tache, écran et miroir, pour reprendre les termes de *La Dissémination*, si elle fait régner l'opaque, cet opaque est relatif. La rature, si on la gratte, peut montrer ce qu'elle cache. Par ce mot, Deguy suggère que c'est en cachant que la littérature montre, que c'est aussi en se montrant elle-même qu'elle cache ce qu'elle montre. Écrire-raturer n'est donc pas effacer, mais plutôt faire émerger, faire advenir par l'opaque ce que la rature recouvre plus ou moins. Elle laisse lire et recueillir, ce faisant elle laisse être. On se souvient de ces mots de « L'Action restreinte » de *Quant au livre* : « L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe. » (OCII, 215) C'est l'idée d'un partage entre l'obscur et le clair qui peut être relevée de la macule mallarméenne. De même, le poème dédié à Verlaine laisse poindre toute la valeur de l'imprécis, de l'entre-deux : « Le sens trop précis rature / Ta vague littérature. » (OCI, 60) Le jeu d'inclusion par la rime, particulièrement riche, laisse entendre qu'une écriture de la rature et une éviction du sens trop précis sont la condition de la littérature. Il convient en retour de raturer le sens trop précis. Il y va de la généralisation de la suggestion et du sens, comme de l'apparition : tout a lieu dans des rapports, des rythmes, dans la musique au sens grec. Or, cette rythmique du sens est reversée dans la figure, avec Deguy. Tout se joue là, ainsi que sa conception du rythme.

Figurer, c'est mobiliser la langue. Tout l'espace de théorisation de l'acte de poésie se déploie entre figurer quelque chose et frayer dans la langue et ses mots. Deguy place bien le medium au centre de son travail, c'est-à-dire un lieu imprescriptible entre les choses du dehors et la mobilisation d'une langue. Avant la sous-partie « Et ratures », il écrit certaines phrases qui pourraient affoler le désir de présence, le désir pour les choses et le monde puisque le rapport au monde, aux choses de ce monde, est replié sur l'espace propre de la langue :

Ce n'est plus ce qui arrive à quelque chose au dehors, là-bas, dont le discours serait le témoin, qui est écouté, mais dans la langue, comme espace propre, ce qui arrive à la langue. La langue s'ausculte, par le truchement des mots, qui, tout en gardant leur puissance référentielle, et en ce sens-là, continuant à raconter une « histoire » qu'on dit imaginaire ou fiction, parlent en même temps secrètement d'eux-mêmes¹.

Il est à relever que ce passage joue sur le même double sens que celui du « Nénuphar blanc », l'allée et venue entre un sens de la narration et un sens du poème. Ce double sens noue une diégèse aux conditions de l'activité poétique, insufflant au récit sa portée allégorique, au poème l'allégorie de lui-même. Mais ce nœud est reporté sur le plan linguistique. Le repliement de la fiction faisant que ce dont on parle n'a plus de lieu ailleurs que dans la parole, est tributaire

¹ Michel Deguy, *Figurations, poèmes, propositions, études, op. cit.*, p. 135. Les citations qui suivent sont extraites de ce livre. Les pages sont indiquées entre parenthèses.

d'un espace propre de la langue. C'est la langue qui configure les choses ; alors tout accès à la chose n'est rien d'autre qu'une écoute.

L'écoute est le pendant de l'auscultation. Autrement dit, en prêtant l'oreille à la langue, à son espace, à qu'elle ouvre et à ce qui s'ouvre en elle. Ainsi qu'on peut le lire dans la première phrase citée, « ce qui arrive » « arrive à la langue » : c'est en termes d'événement que Deguy comprend le langage. Le recours au récit est à cet égard important car, fort de l'anagramme « récit-écrit » (p. 133) posé un peu plus tôt, il dégage toute la puissance d'un récitatif de la langue. Il apparaît alors que ce qu'on entend est un événement linguistique, mais tel qu'il ne serait pas possible sans un rapport nouveau à une chose, rapport au cœur duquel est éprouvé ce « partage siamois de leur différence », « cette différence originaire » ou encore « l'indivision plus complexe du deux en un », dont il est question dans la sous-partie « Et ratures » (p. 137). Dans une certaine proximité avec le Derrida de *L'Écriture et la différence*, Deguy propose alors une théorisation de l'écriture et de la lecture comme une événementialité partagée entre une écoute et une auscultation : si la langue est l'« écouté », l'entendu, l'auscultation est alors possible, l'oreille étant tendue vers une configuration syntaxique, vers des mots qui eux-mêmes ouvrent sur leur propre espace et sur une rumeur des choses. C'est encore l'entente de bruits, d'un certain bruissement, qui se produit, inséparable, « indivise », d'un « ton » : tel est le sens du récit chez Deguy, tout entier tourné en récitatif, « l'afflux par où il se rassemble et ressemble en l'unité d'un ton » (p. 133). L'élément pathique est pleinement inscrit dans cette théorisation ; il inscrit à son tour le sujet de la langue et du monde.

Aussi la circulation entre écoute et auscultation, qui constitue le rapport de différence du récit-écrit, réfère-t-elle à la sollicitation de la langue, qui, elle, est le mode d'une vie humaine, l'habitation de ce monde propre à l'homme et définitoire de l'*ethos*. Elle passe par l'appel de la langue et du langage et la réponse par l'écoute du poème que pense Heidegger au titre d'un caractère souverain du langage¹. On peut encore évoquer le *quadriparti*, de « Bâtir habiter penser », lié à une connaissance de l'être des choses par le langage et rassemblant les modes d'exister et de bâtir l'existence en sauvant la terre, en accueillant le ciel sur cette terre, en lisant, et donc en recueillant les signes du divin et en ayant le souci de la mort². Dès lors l'événement linguistique est pour Deguy une phénoménologie de la parole et de la langue, partant un événement ontologique, l'être étant agi par le langage. Dans un contexte marqué par le structuralisme, la redécouverte de Saussure qui lui est conséquente, une orientation est donnée de manière décisive et résolue vers le poème et le philosophème, dont le rapport est contenu

¹ Martin Heidegger, « "... L'Homme habite poétiquement" », *Essais et conférences*, op. cit., p. 228.

² *Ibid.*, p. 177-178.

dans l'expression de phénoménologie poétique. Il est patent que Mallarmé est le poète par lequel s'accomplit ce tournant ontologique en réponse au *linguistic turn*.

Meschonnic écrit que, chez Deguy, « la métaphore réserve dans le langage une place à table pour l'inconnu » et qu'il « nomme cet inconnu l'être ». Plus loin, il cite *Poèmes de la presque île* : « Mais Deguy dit lui-même que l'être, "c'est cette dimension sans précédent qui vient à nous par le langage".¹ » Ces propos montrent bien une différence entre l'enjeu de l'inconnu qui concerne bien davantage l'anthropologie historique du langage de Meschonnic et l'enjeu de l'être qui est celui de la phénoménologie poétique de Deguy. Cette dimension évoquée dans les *Poèmes de la presque île* doit aussi au Baudelaire du « diminutif de l'infini ». Et l'on peut voir dans la figure une manière de désigner l'opération d'infinitisation débouchant sur l'être. Une autre grande différence avec Meschonnic concerne la nomination ; lui ne croit pas qu'elle puisse correspondre à ce que fait un poème ; et l'on sait par ailleurs qu'il doit à Mallarmé la pensée d'un universel du poème et de la poésie par la suggestion. Pour Deguy, la nomination est la visée de la suggestion : elle est le point de fuite du sens du monde et le monde se faisant voir à la pensée, la suggestion étant la ligne médiane. Il y va du rapport entre écrire et penser, voir au sens d'une clarté et d'une éclaircie et dire au sens d'une extériorité au monde. Précisément tout le rapport est contenu dans la méta-phoricité du langage, le langage étant défini à l'intérieur de la métaphore – celle-ci, en sa qualité de transport étant son origine : « un premier et fondamental transport du visible à la pensée, une originelle méta-phore, et ainsi seulement pouvoir de nomination. La tâche de la pensée est donc impossible.² » Si le double frayage du monde et de la langue se résout dans l'impossible, celui-ci est toute sa chance et son épanouissement en un point asymptotique où se rencontrent le nom et l'être. On retrouve, à travers l'impossibilité de la tâche, l'énergie du désespoir que Deguy pense avec Mallarmé, l'autre facette étant le ratage : la phrase fréquemment citée « ratés nous le sommes tous », adressé à Mauclair, tient lieu de prise en compte du manque dans la visée de l'être et au regard de l'infini. À propos de quoi, il écrit, dans *À ce qui n'en finit pas*, que « nous sommes toujours victimes de l'argument ontologique.³ »

Il est patent que Mallarmé fournit les arguments pour une reprise en main de la linguistique. La « pratique désespérée » de la lecture (*OCII*, 67) et « ce qu'il eût appelé le *leurre fécond* » (p. 142) apportent une réponse aux *Anagrammes* de Saussure et leur confrontation à l'infinité

¹ Henri Meschonnic, « Poésie, langage du langage, pour Michel Deguy », *op. cit.*, p. 171 et 175. Pour la citation : Michel Deguy, *Poèmes de la presque île*, Gallimard, 1961., p. 139.

² « Poésie quotidienne », *Ibid.*, p. 143.

³ Michel Deguy, *Comme si comme ça, poèmes*, 1980-2007, Gallimard, 2012, p. 281.

comme « (dé)chiffrage désespérant » et « *déplorable* loi de la poésie » (*Id.*). Toute l'opération consiste en fait à passer du plan d'une recherche linguistique, dont l'objet est « le secret véritable et ultime de la poésie », au plan d'une appréhension philosophico-poétique. La contestation de Saussure mène ainsi à Mallarmé, derrière qui l'on retrouve une ontologie à laquelle travaille Deguy : « le rapport de métaphoricité » permet une révélation ou figuration de l'être des choses, révélation indirecte, par la voie de la comparaison, du *comme* et de la métonymie. Au travail saussurien sur les signifiants et de tentative d'élucidation du mot secret dans le poème Deguy confronte une perspective qu'il reprend à Mallarmé. Il faut noter à cet égard qu'il s'approprie deux citations de *Crise de vers* et du *Mystère dans les lettres*, pour en faire deux moments de sa réflexion. Une lecture et une réécriture de Mallarmé sont conduites, dans le but de réévaluer la recherche linguistique, entre le « mot unique refait » (p. 140), pour « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue » (*OCII*, 213) et « cette manière de se (faire) entendre soi-même en soi-même "par en dessous" – dessous la couche communément perceptible » (p. 142), pour « je ne sais quel miroitement, en dessous, peu séparable de la surface concédée à la rétine » et « la vaine couche suffisante d'intelligibilité » (*OCII*, 229-230).

Deguy dit, avec Saussure, le vertige de la profondeur et de la surface. Mais Mallarmé lui permet de dire ce vertige comme une promesse. Un autre poème, auquel il n'est pas fait allusion dans ces pages de *Figurations*, peut être traversé et semble présent en filigrane ; c'est *Igitur*. Là où le linguiste se prend au « mauvais infini » hégélien (p. 142), une réorientation par le « point de fuite » est suggérée par le poète. Il est vrai que le cryptique attire la lecture des anagrammes de Saussure vers une conception du poème proche d'*Igitur*, cet « appel de l'infinité » et du néant. L'anagramme est une forme de cryptage, mais au lieu de trouver un mot unifié, un terme, on rencontre un infini. Deguy multiplie ainsi les rappels du conte de « la folie d'Elbehnon » et des « combinaisons de l'Infini vis-à-vis de l'Absolu. » (*OCI*, 474), qui est un peu le pendant poétique et ontologique de la « folie Saussure » et du vertige de l'infinité : « le poème-vertige aspire en le dedans de la langue vers ce qui serait la couche sonore la plus intime d'où partirait la répercussion en le poème » ; « ici l'oreille (l'esprit en tant qu'oreille pour la sonorité lettrée de la langue) s'engouffre dans le trompe-oreille de la "profondeur" propre au mixte sons [...], aspiré en l'abîme prometteur de la langue, par l'absence réelle de sa réalité, par l'absence de réalité dernière qui ne fût pas de la nature d'un *point de fuite*. » (p. 142) À l'arrière-plan, est invoquée l'expérience du néant ou le passage à vide des choses dans le langage et la « répercussion » du poème : on pense à cette matière du néant dans les paronomases d'*Igitur*, « le cornet est la Corne de licorne – d'unicorne » (*OCI*, 476), ou au contenant de la folie par

« une fiole contient la substance du Néant » (*OCI*, 480). C'est une autre façon encore de répondre à la « folie Saussure » : par une déréalisation du langage dont le poème est aussi l'épreuve, la réalisation, mais aussi la révélation seconde de l'être. C'est une telle ontologie que Deguy pourrait trouver dans le passage à néant d'*Igitur* : cette fois, le poème fait passer le souffle du langage ; ce qu'on lit en argument du conte : « Plus rien, restait le souffle, fin de parole et geste unis – souffle la bougie de l'être, par quoi tout a été. Preuve. » (*OCI*, 474)

C'est donc sur ces assises ontologiques que Mallarmé permet le passage d'une anagrammatique à la métaphoricité. Plusieurs lieux de la poétique mallarméenne sont parcourus, pour rejoindre une poétique et une théorie où se rencontrent le philosophème et le poème. D'abord, en partant du « mot total refait », la hantise du mot secret, de la clé de voûte qui pour ainsi dire chiffrerait l'être. Mais, et c'est là qu'intervient l'inconnu évoqué par Meschonnic au sujet de l'ontologie poétique de Deguy, le mot amène au poème et à la découverte du poème comme mot, ou « mot de lui-même, qu'il ne connaît pas, qu'est aussi le poème. » (p. 141) Voilà ce qui déborde l'anagramme et l'identification à la clé d'un nom. Partant, le mot-poème va plus loin dans l'auscultation et l'écoute du langage que le nom propre limité par une identité et inscrivant l'herméneutique du poème dans l'identification. Ce dernier point tire parti sans doute du vers-mot total, c'est-à-dire du rapport des mots entre eux, dont Deguy tire un inconnu de la langue à la langue : « comme étranger à la langue » ; et Mallarmé écrit, dans le même *Crise de vers*, que ce qui est destiné à la langue ressortit à « son jeu et son ouïe individuels », ainsi qu'à un usage : « en user à part et le dédier aussi à la Langue. » (*OCII*, 207) Avec l'attention au poème s'inventant dans le mot qu'il crée par son frayage – frayage dont le vers est un mode, une disposition –, par son phrasé, c'est non seulement la syntaxe, mais le récitatif qui sont à l'œuvre, avec eux la prosodie. Par « clé musicale de son dire qu'il s'invente à mesure, à quoi il obéit simplement, sans le savoir, assonance à son chiffre à chaque fois inscrit mais non prescrit » (p. 141), Deguy emprunte la « clé allitérative » de *La Musique et les lettres* et « la chiffration mélodique tue » (*OCII*, 68 et 75). Par là, on peut se rendre compte d'une orientation vers l'art et la poésie des découvertes linguistiques, de la phonétique à la syntaxe et jusqu'à la sémantique. Il s'agit de pousser l'anagrammatique vers une sémanticité du signifiant, partant vers une texture du sens qui fasse appréhender « l'émotion poétique » (p. 142), pour laquelle le passage par le récitatif, le chant sont stratégiques, en ceci qu'ils se situent sur le terrain d'une émotion éprouvée par Saussure dans ses recherches, à l'égard du son et du sens. Deguy parle de « la poésie [qui] serait essentiellement la langue comme mélopée-récitatif d'elle-même » (p. 143). Et, concernant le rapport son-sens, il peut alors ramener cette sorte de cantillation vers une phénoménologie : une origine du langage dans l'hésitation prolongée

valéryenne certes, mais aussi dans « l'indistinction » séminale du son et du sens, créant tous les rapports de métaphoricité, de circulation du sens vers l'être.

Fort de ce parcours, Deguy peut *in fine* affirmer Mallarmé en correctif de Saussure, accomplir, en prenant acte des découvertes linguistiques, un tournant phénoménologico-ontologique, en direction d'une pensée poétique. C'est ici que se nouent poème et philosophème, que s'ancre aussi un aspect de « l'hésitation » de Deguy entre les deux – le lecteur est l'auteur de ce qu'il cite, on lit dans cette phrase des échos de Mallarmé : « et ceci en dehors de toute grammaire, à moins que celle-ci ne soit une philosophie latente et particulière en même temps que l'armature de la langue, un rapport, oui, mystérieux, on entend bien ». Les termes s'ouvrent vers ce qui constitue le mystère : la grammaire n'est pas prise comme fin, mais est ouverte à une philosophie. Mais on sait depuis la réponse à l'enquête « Sur la philosophie dans la poésie » (OCII, 659) que la philosophie est « incluse et latente » dans la poésie, au sens de Poe d'un assemblage, d'une composition, d'une méthode : « L'armature intellectuelle du poème se dissimule », comme on peut le lire dans la même réponse. Par ailleurs, si la philosophie peut se déduire de la poésie, celle-ci lui est comme en avant et au-delà, « source innée, antérieure à un concept ». Il y aurait ainsi un précédent poétique au philosophème, mais la démarche de Deguy consiste à déplier le philosophème, cette « armature intellectuelle », par une « armature de langue », où le *comme* a une fonction majeure. C'est peut-être dans ce sens qu'il écrit que le mot « hantés », d'abord chez Mallarmé, puis chez Merleau-Ponty, est « une de ces termes chargés d'imaginaire où la philosophie se fait ventriloquer par la poésie » (p. 145). Justement la hantise va à un travail poétique de la langue, du langage, qui est la condition aussi de l'émergence du philosophème dans le poème et du poème dans l'essai, ou la tentative. « L'armature de la langue » dont il s'agit est une sorte d'arpentage, dans une « hantise » mutuelle de la poésie et de la philosophie.

On peut revenir à l'usage par Deguy d' « Avec comme pour langage », en lien avec un emploi de la langue et une figuration et avec le vers tel qu'il est « philosophiquement » défini par Mallarmé dans *Crise de vers*. Philosophique est la méthode, théorique est aussi le moment du regard en poésie. C'est ainsi que l'adverbe « comme » désigne la manière d'opérer du langage, dans *Crise de vers*, quand il est question du vers : « lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur. » (OCII, 208) Le *comme* est une potentialité du langage, une puissance de rapprochement pour travailler à une vision poétique. Il est lié au vers et est, en somme, l'agent linguistique de la mise en relation affirmant une métaphoricité constitutive du poème et du philosophème. Opérateur linguistique, il est aussi, avec le vers,

selon Deguy, le marqueur du « cratylisme des poètes » (p. 139), une figuration de l'attachement aux choses terrestres.

Tel serait l'enjeu de la métaphore au sens large, autrement dit de la figure : donner vue sur les choses, dans un partage, un « échange », ce qui évoque encore la « réciprocité de preuves ». La quête ontologique se confronte à la multiplicité du monde et du langage. Comme le souligne Dominique Rabaté, elle entretient un rapport à l'ode, mais sous le signe d'une fragmentation. À propos de « Phases du Vx », du livre *Donnant donnant*, et de son sous-titre « Ode à la fragmentation », mais aussi pour l'ensemble de l'œuvre, on peut dire avec lui que « le choix de l'ode [est celui d'une] forme majeure de l'accueil rendu au monde dans sa puissance. Selon les modèles – implicitement ou explicitement convoqués – de Pindare ou de Claudel, l'ode est une sorte de répons, de contre-don de la parole qui célèbre, parole hissée par les vertus de son objet même, transportée par lui et jusqu'à lui.¹ » Ajoutons qu'un modèle est aussi l'ode de Mallarmé, dépositaire elle aussi d'un contre-don, d'une mise en œuvre de la fiction, de l'artefact lyrique, don du « sens latent en le concours de tous » et « interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode. » (*Wagner, OCII*, 157) Une sorte de sens commun est travaillé entre écrire, lire et interpréter, jusqu'à exécuter. (On se souvient du « fragment d'exécuté », à propos du Livre dans la lettre à Verlaine.) L'interprétation par l'ode est don du sens (« Donner un sens plus pur »), elle est aussi un don dans un sens musical, faisant du lecteur, en même temps que le récipiendaire du sens, la voie et le partage d'une écoute, ainsi qu'un exécutant, un interprète dans un acte de lecture. Et l'on peut suivre la suggestion de l'adjectif « vaine », vers Deguy : l'ode fragmentaire, le fragment d'ode sont ce par quoi les reliques remontent pour qu'il en soit fait don, en pariant sur une écoute et une réception, don d'un sens, mais don d'une vue, à l'état d'approches, de silhouettes, de frayages, dans l'espace et le temps – dans des différences et des différences². La fragmentation, doublée de la latence, est le régime moderne de la vérité poétique. Sans doute cette rencontre de la vue poétique, du théorétique, définit-elle l'aspiration et l'ambition de son œuvre : donner une vue sur l'être, par des passages, des figurations, des mises en rapport entre étants. Elle est également sa déception, impliquant que tout est toujours à refaire, à reprendre.

Le terme d'élection de cette poétique, l'adverbe *comme*, situe la rhétorique dans une sorte de ferveur théorétique. Aussi s'agit-il d'un moyen et d'une fin : mettant en rapport, il figure en

¹ Dominique Rabaté, « "Donnant donnant", Michel Deguy et le don », *Gestes lyriques*, José Corti, 2013, p. 160.

² Cette dernière remarque est inspirée par Dominique Rabaté, qui note qu'« il [lui] paraît essentiel que la poésie de Michel Deguy maintienne fermement ce jeu des différences (des *différences* aussi bien pour l'écrire comme Jacques Derrida et marquer que c'est aussi affaire de temporalité) », *Ibid.*, p. 166.

même temps une promesse et amorce une révélation. Le comparatif est bien une valeur optimale de la langue, pour Deguy. Il est aussi le terme de la relation à Mallarmé, à la rencontre du mystère, de l'élévation dans la langue. Opérateur d'un glissement des signes, il est aussi une mise en musique. Aussi cette « clé allitérative-clé musicale » (de *La Musique et les lettres à Figurations*) conduit-elle vers le mystère du langage, de la vie, du monde. La métaphore y réfère ; c'est le sens de cette citation que Deguy subsume dans l'idéogramme, comme « ce qui concourt mystérieusement au signe pur général. » (p. 144)

Le vers « Avec comme pour langage » acquiert donc une valeur dans la poétique de Deguy. Il figure une prédilection pour les termes de relation. *Où dire* donne une trinité dans le distique « Ma vie / Le mystère du comme. » Plus loin, le mot « comme » est la réalisation d'une tautologie de la vie, la vie se disant par le *comme* et le *comme* faisant faire à la vie un tour sur elle-même. La clausule revient sur l'attaque, dans ce poème : « La vie comme un champ inégal / [...] comme la vie.¹ » Comme l'a dit Meschonnic, citant *Où dire*, *comme* est un « mot poétique² », c'est-à-dire qu'il est une valeur dans une poétique. Mallarmé préconisait, par ailleurs, de « rayer le mot comme du dictionnaire ». Mais ce n'est pas tant par vœu d'une pure métaphore éliminant ses mots de relation qu'une manière d'en faire un mot présent-absent, opérateur implicite, en sous-texte de la « métaphoricité intrinsèque », pour reprendre l'expression de Deguy. Cité dans *Gisants* au titre d'une suite de « Rapprochements », la première strophe d'« Éventail » est notamment aux côtés de « si je ne comme bien, qu'un autre comme pour moi », de Montaigne, et de « *la palabra mas exaltadora de que disponemos es la palabra como* », de Ramon Gomez de la Serna³. Ces deux citations marquent le lien de la langue, lien entre les sujets, lien avec le monde ; pour la première, la nécessité de la comparaison et du rapprochement justes ; pour la seconde, un rapport à l'exaltation et à la jubilation de la langue par l'opération d'un mot. La strophe de Mallarmé en fait le fondement et le moyen d'un langage, pour une élévation depuis l'ici du monde et du poème. Ce sont les valeurs du « Rien qu'un battement aux cieux », non seulement le rien mais le mode mineur, depuis le bas, de « Le futur vers se dégage. » L'élan, la poussée, faisant que le poème monte à la tête par ses racines : ce serait l'opération de rapprochement par le « comme pour langage » ; « Du logis très précieux » est le foyer de langue, sa « préciosité », son mode opératoire par le

¹ Michel Deguy, *Où dire*, in *Donnant donnant*, op. cit., p. 114 et 118.

² Cf. Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 121.

³ Michel Deguy, *Gisants*, op. cit., p. 103-104.

détour, le tour de langage, ce qui correspond à l' « incantation » et la « divination » du « côté Mallarmé » de la poésie¹.

3.7. « Il y aurait de l'inconnu et du nouveau au fond », l'être chez Deguy, avec Baudelaire et Mallarmé

Il est temps de faire le bilan de ce qui est présent de ce rapport au « comme pour langage » de Mallarmé, dans la poésie et la poétique de Deguy et de ce qui se joue, par ce biais, avec Baudelaire. Ces deux poètes sont sans doute ceux par et avec lesquels est opérée une inflexion de l'ontologie heideggérienne. La voie de la complexité et de la densité, dont Mallarmé est le nom selon Deguy, est ouverte par Baudelaire. *Gisants* fait état d'une musique par laquelle « il y aurait de l'inconnu et du nouveau au fond² ». Peut-être y a-t-il alors, chez Deguy, une double continuation, du Baudelaire d' « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !³ » et d'un Mallarmé du *comme* et du rapport. C'est ce fond des choses et de la langue dont le poème est la révélation, ce qui fait du « rien » et du « neutre », dans *Figurations*, une profondeur. Sur Baudelaire, Deguy écrit :

L'art de la synopsis, du panorama, « le grand art », se déploie encore à fond chez Baudelaire : parcours du « tout » symbolisé dans la *figure* du présent, si la présence du présent se donne bien en une *figure*, pour un point de vue élevé, mélancolique, donc, et résumateur : parcours d'une phrase homologue à ce microcosme, lui-même en symbolisation avec le macrocosme, par un coup large de pinceau dans le lexique...⁴

Il s'agit « de se rapporter à ce qui est par le moyen du *comme* », par un maintien de la différence dans l'identité. Maintenir le *comme*, c'est donc configurer l'être de la chose, le mettre en comparaison. Le mettre en état de rapprochement, pourrait-on ajouter. La raison poétique vient ainsi mettre en mouvement la raison philosophique. On retrouve alors le rapport à Heidegger. Précisément, Deguy retient emblématiquement le *quadriparti* de « Bâtir, habiter, penser » – terre, ciel, divin, mort –, mais l'être est défait de l'identité absolue, et réintroduit dans la circonstance, la contingence ; ce sont des circonstances de vie, circonstances de parole. Une primauté est ainsi redonnée à la phénoménologie de l'étant, de l'être-là et, avec elle, à la « semblance », selon une « vue poétique ». Si bien que l'héritage heideggérien d'un humanisme ontologique, théorisé dans *La Lettre sur l'humanisme*, est repensé par le dire poétique, à savoir l'écriture. C'est ainsi que Deguy définit son *ethos* de « berger de l'être », en passant par « l'homme, puis son authentique séjour terrestre » de Mallarmé. Ce qui aboutit à une inflexion

¹ Michel Deguy, « Relation d'incertitude », *Donnant donnant*, op. cit., p. 14.

² Michel Deguy, *Gisants*, op. cit., p. 95.

³ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 127.

⁴ Michel Deguy, « Esthétique de Baudelaire », *Figurations*, op. cit., p. 208.

de l'être, du nom au verbe, par le « lieu d'être » dans un lieu de diction : « Ce qui a lieu d'être / Ne va pas sans dire // Ce qu'on ne peut pas dire... / Il faut l'écrire. // La partie donne sur le tout / Qui donne la partie. » Correctif de l'ontologie heideggérienne, derrière laquelle est visée la dialectique hégélienne : « Savoir à quoi ça ressemble / C'est notre savoir – non-absolu.¹ »

La reformulation des philosophèmes en passe aussi par une transformation des théologèmes. Il y va de dieu comme de l'être. On sait que Heidegger a placé « l'Être » sur le terrain du sacré et du divin, que l'écoute du langage est le pendant de l'écoute du « Divin ». Le retrait des majuscules signifie à ce titre une réévaluation, de dieu par l'homme, de l'être par l'étant. Réévaluation où intervient Déméter, avec « l'explication orphique de la Terre », où intervient aussi ce mouvement de décréance largement initié par Mallarmé, et tournant résolument vers les choses de cette terre. On lit dans *Gisants* que « l'artiste apprend à ménager, d'un rapport indirect, le "dieu inconnu" en tout. Le dieu est ce qui remplit la forme humaine, parfois trop humble comme Déméter, en retrait dans le visible, pour suggérer l'inégalité de la visibilité de l'être, la "différence de l'être et de l'étant".² » Se loger dans la différence et l'inégalité est ce par quoi le poème déconstruit l'absolu, pour laisser agir le hasard, le circonstanciel, dont il fait en quelque sorte sa grammaire. Il s'agit alors en même temps d'une réévaluation de l'héritage mallarméen et de la hantise de l'absolu qu'il a laissé en partage. Toutefois, Deguy fait parler sa nostalgie et la promesse de « ce qui excéderait la vie dans la vie » : une reconnaissance du dieu, au risque du « vainement », d'un amour vain – « Et si tu ne l'accueilles pas en quelque mode, tant pis pour toi, "tu auras vécu en vain".³ »

4. Une perspective de salut, Deguy répondant à Bonnefoy, autour de Baudelaire et Mallarmé

4.1. Fondements d'une *Scienza nuova*

Il y a chez Deguy une attention forte à la perspective du salut, à son intention qui gouverne l'acte poétique. Par là, est située la relation que sa poétique cherche à inventer. L'être et l'autre en sont les deux axes médians : le salut de « sauver », le salut du geste vers l'autre, et le vœu que la poésie soit geste salvateur, par la moindre de ses « salves ». Aussi cette portée du geste du poème fait-elle allégeance au salut initial des *Poésies*, dans l'édition de 1899. Le placer au-devant constitue et instaure l'invitation au partage, l'angle d'attaque de la poésie. Dans sa lecture du livre de 1966, *Actes*, et d'une page consacrée à Dante, Derrida a donc relevé chez

¹ Michel Deguy, *Gisants*, op. cit., p. 105.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibidem.*

Deguy une préoccupation du « salut » comme ce qui est au fondement et à la fondation d'une *Vita nova*. Ce souci peut mettre en regard sa poésie et celle de Bonnefoy. Ce sont deux perspectives de salut « coopérant » dans la fondation d'une langue, que nous pouvons mettre en relation avec ce qui touche au commun, à la possibilité d'une nomination et au rapport au monde. Derrida rend ainsi attentif à une double acception du salut, à un glissement réciproque entre appel et « *salve* » qui évoque l'entrée en matière, l'exorde pour ainsi dire, des *Poésies* de Mallarmé « ô mes divers / amis » : « le salut, d'une part, comme un appel lancé ou relancé en *salve*, dans la *salve* de l'apostrophe, le vœu ou la bénédiction, voire dans le toast (rappelez-vous les toasts de Mallarmé à ses amis poètes), et d'autre part, le salut de salvation. » Puis il cite un passage d'*Actes* sur *La Vita Nova* de Dante : « Béatrice est ce nom qui a reçu visage pour que sa vérité fût entendue, c'est-à-dire pour un poète, car il est celui qui a la passion de l'étymon, celui pour qui le son, le sens, le nom, l'apparition, ne sont qu'un à savoir : ce qui est là, présent dans sa présence.¹ » Ce passage cité fournit une clé de la lecture de Mallarmé par Deguy et du questionnement à l'endroit de la modernité.

Comment est pensée la possibilité d'un salut, d'une salvation, pour une œuvre qui a fait du négatif sa ressource, en se fondant sur la destruction, notamment à partir de l'expérience d'*Hérodiane*, pour laquelle Mallarmé écrit à Lefébure cette phrase désormais fameuse « la Destruction fut ma Béatrice » (lettre du 27 mai 1867, *OCI*, 717) ? La destruction est l'ouverture sur la beauté et c'est le mot par lequel Mallarmé désigne un travail nécessaire d'épuration. « Béatrice » trouve une consonance avec « Beauté », laquelle devient, avec *Hérodiane*, le nom présent-absent de l'écriture poétique. Avant la fameuse formule, il est question, à partir de la lecture de l'article de Montégut intitulé « La Nouvelle Littérature française » et publié dans la *Revue des deux mondes*, du « Poète Moderne », « critique avant tout ». Par cette position du travail critique au préalable, s'impose une pratique de la création « par *élimination* » en réponse à un acte divin de genèse qui aboutit à « Dieu a vu [...] c'est bien² ». La lettre laisse entrevoir un acte éthique de création, à contre christianisme, procédant à une épuration du moi – une « vérité acquise » pour « la perte d'une impression » – et de la personne « par la voie pécheresse et hâtive, satanique et *facile* de la Destruction de moi, produisant non la force, mais une sensibilité, qui, fatalement, m'a conduit là. » On reconnaît dans cette citation des accents baudelairiens et une orientation vers un art de fiction quand Mallarmé souligne « facile » désignant ainsi autant

¹ Jacques Derrida, « Comment nommer », dans *Le poète que je cherche à être, cahier Michel Deguy*, op. cit. 184-185. Pour la citation, Michel Deguy, *Actes*, op. cit., p. 246.

² Nous citons le texte biblique dans la traduction qu'en a faite Meschonnic : « et voilà c'est bien infiniment ». Henri Meschonnic, *Au commencement, traduction de la Genèse*, Desclée de Brouwer, 2002.

le *facilis*-faisable que le *facere*-faire. La réponse au christianisme pose les bases d'une nouvelle acception du sensible, par et dans l'œuvre, et partant d'une évidence procédant bien d'un évidement de la croyance comme de la personne, rendant le poème à lui-même, à la présence de son présent : « *j'ai trouvé que cela était.* » Cette destruction est orientée vers une « apparition », pour reprendre les mots de Deguy, vers « ce qui est là, présent dans sa présence. »

Comme l'a donc développé Derrida, une « poétique du salut » est à l'œuvre chez Deguy et nous pouvons avancer que cette poétique est aussi à l'œuvre dans une réception de Mallarmé qui, de toute façon, agit sur sa pratique et sa théorie de la poésie. L'espérance occupe dans l'œuvre de Deguy une place importante puisqu'elle participe du questionnement poétique ; aussi se tient-elle dans un certain suspens puisque l'attente est déçue, que l'écriture est le risque assumé d'une déception et de regrets dont *Tombeau de Du Bellay* porte les stigmates. Dans *Actes*, l'instabilité qui marque la poésie est mise en exergue, à côté du « poème et son espérance », par le distique « *Ce qu'un poète a fait / Un autre peut le défaire* ». Une poésie placée ainsi sous le signe de la destruction voire de la guerre, en tout cas de la précarité et de l'incertain, ne peut que pousser à poser la question, non tant de ses pouvoirs, que de ce qu'elle peut, autrement dit de sa force et de son potentiel, mais dans l'humilité et l'élan « malgré tout ». C'est sans doute ce qui explique, chez Deguy, la valeur et la situation de la rhétorique dans la poétique, et ainsi de la figure : une réflexivité de ce que peut un langage. C'est aussi ce qui lie la poésie à l'*ethos*, à l'éthique du langage. Près de vingt ans après *Actes* l'interrogation persiste, dans *La Poésie n'est pas seule*, où il s'agit d'interroger la poésie dans sa relation aux autres arts et la poésie en tant qu'art, c'est-à-dire la *Dichtung*, où se réunissent art et poésie et se croisent, dans le sillage du romantisme allemand, invention et vérité, langue originelle et nature, création imaginaire close sur elle-même et véracité. Dans des termes qui continuent à leur manière la réflexivité mallarméenne, une question est posée : « Comment la poésie des arts, comment la *Dichtung*, peut-elle nous douer d'une capacité d'habiter ?¹ ». Dans ces termes, la question peut sembler encore croiser Mallarmé et Heidegger. Cette « capacité d'habiter », tendue vers l'habitation poétique de Hölderlin, glosée par Heidegger et relayée philosophiquement dans le commentaire *Heimkunft*, associe, dans le retour « au pays natal », le monde à la maison, au foyer, la demeure à ce qui demeure. Pour Deguy – mais pour le lecteur aujourd'hui –, l'authenticité du séjour, l'*ethos*, renforce certainement l'idée selon laquelle la poésie est l'aptitude à la recherche de ce qui « est proche », mais « pas encore trouvé » : du secret à la fois

¹ Michel Deguy, *op. cit.*, p. 16.

« offert » et « réservé » dont le poème est l'accueil et la venue. L'aptitude se mue en une identification de la poésie au « séjour terrestre » et à « l'habitation du monde ». Comme peut le montrer le lien entre ce qui demeure et ce qui est proche et toujours à venir, cette conception du poétique est hantée par l'origine. Mais cette essentialisation de la poésie porte en elle une inquiétude où le souci du poétique renvoie au souci du terrestre. La réception et l'usage de Mallarmé sont orientés dans le sens d'une telle poétisation. « L'échange d'une *réciprocité* de preuves¹ » dit le don et la relation – la terre dans sa relation au poétique comme monde, la poésie comme relation au monde – dans une économie de la nature et de la *téchnê* qui lie l'écologique et le poétique : la *réciprocité* de l'être et de la langue est aussi celle qui s'instaure dans la mimésis entre *phusis* et *téchnê*. La note de la page 21 de *La Poésie n'est pas seule* précise que « cette belle formule mallarméenne dirait la façon d'être du don comme relation en général ; et, par exemple, pourrait traduire le *mimeitai* qui est le terme de la relation de *réciprocité* entre *phusis* et *téchnê*. » C'est ainsi qu'entre une *Dichtung* preuve du monde et un monde preuve d'une habitation poétique, s'établit une définition de la poésie par les conditions d'une vérité.

La page d'*Actes* consacrée à ce que Deguy « assigne à l'*art poétique* », redistribue la vérité dans le langage et le beau en marquant une « différence » : « D'un côté ceux qui croient qu'un type de discours peut détenir la *vérité* des autres (vue hégélienne) ; de l'autre ceux qui croient qu'un langage, quand il est beau, c'est-à-dire "lui-même" est un témoin clos, rayonnant un SECRET, qui a sa vérité en lui-même.² » La différence n'est pas seulement celle entre deux conceptions de la vérité, c'est celle qui établit, ou subsume, la vérité, en la distinguant de la répétition, d'une vérité répétable. Cette vérité recoupe les expériences du monde et du langage autour d'un secret qui est aussi une expérience intérieure tournée vers un dehors. On peut observer que l'assignation deguyenne va dans le sens d'un secret dans l'homme, ce secret du monde et de l'œuvre, consécutif à la découverte du néant et du beau, que Mallarmé a formulé dans les deux lettres du 16 et du 28 juillet 1866 à Aubanel, en déclarant que « Tout homme a un Secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé » et en évoquant cette « clef de moi-même – clef de voûte, ou centre » (*OCI*, 703 et 704). Elle va aussi dans le sens d'un poème qui irradie ce secret par cette « musicalité de tout » de *Crise de vers*, et procédant de ce qu'« allument » les mots entre eux, des « reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries » (*OCII*, 210-211). C'est ce qui fait comprendre aussi l'importance qu'a

¹ *Ibid.*, p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

² Michel Deguy, *Actes*, op. cit., p. 32. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

pour Deguy cette autre citation de Mallarmé : « Le temps de fixer une attitude primordiale et secrète parmi la vibration de tout. » (Cité, p. 166.)

Il y va aussi d'une attitude de l'homme face à la nature, qui appelle une certaine technique pour « confirmer » le langage comme rapport au monde par une science, ou « *Scienza Nuova* ». Deguy cite encore (p. 163) les *Notes sur le langage* : « La Science n'est donc pas autre que la Grammaire, historique et comparée, afin de devenir générale, et la Rhétorique » et « la science ayant dans le Langage trouvé une confirmation d'elle-même, doit maintenant devenir une *confirmation* du Langage.¹ » (*OCI*, 876 et 875) L'unification d'une *phusis* et d'une *technè* situe l'héritage mallarméen pour Deguy. *Actes* oriente l'*art poétique* vers l'*ars* ; d'où l'italique permettant de pointer que le témoignage de l'expérience trouve son lieu dans un langage clos, qui est à lui-même sa preuve, et un artefact. Les développements qui suivront sur « Mimêsis » et « Technè » imposeront alors les modes du « comme » et du « comme si » pour inscrire l'épiphanie dans la parole et la langue : « comme si nous assistions à l'apparition ; de fable sur le mode du comme explicite ou non. » (p. 202) Ce sont les modes spécifiques de l'apparaître qui supposent non seulement une poétique, mais une anthropologie, dans une proximité avec Mallarmé qui renvoie le divin à l'humain, le transcendant à l'immanent, dans une symbiose de l'activité de parole et de l'être parlant : « Car nous ne touchons terre que parlant(s) » (p. 203). De fait, la « Mimêsis » n'est pas tant imitation que rapport au monde, créant des rapports en langage, ce pourquoi elle est confiée à une « Technè », partant à une « poièse » et au mode du *comme*, qui renvoient la nature à ses artefacts, dans lesquels se rencontre sa vérité : « La poésie enfin réveille l'écho de l'archaïque pédagogie naturelle – blé, rose, thé, abri, cheval, olivier, rive, bronze : la poésie les invoque comme *comparants*. » (p. 206)

Ce que nous pouvons appeler l'ordre épiphanique dans la pensée et la poésie de Deguy se mesure au religieux, dans le projet orienté vers le divin par l'immanent. Le souci de la piété, décelable dans le rapport à Baudelaire, l'est aussi dans le rapport à Mallarmé. Aussi ne sera-t-on pas surpris de trouver dans *Actes* une phrase qui s'adjoint la formule célèbre « reprendre à la musique son bien » : « Le poème ne fait que reprendre son bien, en essayant d'entendre ce fond poétique des choses. » La tentative d'une écoute, par l'essai qu'est le poème, passe par la reprise d'un fond poétique du christianisme qui est symétrique à la reprise par la poésie de son bien à la musique et, pour ce qui concerne Deguy, dans *Actes*, à la grammaire. C'est ce que les poèmes critiques d'*Offices* et *Wagner* trouvent dans le culte, un peu comme une matière, un

¹ Cité par Michel Deguy avec des différences par rapport au texte que nous citons, tenant au fait que, dans *Actes*, la citation provient de l'édition en Pléiade par Henri Mondor, cf. Mallarmé *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor, *op. cit.*, p. 852.

éclat à retrouver par une poésie qui affirme son athéisme. C'est dans le cadre d'une poétique que peut être envisagé le lien au chant sacré :

Je néglige tout aplanissement chuchoté par la doctrine et me tiens aux solutions que proclame l'éclat liturgique : non que j'écoute en amateur, peut-être soigneux, excepté pour admirer comment, dans la succession de ces antienne, prose ou motets, la voix, celle de l'enfant et de l'homme, disjointe, mariée, nue ou exempte d'accompagnement autre qu'une touche au clavier posant l'intonation, évoque, à l'âme, l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure. (« De même », *Offices, OCII*, 243)

La religiosité se confond aux préoccupations touchant à l'âme et à l'évocation, que l'on retrouve peut-être dans « l'œuvre pure » de *Crise de vers*. Le religieux devient peu à peu le comparant d'une cantillation qui implique le langage et la vie, la divinité étant dans l'homme. Un tel investissement se comprend aussi dans un certain contexte, la III^e République en ses deux premières décennies, où la laïcité se cherche, où « rien, en dépit de l'insipide tendance, ne se montrera exclusivement laïque, parce que ce mot n'élit pas précisément de sens. » (*OCII*, 244) Chez Deguy, la reprise doit à Mallarmé un continu musique-grammaire-rhétorique, dans le cadre d'une poétique où le lien avec le religieux n'est pas coupé, comme le montre à la fois la « pietà » et les « reliques ». L'être et le sacré y sont liés, lieu et destination de la « scienza nuova ».

La poétique, selon ce que Deguy lui assigne, ramifie dans plusieurs domaines la langue comme séjour de l'être. L'« acheminement vers la parole » est un engagement vers le sacré terrestre et mondain pris en charge par le poème et dont la poésie est le lieu, ainsi qu'il est écrit dans « Comme au jour de fête » que Deguy a traduit avec François Fédier : « Car la condition poétique ne consiste pas dans l'accueil du Dieu, mais à être entouré par le Sacré.¹ » On peut revenir sur le rapport à l'être. Celui-ci entretient le sacré, dans l'idée d'un dépassement du théologique et de la métaphysique vers l'ontologie. Et la nature recouvre un enjeu bien particulier, qui est de figurer l'être et le sacré, dans lesquels ressurgit l'idée de Dieu. Aussi, avec « être » et « Sacré », la « Nature » est-elle substantialisée, comme le montrent les majuscules de la traduction : « Le Sacré est l'être de la Nature.² » Chez Deguy, on observera alors une attitude à l'égard du sacré symétrique à celle qui concerne l'être. Tous deux sont inséparables d'une forme de profanation ; ici, par l'étant et le *comme* (la semblance et la comparaison, là par une traversée de la modernité, du monde moderne, au sens où Baudelaire a pu le désigner par la ville. Si « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur

¹ Martin Heidegger, « Comme au jour de fête », *Approche de Hölderlin*, trad. Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Tel-Gallimard, 1973, p. 89.

² *Ibid.*, p. 77.

d'un mortel¹ », la poésie qui exhume les reliques, à même leur perte, en écrit le tombeau. La profanation est bien ce passage par le contingent, par le moderne – au sens de ce qui passe et se présente –, en vertu du vœu baudelairien de l'éternel et du transitoire, « pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu² », pour un devenir de l'artiste en « homme du monde ». De fait, une continuité Baudelaire-Mallarmé a lieu en Deguy, qui rappelle que chez ce dernier l'éden est aussi le « dancing du coin », par une figuration, une préciosité et, en définitive, une technicité faisant dériver la signifiante : « "Nul ne peut se passer d'Éden", où Éden envoie au paradis, à l'ouest de notre vie, ou au dancing du coin, "l'Éden-Théâtre".³ »

Mais, la question de l'être et du sacré étant aussi celle de salvation et de leur préservation, le salut, chez Deguy, est marqué par une mélancolie et une perte. À ce titre, précisons que la lecture de Mallarmé par Deguy est marquée par le sentiment de la fin. Ce regret trouve dans l'étymologie de quoi réfléchir la perte et mesurer l'écoute de la langue à une exhumation, comme le montre cette attention à la double valeur du mot « console » chez Mallarmé (le meuble en marbre et la consolation), dans « Tout orgueil fume-t-il du soir » : « l'effet d'allégorie » informe une écoute de « l'inconsolable sous la console » ; il fait que « tout lecteur francophone entend la consolation dans "console", surtout quand il s'agit d'un poème de la mort et du deuil.⁴ » D'où le recours au tombeau qui n'est pas une esthétique, mais la généralisation d'une éthique et d'une perspective de salut à la poésie. Le « sauver la terre » du *quadripartite* heideggérien agit dans cette poétique, mais la « console » mallarméenne n'en a pas moins d'éclat et, avec elle, la « transformation du passé en sa perte », depuis Baudelaire. C'est pourquoi il y a lieu de revenir sur le lien Baudelaire-Mallarmé, qui est développé dans les pages du « tombeau mallarméen » de *La Pietà Baudelaire*. Le dialogue entre les deux poètes se poursuit en Deguy, qui fait le pendant de celui rêvé et attesté à la fois, en 1967, par Bonnefoy.

4.2. Le « tombeau mallarméen » de Deguy, un exercice de piété, vers l'éclaircie Mallarmé

Dans son livre de 2012, *La Pietà Baudelaire*, Deguy passe par Mallarmé pour aller vers Baudelaire en lisant le « Tombeau de Charles Baudelaire » (*OCI*, 38-39), « stèle rigoureuse de 1895 » qu'il prend soin de distinguer de *Symphonie littéraire*, « bijouterie descriptive, exercice

¹ Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Tableaux parisiens, Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 81.

² *Le Peintre de la vie moderne*, Ibid., p. 1154.

³ Michel Deguy, « De la suggestion », *L'Impair*, op. cit., p. 87.

⁴ Michel Deguy, *La Raison poétique*, op. cit., p. 78.

quasi parnassien, plein de jolieses, de pierreries, voire d'ampoules.¹ » En renversant le propos de Mondor selon lequel il s'agit de « son hommage le plus obscur et le moins convaincant » Deguy définit le « tombeau mallarméen » comme « lumineux d'une clarté qui ne s'éteint pas et dont nous pouvons chercher longtemps à nous éclairer sans vider ses accus », autrement dit la réserve d'énergie qu'il recèle. Cette lampe dans l'obscur qu'est le tombeau – ou ce tombeau « lampadophore » – fait suivre un trajet inverse par rapport à Bonnefoy, dans « Baudelaire parlant à Mallarmé ». Il s'agissait, pour l'essentiel, en 1967, de (se) détromper sur une approche mallarméenne de Baudelaire, sur une filiation problématique, alors sur un Baudelaire mallarméen qui faisait obstacle à la fois à l'espérance, à la finitude et à la présence, lesquelles constituent une finalité de la poésie. Ce geste critique tendu vers un « acte » et un « lieu » de la poésie prépare en outre une réception renouvelée de Mallarmé. Il s'agit, pour Deguy, en 2012, de faire la démonstration d'une véracité de Baudelaire en Mallarmé, en faisant d'une filiation une authentique rencontre. C'est à ce titre que, plus que la « Symphonie littéraire », le « Tombeau » est, nous allons le voir, éclairant. Cette « clarté » est bien différente de la « bijouterie descriptive » ou des « ampoules » du style « quasi-parnassien » que Bonnefoy a pu lui aussi critiquer comme étant d'une conception de la poésie et de l'art par l'artifice. Si, pour Deguy, le lustre de l'expression donne trop dans le joli ampoulé, il n'en va pas de même du « Tombeau » qui semble au contraire donner à lire – et à voir – une déclinaison de lumières.

Le titre donné à cette page de *La Pietà Baudelaire* appelle un commentaire. « Le tombeau mallarméen » : s'il s'agit de lire le « Tombeau de Charles Baudelaire » et d'en faire un moment décisif dans la réception de Baudelaire ; il importe également de faire de cette lecture, et par elle, un tombeau sur le mode de Mallarmé. La lecture vaut écriture et réénonciation d'un tombeau qui dès lors est signé Michel Deguy et porte une écoute de Mallarmé. C'est la réalisation du commentaire, dans la conscience de son insuffisance, dont l'écriture est ici l'horizon. L'écoute est marquée dans cette phrase finale, soulignée aussi par l'incise « comme toujours chez Mallarmé » : « Et tout cela "vainement", comme toujours chez Mallarmé : que le tombeau (de papier) soit manqué, ou que tout poème soit essentiellement vain. » Alors, « tout poème » porte une vérité, et sur Baudelaire, et sur Deguy. Mais cette vérité est la précarité même. C'est donc dans la perspective d'une « tentative de lumière » que « Le Tombeau mallarméen » peut se lire.

¹ Michel Deguy, « Le Tombeau mallarméen », *La pietà Baudelaire*, op. cit., p. 57-58. Les citations qui suivent sont extraites de ces deux pages. Les citations suivantes encore seront extraites du livre dans son ensemble ; les pages seront indiquées entre parenthèses.

Avant d'en venir au texte de Deguy, parcourons « Le Tombeau de Charles Baudelaire », pour d'abord y écouter une progression de la « bouche » à l' « Ombre¹ » et ensuite en dégager le motif du « vainement » dont Deguy fait un opérateur essentiel, comme il le souligne par l'adverbe de manière, de la poésie de Mallarmé. Le poème de Mallarmé met en regard le sacré et le monde moderne, dès la première strophe et c'est dans l'enjambement « bouche / Sépulcrale d'égout » qu'un tel rapport se joue. Si la tombe est « temple enseveli », elle est ouverture d'une « bouche » à laquelle s'attache une série de motifs réunissant l'homme, la divinité, la bête, dans cette ligne prosodique des [b] produisant une oralité par une « buccalité » et portant comme en écho la voix de Baudelaire, cette « Ombre » des deux tercets, seul ornement possible de la tombe : « **b**avant **b**oue et **r**ubis / **A**bominablement quelque idole **A**nubis / Tout le museau flambé comme un **a**boi farouche. » La bouche devient la gueule figurée à la fois dans le gouffre du « temple enseveli », « la bouche sépulcrale d'égout » et l' « aboi farouche ». La mort ainsi dressée en « stèle rigoureuse » envoie à tous les échanges, réciprocités qu'il est possible de faire pour rendre des échos baudelairiens. On les trouve dans le quatrain suivant par les « opprobres subis » et « un immortel pubis » puis le « **réverbère** », résonance de la « bouche », mais aussi du « **marbre** vainement de **Baudelaire** » du premier tercet. Cette chambre d'échos que compose le « tombeau » augmente donc la venue de « son Ombre même ». S'agit-il d'épanouir une hantise de Baudelaire, celle-là même dont les années de jeunesse trouvent leurs échos dans « L'Azur » ? Il semble bien que le « Tombeau de Charles Baudelaire » fasse revenir « l'oubli de l'Idéal cruel », « le bétail heureux » et le « trépas obscur » (OCI, 14) dans une voix qui trouve son allégorie dans « son Ombre même ».

C'est ainsi que, par l'hommage, Mallarmé montre sa poésie habitée par « un poison tutélaire », hantée par le « voile qui la ceint absente avec frissons », et se déclare, avec lui, dans le geste vain, une vanité qui confronte l'idéal au néant : « Contre le marbre vainement de Baudelaire ». Sans doute la mort de Baudelaire oriente-t-elle vers une clairvoyance qui serait celle de sa propre mort, un autre écho du « vainement » encore, tournant le tombeau résolument vers la vanité. « L'Ombre même un poison tutélaire » porterait l'enseignement poétique du trépas, pour avoir trop respiré son parfum ; c'est ce qu'on entend par la paronomase « respirer/périssons » du vers final, semblant indiquer un destin à ce « nous », qui pourrait renvoyer à « je » et aux autres, peut-être à une génération – si l'on est attentif à la circonstance

¹ Une étude serait à faire de des enjeux qui se croisent, à partir de ce « Tombeau » entre Baudelaire et Hugo chez Mallarmé, en postulant comme le fait Bertrand Marchal (« Pour (ou contre) un "Tombeau de Victor Hugo" », *Mallarmé et la prose*, op. cit., p. 121-128) la présence d'un Tombeau d'Hugo chez Mallarmé dont l'un des premiers lieux serait *Crise de vers*. Étude qui, on l'aura compris, déborde le cadre de notre développement mais qui est projeté et dont le sujet serait centré sur l'altérité chez Mallarmé.

d'écriture du tombeau¹ –, mais également au futur : « Toujours à respirer si nous en périssons ». D'une certaine façon, « Le Tombeau de Charles Baudelaire », s'il recueille un apprentissage de la mort par la voix de Baudelaire dont il se fait le réceptacle, contient en creux les échos d'un poème qui est une sorte de « Tombeau de soi », « Le Flacon² », – avec cet oxymore que Mallarmé semble intégrer dans son poème : « Je serai ton cercueil, aimable pestilence ! » De fait, le flacon est rouvert par la trame du poème de Mallarmé procédant à l'éclosion de son souvenir (pensons au « vieux flacon qui se souvient » du poème de Baudelaire) et le Tombeau prend en charge cette mémoire perdue des hommes et la réminiscence de ce qui est perdu, - « Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire / Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire ». La voix de Baudelaire est l'air du tombeau, sa prosodie et son atmosphère, son climat sonore ; la bouche et l'« Ombre », le « sépulcral » et le « marbre » sont les motifs réfléchissant ce que réalise l'écriture du tombeau, à savoir la vectorisation d'une voix qui porte en elle la mort.

La page de *La Pietà Baudelaire* consacrée au « tombeau mallarméen » opère un parcours de la lumière à l'« Ombre » de Baudelaire, dans une attention à la progression du sonnet. Deguy se consacre aux trois lectures de Baudelaire serties par Mallarmé dans son poème (la mort, la prostitution et la ville moderne, l'Ombre de Baudelaire et le marbre) et en dévoile l'aspect théâtral, voire scénographique, aspect par lequel il invente sa propre lecture du sonnet, s'adonnant à ce qu'il dévoile successivement, ainsi que sa propre écriture qui, par le commentaire, se glisse dans ce que nous appellerons un théâtre du poème. Il travaille, ce faisant, à sa propre lecture de Baudelaire, situant cette page dans un livre qui lui est consacré, et à celle du « Tombeau » qu'il élargit à la poétique de Mallarmé. S'agissant de la théâtralité, il y est bien question de « la scène du musée d'Anubis », pour le premier quatrain, puis d'« une autre mèche pour une autre scène », pour le second, enfin d'« un voile lumineux enveloppant son Ombre ». Deguy fait ainsi écho à ce qui se joue de théâtre de la lecture, de scène de l'écriture, à l'endroit du lecteur de Baudelaire autant qu'à celui de la lecture du sonnet de Mallarmé. En outre, c'est une scénographie du mystère qui est entrouverte et entrevue, par le « voile enveloppant » évoquant un décorum mallarméen, celui d'*Igitur* en particulier. Dans ce « Tombeau mallarméen », le « Tombeau de Charles Baudelaire » réfléchit un « Tombeau de Mallarmé », par la convocation de motifs à l'intersection de la poétique de Baudelaire au prisme de Mallarmé et d'un théâtre du poème mallarméen. C'est dans cet entrelacs que la lecture et

¹ Écrit en mars-avril 1894 « Le Tombeau de Charles Baudelaire » est destiné à un ouvrage collectif d'hommages paru en 1896, cf. la notice de Bertrand Marchal, *OCI*, p. 1194-1195.

² Charles Baudelaire, « Le Flacon », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 45-46.

l'écriture de Deguy s'inventent, dans un jeu réciproque faisant appel à la différence, à ce qui se joue entre. Dans cette page, est conduit un jeu de lecture et d'écriture qui crée un lieu d'altérité et de langage. Deguy, en faisant une lecture *in extenso* du poème de Mallarmé ouvre son écriture à l'imminence et au frayage du commentaire. Il creuse et approfondit, non le spectacle, mais l'écoute d'une scène de l'écriture.

Sans doute le « Tombeau » joue-t-il d'une certaine visualité qui procède de sa vocalité même. Une lumière semble être projetée sur la poétique baudelairienne, dans ce sonnet dont la composition fait se succéder comme des scènes sans acteur qui éclairent, dressent des tableaux successifs contenant, en résumé ou allusivement, trois aspects essentiels : « Car c'est bien de lumière qu'il s'agit, et comme si Mallarmé condensait successivement trois lectures de Baudelaire. » La première scène à laquelle le lecteur peut assister est celle d'un « ésotérisme vulgaire » dont Baudelaire est un « sectateur ». Les deux motifs en sont la divulgation et la « lumière criarde ». En relevant d'abord l'action de divulguer (rappelons l'incipit du poème « Le temple enseveli divulgue par la bouche ») et en la faisant glisser par une écoute de l'étymologie du verbe (de *vulgus*, à savoir « le commun » selon le *Robert historique*), Deguy fait ressortir la dimension politique de cette première lecture tournée vers la superstition. Le premier quatrain fait ainsi passer par « une lumière criarde » qui met au grand jour « la superstition [...] rudement traitée ». Baudelaire est ainsi désigné, selon Deguy, « sectateur » au sein d'une scène scripturale autant que scripturaire. Il est vrai que l'assimilation de la tombe et du tombeau à un temple égyptien, lieu d'un culte des morts, par la figure d'Anubis, renvoie à une sacralité et à une ritualité. Mais ce sacré lui-même est inscrit sous le double seau de l'animal et de l'idolâtrie : « quelque idole / Tout le museau flambé » de Mallarmé est lu par Deguy en « museau de l'idole » éclairé d'une « lumière criarde ». Le second quatrain, après la Mort, fait luire la prostitution au cœur de la ville moderne : c'est donc « l'autre mèche pour une autre scène » éclairant cette fois-ci l'« immortel pubis », en écho à « Anubis ». Les deux scènes renvoient l'une à l'autre, ce qui contient l'écho d'un poème de jeunesse de Mallarmé, « Angoisse » (*OCI*, 11-12), initialement intitulé « À une putain », invocant la « bête / En qui vont les péchés d'un peuple ». Ce poème aux accents baudelairiens a ce goût de « poison tutélaire ». Aussi fait-il ressortir ce parfum qui se dégage du « flacon » des *Fleurs du mal*, puis du « Tombeau de Charles Baudelaire » : une relation indéfectible entre mort et sexe dont la putain est l'allégorie – « Toi qui sur le néant en sais plus que les morts », mais une figure conduisant à la stérilité, figure dont il y aura à se défaire. La profanation baudelairienne des reliques du culte, pour reprendre des termes de la poétique de Deguy et de sa lecture de Baudelaire, est pour Mallarmé ce dont il faut se détacher, porteuse qu'elle est du fantôme de

l'idéal et d'une théologie négative. À cet égard, *Hérodiade* est une réorientation du néant, se retirant du religieux et de l'idéal pour un scepticisme radical et un adieu au « méchant plumage » de Dieu et de l'Idéal, ce que Deguy semble déceler par le « vainement » qui supporte la poétique nouvelle de Mallarmé tournée vers la double révélation du Beau et du Néant – d'un absolu, mais de la matière –, à partir de la crise et des années soixante-dix, à la suite d'*Hérodiade* et du creusement du vers, du « Sonnet en –yx » et d'*Igitur* notamment.

C'est alors que la lumière « *louche* » projetée au second quatrain trouve un rendement particulier dans la lecture de Deguy, avec les termes qui lui sont associés : à la fois une « mèche » produisant un regard louche, *de travers* et oblique, trait d'union de l'antique et du moderne, le sacré en sa profanation. Du Dieu chien « Anubis » à « immortel pubis », et dans une lumière des « opprobres subis », du « gaz récent » et du « réverbère » attirant l'un à l'autre le sacré et la prostitution, « le Paris *louche* des ruelles » prend le relais de l'« idole », et, d'une certaine façon, déploie l'idolâtrie selon les figures du monde moderne. Mais ce que Deguy montre au lecteur est une entreprise de mystification autant du fait de la poésie de Baudelaire – le « temple enseveli » –, que de celui de la poésie de Mallarmé. La formule « les lecteurs de Baudelaire risquent d'être *mystifés* » reçoit ainsi plusieurs sens. Le Mallarmé mystagogue répond à un Baudelaire de la mystique¹ ; sa poésie relève *in fine*, par ces jeux de lumière (« il allume » où « il – c'est Baudelaire ou le "gaz récent" – », note Deguy), de la mystagogie. Deguy montre ce qui est en partage entre les deux poétiques : Mallarmé continuerait-il un sens mystique de la poésie dans une convergence de la mystique et du mystère ? On peut compléter la citation de la définition de la poésie de la lettre à Léo D'Orfer : la « tâche spirituelle » entretient un rapport avec « le sens mystérieux des aspects de l'existence » (*OCI*, 782). La poésie renvoie à un sens du mystère. Et si le poète a le sens du mystère, c'est parce qu'il procède à une mystification, dont le propre est le passage par un artifice, désigné par un théâtre, une scénographie rappelant les vertus du mystère médiéval et renvoyant le sacré à une fiction.

Une nécessité encore que cette profanation investissant les figures du *moderne*, jusqu'à la « mode » du « Paris *louche* des ruelles, de l'alcool après l'opprobre, du bec de gaz qui allume

¹ Précisons que les citations phares de *La Pietà Baudelaire*, données comme les « deux grands "leit-motive" », [empruntés] au lexique heideggérien de 1966 montés en vecteurs herméneutiques » sont « Que pourrais-je dire à une âme pieuse » et « Pour piquer dans le but de mystique nature » (Michel Deguy, *op. cit.*, p. 23). Ce qui construit « Baudelaire encore, pour nous » est un « transfert » des « restes ou reliques » et une « palinodie » (*Ibid.*, p. 22), une rétractation et un transport du religieux vers le profane, et ainsi un « but mystique » tourné vers la profanation. Et la « tension mystique » constitue pour Deguy un mode spécifique de l'écriture et de la diction baudelairiennes, où l'on peut situer par exemple la diérèse et le « diminutif de l'infini » dont il est question dans « L'Infini et sa diction » (Michel Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, *op. cit.*, p. 21-32). Plus loin dans *La Pietà Baudelaire*, Deguy distingue bien la mystique du religieux en l'orientant vers le beau (le « charme », au sens de Valéry, ou une beauté comme « chose complexe », au sens de Keats – « *A thing of beauty* »), du côté de la nature et des « choses muettes », du côté de la poésie qui est liée à ces choses par son dire. (*Ibid.*, p. 48-49.)

un pubis ». La troisième lecture, ou troisième lumière, est alors la « bougie votive », une cérémonie de la vanité, une cérémonie comme vanité, dont les éléments sont disposés dans le tombeau, parmi lesquels on trouve l'obscurité du « feuillage séché dans les cités sans soir », « le marbre vainement de Baudelaire ». L'« Ombre » de Baudelaire aura contribué à soulever le voile. Or, ce que ce dévoilement montre est un héritage, celui du « poison tutélaire ». En terminant son « Tombeau mallarméen » sur le geste vain d'un « tombeau (de papier) [...] manqué », Deguy affirme une présence baudelairienne dans la poétique de Mallarmé : poursuivre la profanation est le geste vain et la réussite du poème. Il déclare ce qui se joue à partir de la modernité Baudelaire et Mallarmé : « que tout poème soit essentiellement vain ». Pour Deguy, qui a fait sienne la fameuse déclaration à Mauclair « ratés nous le sommes tous », quelque chose se joue dans ce qui est légué en partage de Baudelaire et Mallarmé, à savoir que « la poursuite de la poésie tout entière » devient cet impossible confrontant à la constatation qu'un poème ne peut contenir la poésie, que la poésie est ce qui « décontenance le poème¹ ». D'où ce travail de recherche de ce qui est perdu et à poursuivre, de recherche des choses « changées en leur perte », à trouver dans ce monde. Ce travail est la note entêtante de la poétique de Deguy, qui se cherche et se construit avec Baudelaire et Mallarmé notamment ; cette note jaillit en saillie dans cette lecture croisée qui est un tombeau double, rénonçant, par le commentaire, « Le Tombeau de Charles Baudelaire », s'attachant à une lecture de soi par une lecture de l'autre, ce dont témoigne l'émaillage des mots du poème de Mallarmé dans le « Tombeau mallarméen ».

4.3. « Moins séparer Mallarmé de Baudelaire » : objections de Deguy à Bonnefoy

Il faut maintenant revenir sur les deux réceptions croisées de Baudelaire et Mallarmé. Les réceptions de Mallarmé par Bonnefoy et Deguy orientent donc inmanquablement vers Baudelaire : un « signe » baudelairien situe chez le premier une filiation dans le « siècle ». La situation, chez Bonnefoy, de Mallarmé dans *Sous Le signe de Baudelaire* puis dans *Le Siècle de Baudelaire* le situe dans un héritage. À cet égard, le programme des cours de 1991-1993 au Collège de France est significatif parce qu'il va des « héritiers de Baudelaire : la poétique de Mallarmé », pour la première année, à « la poétique de Mallarmé : quelques remarques » pour la seconde. Dans le résumé de 1991-1992, Bonnefoy donne pour argument de son attachement à la lecture de Baudelaire par Mallarmé que celui-ci « fut le premier à reconnaître dans le poète

¹ Comme nous l'avons déjà évoqué, la formule est fréquente chez Deguy ; on la trouve ainsi dans *La Pietà Baudelaire* : « un poème ne peut " contenir " la poésie qui la *décontenance* plutôt. » Michel Deguy, *op. cit.*, p. 116. La pluralité de sens et de signification de la série contenu-contenir-décontenance appelle bien des analyses qui sortiraient du cadre de notre étude mais qui poserait la question de la poésie et du poème, de leur rapport.

des *Fleurs du mal*, non seulement l'ampleur de la qualité poétique, mais le plan où celle-ci se portait, qui est une réflexion tout à fait fondamentale sur la poésie comme telle.¹ » Tout en reconnaissant à Mallarmé une importance capitale, et dans la réception et la connaissance de Baudelaire, et dans la poésie, il précise le caractère problématique de la filiation, dans l'avant-propos au sujet des derniers cours :

Je parlais donc de Mallarmé, je cessais cette parole en public en commentant quelques-unes de ses œuvres : or, je ne m'étais engagé, difficilement, parmi les intuitions et, je le crains, les illusions, les mirages, de ce poète qu'avec le désir d'entrevoir, au-delà, la poésie comme telle ; et cette intention, si j'avais pu la poursuivre, m'aurait conduit loin de lui et même à conclure contre lui.²

Ce qui le sépare de Mallarmé est « la poésie comme telle », entrevue par un regard s'éloignant de lui pour retrouver Baudelaire à distance de l'héritage mallarméen. La poésie est retrouvée une fois passé, semble-t-il, le mirage Mallarmé, cela pour un retour aux conditions de l'existence réelle. Mais ce retour suppose toutefois de prendre acte et mesure de l'expérience de Mallarmé. Ce qui forme la contradiction, dans le contexte des cours au Collège de France, est ce que Patrick Née appelle la « faute iduméenne³ », en référence à « Don du poème ». La lecture de Mallarmé – notamment de *L'Après-midi d'un faune* –, développée dans « La Poétique de Mallarmé », montre ce qui est mirage et illusion dans le « déni » de la chair et de l'engendrement, partant de l'incarnation, au profit de « la création « iduméenne » de l'œuvre.⁴ » On voit poindre la hantise de la stérilité et, avec elle, de l'exil.

« "Baudelaire" est le nom de ce qui permet à Bonnefoy de dire ce qu'est la poésie⁵ » : c'est ce que constate Deguy au début du chapitre « Yves Bonnefoy et Baudelaire » de *La Pietà Baudelaire*. C'est aussi ce qui lui sert de point de départ à une série d'objections qui intéressent la réception de Mallarmé. Le risque d'un retour à une théologie, qu'il n'impute pas à Bonnefoy, mais voit tout de même dans la « poésie incarnation » à partir de Baudelaire, mène à l'affirmation d'une remontée de « la Création à l'envers » et du « devenir-verbe-de-la-chair » (p. 89). Ensuite, c'est à une refonte du rapport entre intuition et concept, « *aisthesis* et *noêsis* » (p. 92), qu'il y a lieu de procéder. Ce qui pose à nouveaux frais la question d'une filiation de

¹ Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image*, op. cit., p. 237. Pour les deux chapitres mentionnés, cf. p. 237-271.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis*, Gallimard, 2006, p. 101.

⁴ Yves Bonnefoy, op. cit., p. 143. Cité par Patrick Née, *Ibid.*, p. 102. Lequel observe chez Bonnefoy (p. 101) un même reproche adressé à André Breton dont on sait depuis les travaux de Marguerite Bonnet qu'il a été influencé par Mallarmé. « Lâcher la proie pour l'ombre » est effectivement en lien avec le *Faune* se clôturant dans la dernière version de 1876 pour l'édition du livre chez Alphonse Derenne avec Manet, par « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins. » (*OCI*, 25 et 166)

⁵ Michel Deguy, *La Pietà Baudelaire*, op. cit., p. 87. Les citations suivantes seront extraites du même livre dans son ensemble ; les pages seront indiquées entre parenthèses.

Baudelaire à Mallarmé : le symbole baudelairien, par-delà le « nihilisme » ou par son « transfert », fait retrouver ou « maintient la poésie dans la solidarité avec la condition humaine. » (*Id.*) Le champ de l'expérientiel propre à la poésie ne sépare pas le concept et l'affect, mais accomplit un « schème » opérant l'intersection entre vivre, exister, sentir, penser. Le « diminutif de l'infini » baudelairien (p. 93) est corrélé à « la non-sensation ou "suggestion" mallarméenne. » (p. 95) C'est ainsi que la symbolisation est un acte, que le beau se définit dans l'inséparabilité entre son et sens, « langue de poésie » et « langage ordinaire », indissociables « dans l'expérience de l'être parlant » (p. 91). Les termes de l'ontologie de Bonnefoy – la série des « grands vocables [...] de la présence, de la finitude, de "l'indéfait" » (p. 88) –, séparent donc de la *noêsis*, séparent ce qui pour Deguy est lié.

Si Bonnefoy pense une coupure entre parole poésie et parole ordinaire voilant la présence, Deguy montre qu'au contraire la poésie met en action la langue ordinaire, la révèle à elle-même, ce qu'il observe dans la diérèse de Baudelaire « l'expan-si-on [des choses infinies] » :

Mon exemple favori, ici condensé excessivement : la diérèse et l'amuïssement font rentrer plus intimement (plus *infiniment* eût dit le romantisme) dans la langue (française) l'expansion (l'expan-si-on) du mal et celle de l'infini, qui distendent l'âme (*extensio animi* de la temporalité augustinienne) en mêlant toujours plus ces deux-là, en les indivisant davantage, si je peux dire. » (p. 91)

La diérèse est exemplaire pour désigner ce qu'une âme fait à la langue et pour montrer aussi en quoi l'âme se rencontre « dans les façons de dire (tropes) dont une langue est capable, dans tous ses états. » (p. 95) La réciprocité que Deguy découvre entre être, langue, âme renoue ce que Bonnefoy sépare d'une façon souvent dramatisée, cherchant chez Mallarmé souvent cette dramatisation. Elle s'augmente d'un rapport aux choses qui fait découvrir une pluralité suggestive du Tout, ce qui représente une subsomption du « suggérer » dans l'être et le « nommer ». En faisant remarquer que « la très ancienne *intuition* est l'indivision du voir et du penser » (p. 93), une intuition articulée à une théorétique donc, au titre d'un « tout valant pour le Tout (un "diminutif de l'infini", aime dire Baudelaire). » (*Id.*) Et, dans les pages sur « Yves Bonnefoy et Baudelaire », cette indivision est la « chambre d'échos » du poème, la conduction et la « convocation » de « la signification (le signifié) vers le sens » (p. 94-95). Voir et entendre, la « résonance » (p. 94) et la vue entraînent le « pensable » vers sa beauté ; le chapitre se conclut ainsi, inversant la doxa classique de la clarté : « Ce qui s'énonce bellement regorge de pensable. La beauté avertit l'auditeur-locuteur averti. » (p. 96) Avant, Deguy oppose à l'Un plotinien, qui marque d'une empreinte forte toute la conception du monde, du langage et de la poésie de Bonnefoy, un sens du sublime qu'il trouve chez Baudelaire et Mallarmé et constitue sans doute une raison de « moins [les] séparer, moins que ne le fait Bonnefoy. » (p. 92) Et ce qui les

rassemble, par-delà « la piété agnostique maintenue par Baudelaire » (*Id.*) (là est bien la séparation, selon Deguy), est bien « la beauté-du-sens » (p. 95), le sens du beau et du pensable en poème.

D'une part, Deguy affirme que dire est « dire quelque-chose de juste » (p. 94). Or, cette justesse renvoie à du possible, à *quelque* chose à propos d'une chose parmi d'autres dont il aurait été possible, aussi, de parler. C'est de cette façon que l'on peut gloser une objection à Bonnefoy : « "Être", c'est plus proche d'être-dit (que ne le soutient Bonnefoy) parce que *ce* dont on parle n'est pas *Un*. » (*Id.*) D'autre part, les choses ne sont pas tant dans la perception que dans la diction. C'est ce qui est pensable depuis la symbolisation baudelairienne : « Le *parfum* n'est pas dans le poème "odeur/sensation" – même si mon corps sent "d'abord" le parfum ; l'expérience dite poétique consiste en cette transformation, cette symbolisation dans le langage » (*Id.*). Ces deux implications convergent dans le sublime et la sublimation, puisque la pluralité du monde, qui n'est pas de l'ordre de l'Un, s'ouvre en une « expansion » du fini à l'infini – avec la diérèse qui se résout, avec Deguy, en une mimésis de l'infini –, et que la symbolisation fait appel, par une sorte de puissance de parole, aux sensations et perceptions du corps.

La position de Deguy par rapport à celle de Bonnefoy, se construit autour de Baudelaire et marque une différence quant au langage et au rapport entre son et sens, entre le conceptuel et la présence pour les rendre à leur caractère indivisible. Ce faisant, elle investit la réception de Mallarmé qui a eu très tôt un rôle central dans la poétique de Deguy : l'exemple du parfum recouvre « l'absente de tous bouquets » en tant qu' « idée même et suave ». On trouve une réénonciation de cette citation dans « Je remplis d'un beau *non* ce grand espace vide » où le négatif est rendu au sublime, par le suave de l'idée que Deguy trouve dans l'oxymore de l' « idée suave » tenant de l'adynaton, autrement dit d'une vraie pointe hyperbolique, d'une intensification en langage de l'expérience, d'une transcendance à même l'immanence ; et Deguy formule au sujet du « Nénuphar blanc » ce qui pourrait être le pendant du « diminutif de l'infini » baudelairien et renvoie au raccourci mallarméen, véritable rapt de la chose par le langage : « ce concentré mental de toute la scène, l'idée-suave du nénuphar, absent de tout bouquet¹ [*sic*] ». La lecture de Mallarmé est tendue vers une nomination, une *dénomination*. Ainsi laisse-t-elle la suggestion à l'idée, ce faisant l'idée, chez Mallarmé, au « nommer ».

¹ Michel Deguy, *op. cit.*, p. 72.

La beauté est un autre enjeu qui a trait au sens et, par là, à ce que la langue porte à dire autant qu'à ce qu'elle augmente du sens du beau, dans une langue intensifiée dans ses potentialités par les « façons de dire ». La pensée critique de Deguy trouve ainsi un autre point d'ancrage dans cette visée de Mallarmé qui est une action dans et sur la langue, autant que par elle, acte de dédicace et de destination à la langue qui ne tient à chaque fois que d'une seule et irréductible « façon de dire », dans *Crise de vers* encore : « 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. » (*OCH*, 207) L'ouïe, le dire, la science et l'usage sont rabattus, chez Deguy, sur une poétique croisant philosophie, rhétorique, poésie : une « *teknè* », venant englober l'individuation dont il est question dans *Crise de vers*, par l'insistance sur une « science » de la composition. Émerge alors l'idée d'une technicité et d'une conceptualité poétiques. Mais, dès les années soixante, s'ouvre un débat autour du conceptuel, qui pose la question de la poésie et du rapport au monde, débat au sein duquel la réception de Mallarmé est un point sensible. Si, à partir de *L'Improbable*, est posée la problématique de la finitude, Bonnefoy poursuivra le questionnement et les objections à Mallarmé, dans les années soixante-dix, autour du rapport entre langage, être au monde et concept. Avant et dans les années où Bonnefoy prononce sa conférence « Baudelaire parlant à Mallarmé », Deguy forme un autre discours proposant une entrée différente, entrée donnant sur le concept dans l'œuvre de Mallarmé, sur la conceptualisation d'une poésie « hyperréflexive » et dans l'expérience de la poésie et du monde.

CHAPITRE II

Disparaître, advenir : enjeux de « la disparition élocutoire », lectures et continuations de l' « idée même » ou « notion pure »

Une dynamique verbale instaure chez Mallarmé un rapport entre apparaître et disparaître. La fascination toute particulière de sa poésie est sans doute liée à ce qu'elle a pu révéler de paradoxal dans le langage. Comme le souligne Gérard Dessons, un « Mallarmé des sixties » en a été extrait, autant pour « un dire (de) l'absence [faisant] la liaison entre sémiologie et ontologie négative », que pour une « conception substitutive du langage¹ » généralisant une théorie du langage organisée autour du signe. Le signe absence est conçu comme une nature du langage, hypostasiée dans une métaphysique. Ou encore, le langage est conçu, représenté, à travers le signe absence, - ce qui, aussitôt, ne pose plus le signe absence comme nature, mais comme représentation. Selon une volonté de transgression de la logique séparatrice du signe, mais toujours selon elle, il revient dès lors à la poésie, au langage poétique, c'est-à-dire à un langage fait poésie, de réparer cette non-coïncidence, ce rapport à contre-identité du mot à la chose, ou du mot au référent. En s'intéressant à la réécriture de « l'absente de tous bouquets » en « l'absente de tout bouquet », Dessons montre qu'on passe « d'une problématique qui place le langage dans un rapport d'opposition exclusive à l'ordre du réel » au « plan de l'abstraction et de l'essence, dans le sens d'une radicalisation de l'idéalisme "hégélien" de Mallarmé.² » Cependant, la mise à contribution de Mallarmé dans cette conception-là pose un problème : précisément, il n'a pas écrit « tout bouquet », mais « tous bouquets » ; et on l'a lu dans une forme fautive qui a conditionné une mésinterprétation. Même quand on lui a restitué son pluriel. Si, d'un côté, un Mallarmé idéaliste et hégélien s'est largement diffusé jusque dans les années soixante et soixante-dix, d'un autre côté, une contestation de ce même hégélianisme s'est formée. Or, l'hésitation entre l'une ou l'autre position s'est en définitive concentrée sur une même conception du langage, celle-là même qui remet en jeu et en circulation les termes de la métaphysique.

S'il est indéniable que la théorie du langage de Mallarmé entretient un rapport avec l'idéalisme en vogue à la fin du XIX^e siècle, sa conceptualisation de l'idée ne recouvre pas les mêmes enjeux. Cette conceptualisation met l'idée en relation avec la dimension à la fois productrice et expressive de l'écriture, et dans l'extrait de *Crise de vers*, initialement la préface

¹ Gérard Dessons, « Le Mallarmé des sixties, l'absente de tout bouquet », *Europe* « Stéphane Mallarmé », 1998, *op. cit.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 67.

du *Traité du verbe* de Ghil, avec le *dire* – non le dit, la chose dite, mais bien l'activité qui engage un sujet : « Je dis : une fleur ! » Or, plus que sur le dire, on s'est penché sur le « nommer », revenant sur le rapport du mot à la chose, du mot à la présence dans la poétique de Mallarmé. Il reste que la nomination peut être à son tour tirée, non du côté d'un réalisme, mais de celui d'un nominalisme, c'est-à-dire du côté de l'expérience vécue, de l'expérience poétique. Comme l'a écrit Georges Mounin, en 1976, « la communication poétique consiste justement à transmettre cet intransmissible du langage *par le langage*¹ » (c'est l'auteur qui souligne). L'indicible, le mystère sont encore le point de départ de l'écriture et de la parole. « Je dis : une fleur ! » et « l'absente de tous bouquets » visent le « centre de suspens vibratoire » et « ce qui ne se dit pas du discours » (*Le Mystère dans les lettres, OCII*, 233). L'apparition et la disparition sont, chez Mallarmé, symétriques au silence et au sens ou au silence et à l'écoute. Et ce qui est inclus dans le dire est ce qu'on n'entend pas, « cet inentendu dans le langage, qui est le silence du sens », pour reprendre la formule de Dessons². Le blanc et la lettre, le silence et les mots, le vers et la spatialité de la page se répondent et s'augmentent dans une expérience poétique qui appelle aussi l'écoute et l'expérience du lecteur.

On peut ainsi, à partir de quelques citations, mesurer ce qui se joue entre un apparaître et un disparaître, à l'intérieur d'une expérience du langage qui se voit « attribué » l'état « essentiel » de la parole, état pris en charge par le poème. Or, le poème, faisant du dire un « rêve ou chant » est cette capacité à prendre en charge, dans ce qu'il dit, ce qu'il ne dit pas et que l'on peut englober par le « suggérer », une force de discours qui emporte le nommer dans une écoute globale, un élargissement du sens et des mots.

Un premier point est l'importance que donne Mallarmé à l'élocution, l'« élocutoire », dans le fameux passage de *Crise de vers* (*OCII*, 211). Et il apparaît que c'est en s'attachant à elle qu'une « disparition » est « impliquée », celle du poète. À la rhétorique aristotélicienne est reprise la définition de l'élocution par l'effet produit et la disposition : « tout, dans cet art, est disposé pour l'effet et en vue de l'auditeur³ ». La phrase fameuse de *Crise de vers* a pour autre arrière-plan la philosophie de la composition de Poe, dont Mallarmé a évoqué l'influence dans la lettre à Cazalis de janvier 1864 sur le poème « L'Azur ». Aussi son évocation concerne-t-elle le rapport entre les mots : « 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. » (*OCI*, 654) On voit déjà

¹ Georges Mounin, *Sept poètes et le langage, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, André Breton, Paul Éluard, Francis Ponge, René Char, Victor Hugo*, Gallimard, 1992, p. 25.

² Gérard Dessons, *art. cit.*, p. 73.

³ Aristote, *Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle et Patricia Vanhemelryck, Librairie générale française, Livre de poche, 1991, p. 299.

que l'idée entre dans un complexe d'idée, du premier au dernier mot, et qu'elle entre dans une disposition particulière où un mot en « prépare » un autre, où la composition est première. Mais là où Aristote conçoit une détermination par le nombre dans l'élocution, Mallarmé donne le primat à l'accentuation, par les termes de « heurt » et d'« inégalité » - ce qui élargit le vers au rythme, par-delà la métrique et fait de la prose une dimension du vers. Il est, à cet égard, frappant que ce qui est pensé comme une implication de « l'état essentiel de la parole », dans « l'œuvre pure », soit fortement accentué, en d'autres termes, soit écrit et dit dans une rythmique prosodique faisant jouer ensemble ce qui ressortit à la disparition et ce qui ressortit à l'apparition : on le relèvera dans les [i] et les [s] qui font entendre ce que dit Mallarmé : « implique » - « **disparition** » - « **qui cède l'initiative** » - « **inégalité mobilisés** ». Ce qui apparaît est une action, un effet, dans lequel le poète disparaît ou fait disparaître sa personne. Dit autrement, nous n'avons pas affaire à une personne immédiate, identique à elle-même, mais à ce qui est du côté de sa parole, d'une parole qui mobilise en nous quelque chose de différent que ce que nous avons entendu auparavant. Ou encore à ce qui déborde l'individu, le sujet philosophique, volontaire. Il est certain que cette déclaration de *Crise de vers* met en crise le poète romantique – ou la représentation romantique du poète -, un poète comme incarnation personnelle de sa parole ou comme identité d'un rapport entre le divin, le cosmique et le langage.

Il y a sans doute aussi à établir un rapport entre « l'œuvre pure » et « la notion pure », le « pur » impliquant dans l'un et l'autre cas, la disparition, l'absence – mais pour une advenue, un à-venir. Là encore, joue la série prosodique des [i] et [s] : « Je **dis** : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices **sus**, musicalement se lève, **idée** même et **suave**, l'absente de tous bouquets. » L'écoute est renforcée par les [k], dans l'exercice de l'« élocutoire » : l'ambiguïté d'« **aucun contour** », entre les valeurs négative et positive du déterminant, et le neutre d'« **en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement [...] bouquets** » marquent cette venue dans le dire de ce qui n'aurait pas été entendu sans lui et qui est à l'état d'effet. Est donné un volume de voix à ce qui « se lève » et fait apparition par une réminiscence « hors de l'oubli », une mémoire et un oubli. Il ne s'agit pas de la chose, le mot n'étant pas la fleur, mais de la fleur spécifique au poème et Mallarmé le sait, pour avoir écrit « Les Fleurs », « Extase des regards, scintillement des nimbes ! » ou « Calices balançant la future fiole » (*OCI*, 10-11). C'est depuis sa pratique du dire poétique qu'il peut définir ce qui fait sa virtualité, autant sa force que sa capacité de révélation d'un rapport au réel plus que du réel, qui par définition n'est pas totalisable mais appréhendable : « le **dire**, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par **nécessité**

constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. » (OCII, 213) La conceptualisation du dire retrouve les termes d'une métaphysique - l'idée, l'absence, le négatif -, et se construit avec eux. Mais son problème est davantage le *comment*. L'« art consacré aux fictions » le montre : il ne s'agit pas tant de ce qui se lève que de la manière dont cela se lève, à savoir « musicalement », pour l'oreille et avec ce que le musical permet de dire, de le dire comme « quelque chose d'autre » que le connu.

Délivrer l'inconnu est la spécificité du rapport au réel et du réel comme expérience par le poème. L'abolition qui domine le « Sonnet en -yx » est incluse, encadrée par l'apparition du poème et par ce que poème invente de regard. On retrouve, dans cette disposition, la série prosodique dont nous avons parlé, ainsi que le « pur », par quoi est désigné ce qui est spécifique au poème : « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, / [...] / Aboli bibelot d' inanité sonore, / [...] / De scintillations sitôt le septuor. » (OCI, 37-38) Les diérèses « dédi-ant » et « scintillations » sont à cet égard productives. Elles marquent le geste et l'effet et accentuent ce que le poème entretient de rapport avec le regard : une vue par les mots et l'invisible, par laquelle ce qui se voit est dans la voix et ses « contours ». Par les scintillations, il y va du regard comme du sens : une démultiplication de l'invisible, autant qu'un élargissement du sens par le silence, et alors une musique du sens. Dans ces conditions, l'apparaître et le disparaître, l'aboli et le sonore sont articulés dans une poétique. Toute la question semble alors aller à ce qui apparaît, non en tant que vision, mais en tant qu'audition, jusque dans le silence, dans ce qui passe entre les mots. C'est ainsi que nous pourrions voir à l'œuvre certains conflits – que les réceptions comparées de Mallarmé révèlent -, entre poétique et phénoménologie, conceptualité et ontologie, ou entre des représentations du langage, partant du poème et de la poésie.

1. Problème : apparaître et/ou disparaître, l'être à partir de Mallarmé

1.1. Approches de Mallarmé : entre une « impuissance extatique à disparaître » (Deguy) et un témoignage de présence (Bonneyfoy)

Les réceptions de Mallarmé par Bonneyfoy et Deguy ont beaucoup fait pour instaurer une lecture de l'œuvre dans une dialectique de l'apparition et de la disparition, de l'abolition et de la présence. Cette dialectique se nourrit, chez Deguy, d'une phénoménologie poétique plaçant au cœur de la diction poétique cette double question du disparaître et de l'apparaître. Le titre de la section de *Figurations* largement consacrée à Mallarmé, « //et ratures », est, à cet égard, éloquent. Il met en avant la disparition comme acte même de l'écriture, inscrit dans la littérature – dont il ne reste que la trace, noir sur blanc, d'une disparition dans l'encre : une graphie de l'absence dont Mallarmé a donné l'image dans « L'Action restreinte » de *Quant au livre*.

Intervient, dans cette définition d'« écrire », la réciprocité de la nuit et du cristal et, ainsi, une relation est évoquée pour faire être quelque chose, dans la langue, dans la voix du poème. On assiste, avec Deguy, à une orientation vers un discours phénoménologique de la chose disparaissant-apparaissant dans le langage. Et, après avoir repris l'interrogation du début de la conférence sur Villiers – « *sait-on ce que c'est qu'écrire* » –, le début d'« //et ratures » s'interroge non seulement sur la disparition mais sur son *comment* : « Écrire, c'est disparaître en quelque manière...¹ » La captation du discours de Mallarmé par la phénoménologie est ici marquée par la réponse à sa question. C'est d'une phénoménologie poétique qu'il s'agit, aussi parce que la question du *comment*, par « quelque manière », traverse celle du phénomène autant que celle de la « chose » poétique. Aussi « en quelque manière » prête-t-il à la glose suivante : c'est dans une manière, d'une certaine manière, dans un poème correspondant à un certain ton, un certain accent, que tout disparaît, mais pour ressurgir. Le néant, la mort, l'anéantissement sont une forme d'exhumation, par un retrait, une soustraction au monde pratique, pour la révélation d'un « creux néant musicien » (« Une dentelle s'abolit », *OCI*, 42) : « Rite de mort et figuration est le texte poétique, l'alchimie de transmuier toute chose en son annulation, en son *spectre*, en cette *formule* de son absence, au point où elle est *inutile* : on a le grimoire, l'écrit, on sait reconstituer la disparition. » (*Id.*) Là encore, un poème est le tombeau de toute chose, à commencer par la vue. Comme l'écrivait Valéry, que Deguy cite souvent, « ôter toute chose que j'y voie.² »

Le modèle épistémologique pour Deguy est celui de la danseuse, modèle qui traverse toute son approche de l'œuvre, qui l'emblématise, parce qu'il fait la suture de l'apparaître et du disparaître : « Le formule serait de capter le geste que fait chaque chose, en la "circonstance" pour se tenir pareille à la danseuse, dans son "*impuissance extatique à disparaître*". Or, c'est le vide qui permet la lisibilité de ce vestige où la chose signe sa disparition. Le vide est gardien de la figure tracée. » (*Id.*) On trouve en note, pour le mot « vide », cette définition : « l'art, comme milieu d'apparition-disparition des figures... » (*Id.*, n.**). Il y va aussi d'une phénoménologie du poème, dont la danseuse emblématise la spatialité et la temporalité. La plongée dans cet espace, sur cette scène, ce « milieu, pur, de fiction » (*OCII*, 179), est l'entrée dans un lieu de figures. Dans cette perspective, *Figurations* place en son centre – autant pour la réception de Mallarmé que pour la question de la poésie –, la citation de « Bucolique », « Rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre. » (*OCII*, 255) À ce titre le mot se

¹ Michel Deguy, *Figurations*, op. cit., p. 122. Même référence pour les citations suivantes et dont la page est indiquée entre parenthèses.

² Cité in Michel Deguy, *Aux Heures d'affluence*, op. cit., p. 24.

distribuée entre une valeur de vision, de regard et une valeur tropologique, rhétorique. Le poème est une gestuelle de figuration et la lettre est une trace, le tracé d'une disparition. Mais elle disparaît à son tour dans la figure : c'est ce que pose le titre « // et ratures » par l'effacement de la *lettera* et la place cédée à la rature. Mais on peut encore percevoir dans cet absentement une fécondité : « la fécondité de l'absence » (p. 124). D'où cette correspondance entre l'extase et le silence, la négation et la présence : dans cette figuration, apparaître renvoie à disparaître, la chose à sa disparition, la figure au vide – et réciproquement, dans une logique du signe absence, logique ayant aussi le sens d'un discours tenu, produisant, faisant advenir les « choses de la poésie ». La définition de l'écriture en réponse à la question de Mallarmé peut ainsi se compléter en un jeu de citations et d'appropriations, affirmant l'idée d'une écriture qui, traçant, efface et, effaçant, trace le « contour » d'une absence, mais un contour qui sauve les choses, les articulant au beau, en une rémanence de la découverte mallarméenne du néant et du beau : « C'est "en lui" [le vide] que se lève le contour pour s'esquisser (se tracer, s'effacer), en lui et en sa "protection" que les choses légères *jouent*, comme la danseuse qui mime incessamment *cela* même : le geste d'effacement ou salut. » (p. 122) Là encore, joue cette perspective de salut, par le geste adressé, à même la disparition, ce que montre et fait entendre le poème, procédant de la figuration. D'une certaine façon, si l'on se penche de nouveau sur le rapport entre la phénoménologie poétique de Deguy et l'ontologie, l'être se déduit d'une telle transmutation, de tout ce qui forme le paradoxe et la dynamique d'« apparition-disparition des figures ». L'être qui se cache et se montre derrière cette rime de l'apparaître et du disparaître, dans un chassé-croisé de la « chose » et de la « notion pure ».

La présence est, on le sait, un enjeu capital chez Bonnefoy. Le dernier paragraphe de « La Poétique de Mallarmé », écrit en 1976, se détache du reste comme pour annoncer un programme dont le cœur est la « Présence », « aujourd'hui où l'idée de l'Être se désagrège ; et où risque donc de se perdre, dans une vigilance inutile, la raison de la poésie.¹ » Cette conclusion peut avoir une portée idéologique et polémique, dans les années soixante-dix, à l'égard de la sémiotique littéraire. Comme l'écrit rétrospectivement Kristeva, « une réévaluation du Sens s'est jouée alors, dont les protagonistes majeurs, aussi opposés que complices, semblent bien être Nietzsche et Mallarmé. Depuis, s'il n'y a plus de Poésie, c'est parce qu'ils ont entrepris de "terrasser" le "vieux et méchant plumage" (Lettre de Mallarmé à Cazalis, 14 mars 1867) que

¹ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 211. Les citations, dont la page est indiquée entre parenthèses, renvoient à ce texte.

fut non seulement Dieu mais, avec lui, l'Être et le Sujet.¹ » L'héritage de Mallarmé a été capté dans plusieurs sens et il apparaît que la question de l'être, dans une période où l'ontologie heideggérienne était dominante en France, est un point névralgique. Or, il renvoie, pour Bonnefoy, à la double question de la présence et de la finitude qui agite et anime sa poétique dès l'après-guerre. De manière symétrique à Deguy, le salut est aussi une préoccupation majeure, dans un rapport avec le sens et avec la poésie comme accomplissement d'un rapport au monde. Dans cette perspective, Mallarmé est donné pour « témoin de la Présence » et compris dans une critique du signe et du concept dans le langage. De fait, la figure est un enjeu, pas d'un point de vue rhétorique, mais d'un point de vue plus directement ontologique. C'est ainsi qu'on trouve, dans « La Poétique de Mallarmé », la citation de « Bucolique », « Rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre ». Mais ce qui sous-tend la citation, ou l'usage de la citation, est un report sur l'« espoir sur les virtualités du langage » (p. 185), pour restaurer de l'être et de la présence par une abolition du concept, dans une lutte du langage contre le langage. On peut se rendre compte de la différence avec Deguy par ceci : Bonnefoy voit en la « notion pure » et « l'absente de tous bouquets » une abolition du conceptuel charrié par le langage ordinaire – la « parole immédiate » selon Mallarmé -, un langage ordinaire qui en fait charge le réel d'une médiation par où passent des représentations faisant croire que nous parlons tous de la même chose quand nous prononçons tel ou mot. Ce qui fait de la fleur - Bonnefoy y reviendra dans « La Clef de la dernière cassette – « l'absente de tous bouquets » est la fleur du poème, lequel peut, par un usage « essentiel » et « lucide » de la parole, faire accéder à une présence. Cette abolition a lieu dans la suggestion, laquelle serait du côté d'une abolition du concept. Bonnefoy écrit qu'« inachevable, par trop d'excès de la richesse sensible, la suggestion ne s'établit pas par le manque, pour autant : car elle en remémore l'intégrité oubliée » (*Id.*). C'est que l'extase est moins un vide qu'une plénitude. Celle-ci, pourtant, passe par un anéantissement, mais pour un dégagement, autrement dit un absolu ; les mots peuvent permettre une restitution :

[...] nous rendre la terre, que la terre nous dérobait. Ils vont nous assurer, au moins peut-on le penser a priori, ce « jouir » des aspects du monde que Mallarmé considère le droit frustré de chaque être et le seul acte d'esprit à la puissance de la nature : une intellection si l'on veut mais qui est aussi une extase, et qui passe de loin la connaissance par le concept. (p. 186)

¹ Julia Kristeva, « Disparition-constellation », « Mallarmé », *Poésie*, n° 85, *op. cit.*, p. 3. Rappelons que ce n° 85 de la revue de Michel Deguy est consacré à Mallarmé. La suite de notre développement portera sur deux textes qui nous semblent être dans le sillage des réceptions de Bonnefoy et de Deguy autour de ces questions de disparition et d'abolition, de présence et d'apparition.

De fait, la réception de Mallarmé, quand elle renvoie à des enjeux ontologiques et phénoménologiques, se distribue entre abolition et présence, disparition et apparition. C'est aussi la question des choses et du monde, la question des choses de la poésie, avec Deguy, et d'un rapport au monde dans une « terre seconde », avec Bonnefoy, qui se pose à travers elle. Un premier fil peut être tiré, qui est la voie vers une plénitude dans le rapport au monde. Bonnefoy entend promouvoir certains mots : « simple », « terre », « expérience » puis « un certain rapport à la vie, à l'être¹ », vocables avancés un peu à contretemps dans la mesure où, en 1977, ils sont l'objet d'une suspicion. Mais l'auteur du *Nuage rouge* y insiste et prend le contrepied de la doxa structuraliste, pour justement affirmer, à travers eux, « un rapport à la fois de non-illusion et de plénitude », y retrouver et leur redonner un « sens plus pur ». La lecture de Mallarmé vient renforcer une telle visée, par le vers et la prosodie infléchis du côté d'une intensité et d'une densité des mots, d'un choix de l'évidence plutôt que de l'énigme des signes du langage : « ce qui est évoqué dans un vers gagne en évidence, s'impose : une vertu de la prosodie que Mallarmé a toujours sue.² » C'est aussi en vertu d'un vœu d'incarnation qu'une poétique du sens par le son, d'un sens du sensible et du sensoriel, est mobilisée jusqu'à relever des contradictions, entre expérience et langage, appel des « choses comme le veut la nature » et dénegation de la finitude. Une telle entrée dans l'œuvre en a fortement infléchi ses approches, qui, depuis les années soixante et soixante-dix, s'étaient concentrées sur la disparition. Elle entre en contradiction avec la sémanalyse de Kristeva qui postule une clôture des signes et une « éclipse » du sujet et de l'être dans un univers de significations. Mallarmé y était devenu le parangon de la négativité moderne, en rupture avec le référent et dans l'affirmation d'une différence : le « fonctionnement poétique » (on notera le passage de langage ou parole à fonctionnement) a pour « fond » le « non-être » et la « constante négation d'une logique [la parole] dans laquelle pourtant il s'inscrit » ouvre sur une béance et sur le drame d'une modernité de la mort et du néant, de l'exclusion et de l'exil³ ; autrement dit : d'une modernité du retranchement et du silence de la parole dans l'écriture.

¹ Yves Bonnefoy, « Terre seconde », *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 347.

² Yves Bonnefoy, « L'Or du futile », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 272.

³ Julia Kristeva, *Sêmeiôtikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 268. Cf. le chapitre « Poésie et négativité » (p. 246-277). La négativité repose sur « l'ambivalence du signifié poétique », existant pour lui-même, mais non-existant selon la « parole », identifiée à la « logique ». C'est ainsi que « la logique de la parole sous-tend donc la lecture de la poésie dans notre société : nous savons que ce que le langage poétique énonce *n'est pas* (pour la logique de la parole), mais nous acceptons l'être de ce non-être. Autrement dit, nous pensons cet être (cette affirmation) sur le fond d'un non-être (d'une négation, d'une exclusion). » (p. 254) L'écriture s'installe ainsi dans un vide, un suspens, un non-être, entre « l'univers logique » et « les opérations inattendues des signifiants » : « Ce fonctionnement poétique de constante négation d'une logique dans laquelle pourtant il s'inscrit, Mallarmé le premier en a fait la théorie de même que la pratique. » (p. 268)

La sortie de la poésie de l'exil et du non-être, non selon une captation de la parole et de l'être dans la logique, tend à réévaluer le néant pour en faire une intuition de la présence. On se souvient de « l'intuition fondamentalement diurne qui se cherchait dans la pensée du néant », dont parle Bonnefoy à propos de Mallarmé¹. Une certaine postérité de cette lecture – ou du moins une continuation – peut se rencontrer chez Petr Král quand il souligne ce qui lie indissolublement chez le « poète de la sensation », « l'Idée ou la "notion pure" [au] sensible et [au] concret² ». Sans doute la poésie de Mallarmé permet-elle de penser ce qu'il y a de corps dans l'idée, quand celle-ci est du côté d'une subjectivation du rapport au monde. C'est ainsi qu'une intensification du sensoriel peut y être découverte. Et Král passe justement par une disparition, en s'appuyant sur le « Sonnet en –yx » : « *l'aboli bibelot d'inanité sonore* nomme autant l'anéantissement du bibelot que l'ultime trace frémissante dans l'air où il s'est évanoui. » (p. 124) Le motif de la trace, laquelle est doublée d'un frémissement, opère ainsi un saut du néant à la sensation, pour affirmer aussitôt une prégnance de l'affect dans le langage : « le néant du poète est autant sensation que notion. » (*Id.*) La notion renvoie à la sensation, autant que la sensation à la notion et le poème se spécifie par une « charge sensible » (*Id.*) : voilà l'enjeu majeur de la pensée du néant, que l'on peut dire encore une présence et une prégnance. Le poème est ainsi une disposition des vers, un « éclatement en constellations donn[ant] aux vers une évidence immédiate qui est le contraire d'une désincarnation » (*Id.*).

Mais si le langage articule le néant au sensible et au concret, c'est aussi à une poussée des mots hors du livre que la réception de Mallarmé fait assister. Une perspective, dont l'approche philosophique, cette fois, se saisit, est bien celle de ce que Jacques Rancière appelle « poème pur » - ou « œuvre d'un acte pur³ » -, faisant que « les mots s'allument de feux réciproques » après un travail préalable d'anéantissement. Or, ce passage par ce que l'on pourrait appeler une nouvelle virginité - selon une perspective qui réinvestit, par le pur, les termes d'une métaphysique et d'une théologie de l'eucharistie et tourne autour de la « poésie pure » -, permet toutes les purifications possibles - de la langue, des choses -, et fait rejouer, non tant un *vis verborum* cicéronien ou une force du langage, qu'un Verbe divin : « Le papier est vierge pour que, du cristal de l'encrier, un acte inouï de la plume vienne inscrire un tracé d'étoiles, le trait d'une langue purifiée, soustraite à son imperfection ordinaire.⁴ » On peut faire se croiser les approches de Král et de Rancière. La soustraction mallarméenne est un passage par le néant et

¹ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable*, op. cit., p. 97.

² Petr Král, « La Chair du néant », *Po&sie*, op. cit., p. 123. Les citations qui suivent, dont la page est indiquée entre parenthèses, sont extraites de cet article.

³ Jacques Rancière, *La Chair des mots*, Galilée, 1998, p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

par les mots, mais un passage du néant à sa sensation que permettent les mots, un passage par le corps-langage faisant cette « chair du néant ». Cette même soustraction, cette fois au commerce ordinaire du langage, est aussi une promesse et un pouvoir : de hisser un langage prenant corps hors du livre, de produire un acte par une puissance d'incarnation du langage, une « chair des mots ».

L'articulation du néant et de la chair franchit l'opposition de la présence et de l'absence. Néanmoins, une postérité de Blanchot intervient dans ce qu'on peut appeler, en rappelant Dessons, une « conception substitutive du langage », avec cette phrase du chapitre de *L'Espace littéraire* consacré à Mallarmé : « Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparue.¹ » Cette négativité, largement issue de la représentation hégélienne du langage, n'a pas été sans conséquence. C'est par rapport à elle, entre autres, que Bonnefoy reconstruit la poétique de Mallarmé, autour de l'enjeu de la présence. Deguy, lui aussi, s'en est préoccupé, autour de l'enjeu de la figuration, d'une phénoménologie sur laquelle il convient de revenir.

1.2. Retour sur le « comme » : un « n'avoir-pas-lieu », ou le langage pour faire apparition (Deguy)

L'être, chez Deguy, a à voir avec le négatif, la négation. Cette négation elle-même est liée à la transcendance. D'une certaine façon le néant est affirmé dans la langue par le *non*, la chose par son passage dans le rien. Cependant, le négatif n'est pas du non-être, mais bien du différé. Il débouche sur un désir d'être et une tension d'existence. C'est ce qui définit la vie dans la poétique de Deguy, au sens d'une « vie subite² », comme le titre l'un de ses récents livres, au sens encore d'une figuration, d'une configuration de l'être à travers les étants et les schèmes de l'imaginaire. On peut ainsi envisager comment se croisent le « stupéfiant image » baudelairien et le « creux néant musicien » mallarméen.

Dans l'essai « Je remplis d'un beau *non* ce grand espace vide » Deguy distingue chez Mallarmé deux régimes de l'apparition qui en constituent la problématisation. D'abord, un régime plus naïf et théologisant, semble-t-il, par le motif marial : « [le] "Tu m'es en riant apparue" de l'*apparition* de 1863, assertion traditionnelle de cette logique lyrique qui enchaîne la séduction, l'espoir, le manque, le regret – et par laquelle il faut bien être passé pour en revenir et frayer une autre issue à la déception fatale – voici que tu m'es non apparue.³ » Ensuite, un

¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 45. Cité par Gérard Dessons, art. cit., p. 68.

² Michel Deguy, *La Vie subite, poèmes, biographèmes, théorèmes*, Éditions Galilée, 2016.

³ Michel Deguy, « Je remplis d'un beau *non* ce grand espace vide », *La Raison poétique*, op. cit., p. 75. Même référence pour les citations suivantes et dont la page est indiquée entre parenthèses.

régime second, après être passé par le premier, et en être revenu, qui est la « quasi-apparition » (p. 72), marquée par le fait de « ne pas apparaître dans son apparition, à la faveur d'une modification de son "comme telle" (pas comme femme ; pas comme une qui danse), s'absenter de ce bouquet des perceptions usuelles qui la reconnaissent » (p. 75). On reconnaît la figure insistante chez Deguy de la Cornalba de « Ballets », la danseuse qui « *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. » (*Crayonné au théâtre, OCII*, 171, cité par Deguy, p. 68.) Mais aussi il faut mentionner le « Nénuphar blanc », auquel – rappelons-le - est principalement consacré l'essai de *La Raison poétique*. Ce que Deguy appelle en somme expérience de la *quasi*-apparition repose sur l'opération spécifique du poème en prose faisant la narration d'une rencontre et d'une apparition n'ayant pas eu lieu: une retenue et le rapt d'un « trophée idéal ». À propos de « ...et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition... » - et en tirant parti de l'expression « Retiens ton souffle ! », - il écrit qu'il s'agit d'une « double retenue, de l'apparition qui n'apparaît pas et du souffle qui ne respire plus, cette double négation, favorise le mode de la donation, l'économie d'une "phénoménologie" spéciale. » (p. 72) Puis, à propos de « résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, [...] partir avec » : « Le nénuphar, pour cette disposition mentale "poétique" que j'appelle ici *comparaison*, disposition spirituelle si l'on veut, rapprochant les choses entre elles sans les modifier "réellement" ; mais en mots. » (*Id.*) Sans doute « comme on cueille » revêt-il une valeur particulière dans l'économie poétique du « Nénuphar blanc », dans la lecture et la poétique de Deguy, ainsi que dans son rapport à l'écriture et à la pensée de Mallarmé. Deux régimes de l'apparaître sont donc puisés chez Mallarmé mais ils rendent compte d'un saut opéré chez Deguy, du « marial » au « n'avoir-pas-lieu » (*Id.*), du déceptif au comparatif, de la poursuite à l'aperception. Comme nous l'avons observé, il est notable que l'essai de 1998 sur Mallarmé substitue au nom du vers de Du Bellay un « non » qui tend à révéler le travail du négatif opéré par le « comme », en adjoignant au travail métaphorique du poème ce que Ricœur appelle « l'indice critique du "comme si"¹ » radicalisant, confirmant la feinte et l'hypothèse, le leurre fécond et la fiction dans le hiatus, à la faveur du « comme », entre cueillir et emporter : « Le cueillir est en position de comparant. Autrement dit j'emporte un nénuphar, une fleur souvenir, mais je ne la cueille pas. Je fais comme, en ne le faisant pas. C'est comme si je le cueillais : espèce de dédire, ou dénégation. » (p. 73) Le « nom » de la vertu, qui est la poésie, sa force, est subtilisé, rendu subtil, par la substitution d'un « non ».

¹ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Points-Seuil, 1975, p. 318.

Partant la poésie est associée à une négation qui procède par une commutation de lettres, rappelant le livre, instrument spirituel et la fonction centrale de la lettre faisant de la littérature une *letteratura* et un travail du subtil et réinstaurant la fiction langagière par la lettre : « le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. » Comme le note Dragonetti, « en réactualisant le substrat étymologique *littera* dans *litteratura*, Mallarmé retournait aux fondements de la *grammaire* comme apprentissage des lettres »¹. Et tout se passe comme si, par le titre de son article, Deguy suggérait ce qui se trame dans « ce grand espace vide », une mobilité et une spaciosité, un jeu de correspondances qui proportionnent le langage au rien et au néant. Le poème procède alors d'un vide mental, de la mise en pratique d'un rien qui serait son action spécifique et définirait un régime d'apparition, entre souffle et retenue, « avoir-lieu » et « n'avoir pas lieu ». C'est ce que Deguy décèle dans le « bonheur qui n'aura pas lieu » du « Nénuphar blanc », qui « ne se possède pas » (p. 71), mais trouve à être dit et écrit dans un rapport au réel, une confiscation de l'effectivité, un refus et un repli, mais aussi l'augmentation de la virtualité, du *vis verborum*. C'est ce que Deguy entend dans le rythme qu'il définit comme « souffle retenu » et sans doute dans le battement entre avoir-lieu et n'avoir pas lieu, le rythme se définissant chez lui comme « le déterminant essentiel (schème, figure, partition matricielle) du dire de poésie² » et comme flux et reflux d'une présence et d'une absence, cette *quasi*-apparition qui trouve son « lieu » dans le poème. « Rien n'aura eu lieu que le lieu » - « le maraudeur aquatique [...] change l'avoir-lieu en n'avoir-pas-lieu » (p. 72) -, trouve une résonance particulière, dans ce jeu vibratoire qui instaure une dynamique du négatif, une « disparition-constellation », pour reprendre la formule de Kristeva, une énergie particulière de l'écriture et de la parole qui fait du rien une mesure et une chose, un positif du côté du poème et de l'acte mental.

La poésie de Mallarmé joue un rôle certainement décisif dans la pensée de Deguy pour le rapport entre poésie et vérité – qui œuvre dans la *Dichtung*, par la composition et la concentration – et pour la théorie de la figure et de la figuration. Ce qu'il appelle « choses de la poésie » entretient un rapport avec la vérité, rapport qu'il signale par exemple dans cette citation reprise à Cézanne, au seuil d'*Aux Heures d'affluence*, « Je vous dois la vérité en poème ». La vérité est un « don du poème », si l'on fait dévier Mallarmé, mais Deguy la sort du strict champ philosophique pour l'établir en spécificité poétique puisqu'il y a un mode spécifique du poème

¹ Roger Dragonetti, « La Littérature et la lettre (Introduction au « Sonnet en -yx ») », *Études sur Mallarmé*, réunies et présentées par Wilfried Smekens, Gent (Belgique), Romanica Gandensia, 1992, p. 49.

² Jean-Pierre Moussaron, *Michel Deguy La poésie comme avenir*, op. cit., p. 74.

pour l'énonciation de la vérité qui tient du « musicalement se lève¹ » et a affaire à « la voix qui parle en poésie », à une « oreille poétique ». Oreille à l'égard de laquelle le « mot total refait » définit certes un « programme mallarméen », mais aussi un programme pour la poésie : le champ des correspondances, des attractions entre les mots et des résonances, établit une « sphère de "signifiante", si l'on veut l'appeler ainsi, ou de la contenance² ». La vérité est remise, confiée à une force du langage et une poïèse qui est, en somme, un lieu humain où se joue le rapport au monde. Il reste que cette vérité en poème est à ressaisir dans la mesure où elle est assumée dans son rapport au vide – à « ce grand espace vide » - et ainsi au beau et au néant, avec ce paradoxe apparent selon lequel le néant, le négatif est ce qui comble et procède d'une action – « Je remplis d'un beau *non* ». Avec Mallarmé, Deguy trouve une pensée du jeu tramé entre une vérité de poésie et le monde, une pensée de la vérité poétique du monde qui a affaire au néant constitutif d'un rapport instauré par le langage. Telle est la perspective selon laquelle est envisagé la sorte de battement rythmique de l'absence et de la présence, - ou le battement de vérité du « comme ».

2. De l'abolition à la présence : essai d'une poétique générale de Mallarmé par Bonnefoy

2.1. « Se percevoir, simple, infiniment sur la terre » : Mallarmé « poète médiéval »

Il convient maintenant d'envisager dans quelle perspective la poétique de Mallarmé est réorientée par Bonnefoy selon le problème de la présence. À cet égard, il rejoint Deguy, quand celui-ci propose d'« [essayer] un regard pour lequel l'absence ne serait pas la part du manque, mais une nouvelle ligne sans défaut, contour vierge qui refasse de la "première fois".³ » La présence sera abordée comme problème, ce qui implique une réévaluation du négatif. Pour ce faire, deux textes seront lus ensemble, séparés d'une vingtaine d'années et révélateurs avant tout des préoccupations de leur auteur autant que des contradictions qui y sont à l'œuvre : « La Poétique de Mallarmé », écrit en 1976 en préface de l'édition *Poésie*/Gallimard de *Igitur*, *Divagations*, *Un Coup de dés*, repris dans *Le Nuage rouge* en 1977, et « La Clef de la dernière cassette », en 1992 pour les *Poésies*, chez le même éditeur, repris dans *Sous l'Horizon du langage* en 2000⁴. Une première contradiction est avancée au commencement de « La Poétique de Mallarmé », par la mention de deux frustrations ayant trait à l'existence empirique et à la

¹ Michel Deguy, *Aux Heures d'affluence*, op. cit., p. 17-18.

² *Ibid.*, p. 19.

³ Michel Deguy, *La Raison poétique*, op. cit., p. 69.

⁴ Yves Bonnefoy, « La Poétique de Mallarmé », *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 183-211, qui sera noté P avec la page de la citation entre parenthèses. « La Clef de la dernière cassette », Yves Bonnefoy, *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 179-207, qui sera noté C.

trahison des mots. C'est la première qui est à l'origine de tout, formulée par ce souhait – un souhait dont il faut montrer d'abord qu'il est celui de Bonnefoy : « que ce serait beau, la terre, comme facilement, simplement, cela pourrait nous suffire ! » (P, 183) Il y a à entendre dans ce vœu une sorte de cri initial, le point de départ et le tourment de l'écriture, cette phrase montrant d'emblée une projection de Bonnefoy lui-même dans Mallarmé. C'est dans cette projection que la disparition, l'absence, ou encore l'abolition sont mises en tension avec le vœu de présence et le risque du sens par-delà la clôture des significations du texte.

Que « la terre, simplement » suffise à la poésie pour promettre l'être : c'est sous ce double signe du simple et de la promesse que sont placés la poétique de Mallarmé et ses enjeux. Ne trouvant en définitive « nul attrait, chez Mallarmé, pour les mystères d'un autre monde », Bonnefoy écrit plus loin : « Le Vers promet l'être, là où régnait le néant. » (P, 201) L'être, la présence comme « promesses » sont une sorte de point asymptotique. Le néant est un passage et une projection infinie de l'être. La présence est un peu la courbure du vers, la courbe des jeux de correspondance, des « reflets réciproques » du vers. Mais l'être est inséparable du langage ; c'est dans et par le langage qu'il s'instaure. Aussi ce souhait du simple est-il le propre du langage : poser le simple est déjà poser un rapport de langage, en langage, avec le monde, un rapport dans un dire. Avec la promesse, il est patent que c'est d'une déchirure intérieure qu'il s'agira : déchirure interne au langage par lequel le sujet, le *je*, fait l'épreuve d'une non-coïncidence, de ce qui à l'intérieur de soi ne se rencontre pas tout en se supposant l'un l'autre.

Sans doute, avec le simple, et l'adverbe « simplement » supportant une relation au monde et à la terre, Bonnefoy transpose-t-il chez Mallarmé une visée qu'il a héritée de Rimbaud. Comme le souligne Michèle Finck, en introduction d'*Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, le simple trouve une origine dans « Adieu » d'*Une Saison en enfer*¹. Rimbaud ouvre la voie d'une conversion de la poésie à l'ici-et-maintenant, par une récusation des illusions du nouveau et du surnaturel (« J'ai cru acquérir des pouvoirs naturels »). Mais ce qu'il représente est aussi le refus d'une poésie intransitive, et en même temps une restitution de la poésie au « sol », à « la vie, la plus ordinaire » poussant à l'affirmation du simple et du fait que « cette poésie transitive est bien au-delà des "nouvelles fleurs", des "nouveaux astres" du texte.² » À cette médiation rimbalienne, on peut ajouter aussi celle de Jouve, vectrice d'une contestation de ce qui pourrait être une tentation post-mallarméenne : opérer, dans l'épreuve d'une non-coïncidence entre le

¹ Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, José Corti, 1989, p. 6-8.

² Yves Bonnefoy, « Rimbaud encore », *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 215. Cité par Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, op. cit., p. 7. Texte repris dans Yves Bonnefoy, *Notre Besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 257-265.

langage et le monde, un repli du poème sur soi, un pas de côté, un retranchement et une abolition du réel. C'est en effet dans un débat avec « les prestiges de l'œuvre, prise comme fin – l'éternel mallarméisme¹ », que Jouve est abordé. Mais le point de vue radical qui est donné sur Mallarmé, dans l'essai sur Jouve datant de 1972, et qui fait de l'abolition une revendication « comme la condition nécessaire de l'art », sera nuancé, peut-être dans le sens qu'il réserve à Jouve : quand il « forclôt du divin la présence humaine, se prive de la voir, "l'abolit", eh bien il reste solidaire de ce qu'il a aboli.² »

La question du simple se trouve ainsi indéfectiblement liée à celle du sens ; pour citer Michèle Finck, « si Bonnefoy peut aujourd'hui ouvrir la question du "sens", c'est qu'il la formule autrement. Il la déplace. Il la reploie sur une autre question pour lui vitale : celle du "simple". L'"espoir" [...] se fonde sur un apprentissage réciproque du "sens" par le "simple".³ » Un tel « reploiement » figure le geste par lequel le sens est sorti de son ploiement dans le texte, dans l'œuvre prise pour sa propre fin, pour être risqué dans le réel. C'est la condition même de son déploiement. La lecture de Mallarmé est incluse dans ce geste et ce même geste implique cette « promesse de l'être », promesse maintenue, entendue dans le vers. Pour mieux cerner encore le rapport au simple de la lecture de Mallarmé par Bonnefoy, il faut se tourner vers sa vision du moyen-âge. Au début de « La Clef de la dernière cassette », est posée la nécessité, pour comprendre l'œuvre, de « se référer à ce qui pourtant en semble bien loin, les grandes structures de la pensée archaïque. » (C, 179) Quels éléments de cette structure sont repris pour projeter une lumière sur l'« un des fondateurs de notre modernité », pourtant « "le plus médiéval" parmi ses contemporains⁴ » ? Le moyen âge de Bonnefoy ancre sa lecture de Mallarmé dans un mythe originaire, répondant sans doute au propos de « Catholicisme » : « Le moyen âge, à jamais, reste l'incubation ainsi que commencement de monde, moderne : au seuil d'une ère dispensatrice, je veux, du bienfait terrestre ou d'aisance plénier » (OCII, 239). Jean-Pierre Richard avait signalé chez Mallarmé ce « caractère primitif » de l'âge médiéval, valorisé pour sa « fécondité » et sa « latence » dans l'époque moderne. C'est que le moyen âge est pour l'essentiel un modèle de « clairvoyance », laissant découvrir un commencement de l'humanité « par l'inconscience et l'hyperbole ». Mais ce que laisse aussi poindre *Prose* - rappelant les pouvoirs des proses chrétiennes et de « l'hymne des chœurs spirituels » et engageant cette « projection de sainteté », cette « joie, quelque chose comme des siècles des siècles » évoquées

¹ Yves Bonnefoy, « Pierre Jean Jouve », *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 235.

² *Ibid.*, p. 254.

³ Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, op. cit., p. 16-17.

⁴ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable*, op. cit., p. 91.

dans « Catholicisme » -, est ces deux « gestes comme opposés et successifs », pour reprendre les termes de Richard : « la clairvoyance d'une époque pour qui l'art est devenu fabrication, artifice, conscience, opération essentiellement critique – l'époque de des Esseintes, et celle aussi de Mallarmé -, regarde avec nostalgie l'exaltation irréflectie de l'ère primitive.¹ » Dans « La Clef de la dernière cassette », un débat, un déchirement intérieur, est défini entre une connaissance de l'intérieur en laquelle le sensoriel et l'intellectuel, le sensible et le spirituel sont unifiés et une connaissance réifiant les choses, faisant suite au démantèlement des « structures de la pensée archaïque [...] en Europe à la fin de la Renaissance. » (*Id.*)

Le moyen âge, origine et matrice d'une aspiration à l'Un que Bonnefoy découvre avec la lecture de Plotin, est « l'expérience même que Mallarmé dans ses premiers textes appellera une extase. » (C, 180) La référence explicite est donc « La Symphonie littéraire », abordé différemment, si l'on compare avec la lecture qu'il a pu en donner en 1967² :

[...] un étonnant poème – outrancier naïf, mais frémissant de sensualité fervente – où il redonne vie à cette pensée médiévale qui faisait de l'apparence le livre ouvert de l'essence et voyait ainsi dans la fleur, choses plus qu'aucune autre définissable par les caractères de l'apparence, le modèle même de ces réalités qui induisent l'esprit à la connaissance mystique. » (C, 181)

Il est bien sûr question de cet éveil de l'esprit (Bonnefoy écrit l'« âme ») « dans le Paradis », mais, précisons-le, d'un esprit « regardant autour de soi avec une candeur qui semble n'avoir jamais connu l'exil. » (*OCII*, 281) Bonnefoy relève le caractère matriciel de ce texte, lequel révèle que, passant « par les catégories et les modes de la pensée de son siècle », il rejoint, – ou tente de le faire -, les « schèmes d'intellection, de nature mythologique, qui organisaient pour les mystiques de la vieille Europe chrétienne la connaissance par le dedans de la rose ou du lys, ou de l'azur » (*Id.*). Il tente de réparer une perte. Et c'est ce qui constitue la contradiction, le problème de Mallarmé en Bonnefoy. Contradiction entre la volonté de renouer une unité perdue, le simple, et un passage par un langage qui contient des modes de pensée qu'il faut prendre à revers et parcourir à rebours. Un langage qu'il s'agira, du coup, d'épurer.

L'exemple médiéval de la passiflore est une manière aussi de donner une lecture de « la notion pure », mais aussi de la « constellation » d'*Un Coup de dés*, comme le montre le vocabulaire utilisé : « les couleurs, les odeurs, les sons restaient vifs dans l'idée de la passiflore ou du ciel étoilé » (*Id.*) ; de même, les termes retenus de *Symphonie littéraire* : « âme », « paradis », « pureté » (*Id.*). Et l'expérience extatique de Mallarmé qui en découle est un

¹ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, France, Seuil, 1961, p. 402.

² Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, op. cit., p. 389-408. Cf. notre développement ci-dessus Bonnefoy répondant à Mallarmé, « sous le signe de Baudelaire ».

surcroît de présence dans la sensation. Agissent aussi, dans cette approche, le poème « Prose », - « le sol des cent iris », « toute fleur s'étalait plus large », « D'un lucide contour, lacune / Qui des jardins la sépara » (*OCI*, 29) - ; ainsi que ces vers de « Toast funèbre » : « 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. » Puis : « C'est de nos vrais bosquets déjà tout le séjour. » (*OCI*, 28) La question du simple est ainsi doublement liée à la réception de Mallarmé et à un moyen âge originaire, dont la vision est développée, par exemple, dans *Le Graal sans la légende* : l'enjeu est celui d'un rapport au monde qui soit de poésie et restitue le divin au terrestre, le divin ayant été capté par le religieux. Bonnefoy affirme une telle visée – par ce vœu initial : « la poésie, c'est pour moi, tout au contraire, ce qui veut reprendre son bien à la religion¹ ». La poésie a ainsi pour tâche de prendre en charge ce que la pensée conceptuelle, depuis le « nouvel esprit scientifique » de la Renaissance, a négligé, en soumettant le réel à une approche extérieure et réifiée, à cette « terre gaste » du concept. Il y a donc à se défaire de cette extériorité qui n'englobe pas seulement le regard scientifique sur le monde, mais l'imaginaire métaphysique où se croisent les rêves, les fantasmes et les visions du réel. La tâche se complique encore dans la mesure où c'est aussi de l'héritage chrétien, de l'héritage du religieux qu'il faut s'affranchir. Le simple est ainsi lié à la tâche poétique qui est un devoir en direction d'une « vérité de parole » et d'une parole libérée de ce qui l'aliène. Dans l'œuvre de Bonnefoy et sa lecture du *Conte du Graal*, Perceval est le personnage représentatif d'une négativité, d'un oubli et d'une cécité – Perceval dont « la demoiselle [à la mule fauve] veut qu'il [...] comprenne que le cortège du Graal, où la chose qui assurerait la vie simple est voilée par le fantastique, représente cette parole, à délivrer de l'emprise des mauvais rêves, à protéger aussi de leurs interprétations erronées » ; Perceval à qui « elle demande [...] d'être poète.² » Ce faisant, Bonnefoy pointe une contradiction majeure du poète. Cette négativité est représentée par Mallarmé aussi, quand il tend à abolir le réel pour le rêve, attitude contradictoire avec le projet « de se percevoir, simple, infiniment sur la terre. » (« Bucolique », *OCII*, 256)

De « La Poétique de Mallarmé » à « La Clef de la dernière cassette », le simple s'articule à la nature, à la matière, à la terre et au terrestre dans leur densité, - précisément à ce depuis quoi la parole en sa vérité prend sens, à quoi ainsi elle tend, le sens étant une direction. Et, à travers le simple, c'est un rapport au divin qui est posé. C'est en cela que la citation placée en exergue de l'essai de 1992 est cruciale : « Ah, mon ami, que ce ciel terrestre est divin ! » (lettre à Cazalis, 28 avril 1866, *OCI*, 698) Il y a sans doute une évidence qui, insoutenable à force de s'imposer

¹ Yves Bonnefoy, *Le Graal sans la légende*, Galilée, 2013, p. 9.

² *Ibid.*, p. 53-54.

comme évidence, doit tout de même être maintenue et retenue dans le vers. Elle oblige à un retour sur soi de la pensée, à une saisie et un ressaisissement : une articulation doit être faite entre cette découverte du néant et du beau, d'un absolu terrestre et une pensée se concentrant sur elle-même pour concevoir l'évidence : « ma pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. » (OCI, 713). La lettre à Cazalis du 14 mai 1867 est le ferment de la « notion pure », celle-ci se fondant sur une écriture enserrant « la Conception spirituelle du Néant. » (OCI, 714) Dans le résumé du cours au Collège de France de 1992-1993, Bonnefoy montre que la « notion pure » est liée à une délivrance du mot des notions abstraites qui en usurpaient l'emploi. L'affirmation de l'évidence du « ciel terrestre [...] divin » est en même temps un franchissement de l'esprit de spéculation : Bonnefoy la lit comme « le jour de la simple réalité naturelle rejointe dans sa fraîcheur, au-delà des spéculations de l'esprit.¹ »

D'une certaine façon, le retour de la pensée sur elle-même est une lutte de l'esprit contre l'esprit, puisque la « notion pure » est une transgression et une abolition des représentations conceptuelles et fantasmatiques. Parmi ces représentations, comptent tout particulièrement celles léguées par le christianisme dont la poésie moderne doit être dès le dépassement : dépassement de ces « glorieux mensonges » que sont les dieux et renouement avec une divinité que la religion s'est aliénée depuis le moyen âge. Une visée destructive et reconstructive est à l'œuvre, que Mallarmé a formulée ainsi, selon les étapes suivantes : 1) de la destruction par élimination et épure, entre « perte » et « vérité acquise » – c'est le stade de la crise et de la critique, qui est un point de départ nouveau, Mallarmé reprenant à son compte l'idée de Montégut « du Poète moderne, du dernier, qui, au fond, est un *critique* avant tout » ; 2) de la nuit, des « Ténèbres absolues », qui, dans une analogie avec les enfers de Dante (« la Destruction fut ma Béatrice »), forment une sorte de parcours de l'anéantissement, de l'abolition des impressions anciennes ; 3) de l'accomplissement menant à l'impersonnel, à une béatitude promise. Comme l'observe Bertrand Marchal, la référence à la Renaissance, dont le modèle artistique est la Joconde de Léonard de Vinci, correspond à une « épreuve de la critique » : entre le moyen âge et Mallarmé, le christianisme est passé « de la foi inconsciente des siècles médiévaux à une foi problématique qui fait ressurgir la conscience tragique originelle » - ce qui implique la nécessité de prendre acte que Dieu n'est pas. Elle « évoque si l'on veut une nouvelle Renaissance, mais une Renaissance post-chrétienne qui clôt

¹ Yves Bonnefoy, « La Poétique de Mallarmé : quelques remarques », *Lieux et destins de l'image*, op. cit., p. 244.

définitivement quelque dix-neuf siècles d'illusions.¹ » Ce que cette conscience critique produit est une modernité toute entière figurée par le sourire de la Joconde, « l'idée du mystère dont la Joconde ne savait que la sensation fatale. » Cette beauté moderne qui sera rêvée dans *Hérodiade* est sans doute le point de rencontre de « l'ingénuité antique et du mystère chrétien », pour reprendre les termes de Bertrand Marchal. Mais, rompant avec la foi chrétienne et reprenant à la religion le divin, elle coud aussi le mystère humain et l'ingénuité édénique à la mort et au néant. C'est dans ce sens qu'il est possible de lire le premier vers de « Toast funèbre », « Ô de notre bonheur, toi, le fatal emblème ! » : toute la gloire de l'homme est un éclat à même la mort.

2.2. Ce qui s'appelle poésie, non le mime mais la voix

La lecture de Bonnefoy œuvre ainsi dans ces deux perspectives complémentaires : une critique du divin et une critique de l'esprit menées dans une critique du langage. Ce qui fait du langage un véritable lieu de confrontation, et de contradiction, est sa dialectisation avec l'expérience. Le simple est certainement la visée de cette dialectique, celle-ci étant davantage une mise en tension et une ouverture qu'une résolution hâtive en doctrine des réponses aux questions. C'est le propre d'une œuvre que de se construire sur les questions qui l'animent. Et les réponses rencontrées sont le chantier de questions qui demeurent ouvertes. Le simple est ainsi un soubassement épistémologique fécond pour la lecture de Mallarmé.

D'abord un rapport au monde pour ainsi dire premier est envisagé à travers le regard dont la poésie de Mallarmé est porteuse. Dans « La Poétique de Mallarmé », le « clair regard » d'*Hérodiade* et le « regard diaphane » de « Toast funèbre » forment le chiasme d'un appel des « choses comme les veut la nature » (P, 184). Ce que ce regard attire à soi est une épuration du réel, pour accéder à l'être : joue ce qui pour Bonnefoy correspond à des « grands signifiants » - signifiants d'une expérience du monde que sont « les arbres, les fleurs, les fruits ». Toute une tradition de lecture de Mallarmé par la préciosité, la rareté et l'hermétisme, est contestée par Bonnefoy. Voici ce que portent avec elles les citations de « rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre » et de « la Nature a lieu, on n'y ajoutera pas » (P, 185) : ancrer la poétique de la saisie des rapports et du « rythme entre des rapports » dans ce jeu des « grands signifiants² » faisant signe en direction du simple. Mais ce faire-signé n'est pas le signe, dans

¹ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, op. cit., p. 74-75. Cf. les pages 70-76, dans le chapitre consacré à « l'évolution spirituelle », à propos de la lecture de l'article de Montégut, « La Nouvelle Littérature française » (*Revue des deux mondes*, 15 mai 1867).

² « Est affirmé avec force le principe d'une renomination du monde dans ses grands signifiants qui ont chance d'avoir gardé référentiellement trace des expériences primitives de l'*archè* ; de façon qu'en échange, la voix originelle fasse retour dans le poème, et dise l'âge d'or, le divin de l'humain, sur un mode qui ne soit pas de

la mesure où il est une transgression de celui-ci vers le référent, un référent second qui n'est pas celui de la monnaie du langage et de l'échange, mais qui est du côté de « l'état essentiel » de la parole et d'une expérience sensorielle et intellectuelle. C'est en cela que la poésie se distingue de la description et de la narration, et distingue le partage de la communication. L'expérience dont le poème est la prise en charge est en soi incommunicable. Et si l'intransmissible est toujours une affaire de langage, le partageable est du côté de l'expérience vécue en chacun. On sait, avec Mallarmé, que « le meilleur qui se passe entre deux gens, toujours, leur échappe, en tant qu'interlocuteurs » (*OCII*, 262).

Bonnefoy écrit, dans « La Poétique de Mallarmé », que « quiconque parle n'est plus la simple nature » (*P*, 203). Il faut dès lors assumer le langage comme étant une médiation. Et toute la question est de porter le langage à une sorte d'état second ou de parvenir à un état de langage qui permettrait un avènement, serait cette « promesse de l'être », ou encore cette « adéquation de la terre à soi ». D'où l'attention de Bonnefoy à l'extase chez Mallarmé. D'où, aussi, la référence au chant du grillon de la lettre à Lefébure du 27 mai 1867 : « Tout le bonheur qu'a la terre de ne pas être décomposée en matière et en esprit était dans ce son *unique* du grillon ! » (*OCI*, 721) La « voix sacrée de la terre ingénue » (cité *P*, 187) figure l'unicité d'une voix et du son. D'où, alors, la suture de la « conception pure », puis de la « notion pure », à un usage, une pratique musicale du langage. Bonnefoy écrit ainsi que « Mallarmé a beaucoup parlé du caractère musical de la notion pure » et que « ce rapprochement est décisif parce qu'il permet un espoir. » (*P*, 196) Tout le vocabulaire que Mallarmé emprunte à la musique est mis à contribution pour théoriser « l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique. » (*OCII*, 212) La « Musique » est ainsi incluse dans une théorie du langage. Elle est un peu une manière de figurer la poésie dans son rapport à la nature, qui est du côté du simple à travers un infini et un complexe de rapports. Dans « Bucolique », « La Nature - / La Musique - / Termes en leur acception courante de feuillage et de sons. » Et la tâche du poète est de « repuiser, simplement, au destin. » (*OCII*, 253)

En 1976, dans « La Poétique de Mallarmé », est donc envisagé l'espoir placé dans les mots, mais surtout dans la musique du poème : c'est un peu le « pari » de la poétique mallarméenne sur « l'évidence dans des phrases, fort peu nombreuses d'ailleurs, d'une disposition des mots dont la nature est obscure mais l'efficace réelle, et que Mallarmé nomme poésie » (*P*, 188). Cet espoir voit dans « le texte poétique » une « [articulation] à de l'absolu » (*Id.*), dans « le Vers »,

nostalgie, mais joie des retrouvailles, "présent vivant" dans la présence. » Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 73.

un « lieu d'apparition, sinon son mode d'être » (P, 189). L'absolu est à définir comme ce qui se détache du vers et c'est au travers d'un lexique du regard que Bonnefoy fait du vers un « lieu d'apparition », un passage de l'obscur – cette « *selva oscura* » (Id.) qui nous tient au dehors du monde, ou fait du monde un dehors -, au clair. Passage incluant l'obscur pour la promesse d'une vue, par-delà la « vision », laquelle est une stagnation dans le conceptuel. Aussi cette « vue », extraite du poème « Prose » et du vers « De vue et non de visions » (OCI, 29), est-elle conduite par la prosodie et intérieure au mot-voix, conçu dans *Crise de vers* comme « un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » (OCII, 213). Le vers est musique mais non la musique : cette « musicalité de tout » (OCII, 210) ne concurrence pas la musique ; elle est ramenée au langage dans sa capacité à « saisir les rapports » et, par un foyer unique – le vers, mais tout le poème à travers lui –, à ouvrir la multiplicité. Rythme et jeu en sont l'organisation et la mise en relation.

Mais l'enjeu de la musique est aussi un enjeu du regard. La « vue », ce regard second, s'articule à une prosodie, à un resserrement prosodique, « dans une forme stricte qu'impose une prosodie », « une structure, portant sur peu d'éléments » (P, 189), écrit Bonnefoy en 1976, s'appuyant sur la double visée de « Transposition » et de « Structure » avancée dans *Crise de vers* (OCII, 211). Encore faut-il rappeler que cette efficience recherchée dans la prosodie, concentrée qu'elle est sur une rythmique prosodique, est un retour sur soi du langage. Bonnefoy, l'année de la parution de *Mimologiques* de Genette, montre que la structure est une « rémunération » de la langue et de l'oblitération qu'elle produit : le vers est un espace de correspondance rendant la nuit à cette clarté, à cette vue, parce que « le mot "nuit" se relativise à l'ensemble ». Mais l'enquête de Genette découvre sa limite dans la poétique elle-même, poétique à laquelle ne peut qu'achopper une enquête concentrée sur le « défaut des langue » et adossée sur « l'absence [...] de nécessité mimétique.¹ » Le développement sur le passage de *Crise de vers* sur « les langues imparfaites en cela que plusieurs » ne retient que la « perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, la clair », ainsi seulement le sentiment d'un manque, le regret. Il aboutit au constat que « le langage, même poétique - surtout poétique -, a mieux à faire que d'imiter le monde », ce travail lui échappant². Mais, ni le langage, ni la poétique ne ressortissent à une imitation, ou à un

¹ Gérard Genette, *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Seuil, 1976, p. 272.

² *Ibid.*, p. 277. Genette écrit que « la définition de ce travail, en principe et en acte, n'appartient plus à la poétique mallarméenne du langage, mais à sa poétique tout court – sa poétique du vers et du poème, fût-il en prose - ; elle échappe donc, fort heureusement (pour nous) à notre enquête. » (p. 276) Mais c'est sans doute Mallarmé et le langage qui échappent à l'enquête dans la mesure où celle-ci sépare poétique du langage et « poétique tout court ». Il semble en effet curieux de placer le vers et le poème à l'extérieur du langage, dans la mesure où ils en sont l'expérience.

mimétisme. Le structuralisme s'arrête au point où la poétique commence et invalide la visée mimétique. C'est que la « justesse » réside dans « l'instrument de la voix », ce sur quoi Genette ne se penche pas. C'est aussi qu'un certain sens du langage lui échappe.

Ce qui sépare en fait le langage de lui-même est l'illusion de la communication, d'une valeur d'échange dont Mallarmé s'est fait le critique, d'une transparence trompeuse portant à croire que tous nous parlons de la même chose et qu'il suffirait d'une langue pour l'humanité entière. Bonnefoy fait du son, du mot-son, le levier de sa poétique. Sans doute « l'instrument de la voix » est-il crucial pour penser ce qui se trame d'expérience, de monde et de présence dans la voix, à même l'univers sonore du poème. C'est à partir de là que la lucidité est éprouvée à rebours de tout ce qui s'est déposé de certitude conceptuelle, de valeur d'échange et d'illusion de mimétisme dans l'usage des mots, cela jusque dans leurs sonorités. C'est dans cette optique que Bonnefoy articule « regard » et justesse de l'impression, « lucidité d'un son pur » et « mots anciens, impurs » avec la « *composition* » (c'est l'auteur qui souligne) comme promesse d'une « transparence native ». (P, 190) Et c'est dans cette perspective qu'est située la « notion pure » : non coupée du référent, coupure dans laquelle la sémiotique a installé Mallarmé, mais dans une « valeur transitive » (de partage, et non d'échange). Cette « valeur transitive » est un principe de résonance, principe qu'il convient d'ajouter au son : la question, le problème de la poétique de Mallarmé est sans doute de faire passer dans le mot-poème, la voix ; et avec elle, une expérience alliant sens et sensible. Le poème est cette capacité. C'est « une "réciprocité de preuves" [entre l'homme et la terre, le sujet et son autre], un échange d'intensité qui est l'esprit » ; c'est aussi son « action "restreinte" mais salvatrice » - ce que Bonnefoy appelle « poésie » (P, 193).

2.3. La poétique de Mallarmé selon Bonnefoy: un déchirement entre langage et ce qui est

Action « restreinte », aussi parce que, nous le verrons, la manœuvre est périlleuse. Elle semble incluse dans ce que Bonnefoy envisage souvent comme un risque : risque du sens, risque de la présence, risque du négatif. En s'attachant plus précisément aux poèmes, « La clef de la dernière cassette » permet de montrer ce que montrait déjà « La Poétique de Mallarmé » : que l'œuvre est le produit de contradictions. L'expérience extatique qui déboucherait sur une connaissance intime du monde dans une symbiose de l'intellect et des sens, du sensoriel et de l'intellectuel, est vue comme une nostalgie. Le moyen âge est présenté tel un âge d'or de l'esprit et du monde parce que tout y est doué d'absolu et d'être, parce que n'y existe pas cette fracture d'un Dieu qui règne sans être ni exister. Le tout serait, depuis l'athéisme, de retrouver l'éden

dont « on ne peut se passer », le divin terrestre sans Dieu, bref de lier la parole à ce qui n'est plus elle, de procéder à une épure qui est celle du monde : il faut ainsi, comme cela est dit dans *La Musique et les lettres*, allier au principe d'existence le principe de fiction, suturer à la « formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est » cette « supercherie » par laquelle « on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate. » (OCII, 67) Mais cette restriction « n'est que ce qui est » est bien l'absolu dans sa simplicité et la formule à venir consiste à se tenir à sa hauteur : voilà ce que prend en charge « l'action restreinte ». Quant à la formule, notons d'ailleurs que Bonnefoy a volontiers recours à un lexique mathématique, à l'appui du musical, dans un lien entre rythme et arithmétique, calcul et composition : si Mallarmé cherche « une décomposition, une recomposition également "prismatique" » en s'employant à « transposer au livre la symphonie » (P, 199), il vise aussi « l'intemporel des cristaux introublés et des algorithmes. » (P, 204) Être à la hauteur du réel est toute la tâche, tout le vertige du langage, parce que c'est lui qui l'instaure, ce rapport au réel qui est un réel second, selon ses propres moyens. Ce qui est d'abord à faire avec le langage est de placer son langage à la hauteur du positif de la négation restrictive « n'est que ce qui est ».

Mais un problème est posé dans « La Clef de la dernière cassette » : celui du passage du simple au vain, de ces formes de vie vécues, dans la croyance en un Dieu « comme de simples formes de la matière » (C, 180) à la découverte, non sur un mode abstrait mais d'une façon toute empirique et éprouvée physiquement, que « nous ne [sommes] que "de vaines formes de la matière", comme l'auteur d'*Hérodias* le dit encore » (C, 186). Il y a à défaire maintenant le simple de Dieu, ce qui est possible, semble-t-il par une traversée du « vain ». Bonnefoy voit en Mallarmé l'incarnation, l'expérience de ce passage, le vécu et la pratique d'un bouleversement épistémologique et métaphysique, mettant la connaissance à l'épreuve et faisant vaciller la métaphysique par sa contestation. Deux implications en découlent, qui sont intriquées : « l'impression d'absence à soi et au monde qu'il ressent pendant au moins les quelques saisons où prend forme sa poétique nouvelle [...], un vide qui s'ouvre dans chacun des mots qu'il emploie pour essayer d'aborder les réalités les plus immédiates. » (Id.) Or, la découverte du néant, de la mort, mais surtout du fait que « Dieu n'est pas », « en creusant le vers à ce point », forme un complexe avec le noyau dur de la contradiction que Bonnefoy relève chez Mallarmé : « son horreur de la finitude » (C, 183), que « La Poétique de Mallarmé » déclinait déjà, en « "horreur" de la chevelure, dans *Hérodias*, "horreur" des tentures – et de cette lune, "en face" – dans *Igitur*, "horreur de la forêt" dans *Crise de vers* encore », jusqu'à l'« effroi que suscitent l'absence là où on croyait un peu d'être, et notre solitude » (P, 184). Il faut noter que l'on a en même temps affaire ici à un réinvestissement, à une compréhension particulière de la stérilité

et de l'impuissance (le poème « Renouveau » en est le bréviaire) en des termes finalement psychologiques. Bonnefoy reconstitue une biographie poétique où le psychologique est tourné dans le sens d'une poétique. C'est en cela qu'il construit un récit de la poétique de Mallarmé. On aurait peut-être alors affaire à ce qui est passé de la personne du côté de l'expérience poétique, et en même temps à ce qui, du poétique, ouvre sur la personne, y donne accès.

Dès « La Poétique de Mallarmé », une réflexion sur la double problématique de la finitude et des mots est développée, qui trouvera une continuation, un approfondissement par la lecture de certains poèmes – en particulier le diptyque d'*Hérodias* et de *L'Après-midi d'un faune* –, dans « Le Secret de la dernière cassette ». Reprenons un instant le texte de 1976. La première frustration est bien causée par un rapport au réel qui, pour avoir été cherché et rencontré dans un accès à l'immédiateté spirituelle et sensorielle, n'en est pas moins furtif – « fugitif » –, en ceci que les perceptions et les sensations, les pressentiments par l'esprit d'une « plénitude possible » (P, 184), sont frappés aussitôt d'étrangeté. L'inquiétude et l'angoisse font évoluer « dans le jardin de l'existence effective » (Id.). (On retrouve les termes de « L'acte et le lieu de la poésie ».) Bonnefoy transporte dans son Mallarmé ce dont il a fait l'expérience avec *Douve* et *Hier régnant désert* : une finitude qui implique de traverser une détresse au bord de la récusation. Le réel se dissipe à mesure qu'il est approché ; et la plénitude se désagrège sous l'attraction du néant, l'être montre la doublure du non-être dans ce qu'on peut appeler un absentement du réel dans le tissu et l'entrelacs des significations. Cette première frustration est une angoisse de la séparation et de l'exil ; elle est liée à ce dont la terre nous prive, du fait même de l'incarnation, après nous avoir offert la possibilité d'une plénitude. Il semble qu'elle puisse être compensée dans le rêve et sa seconde lumière. On pense alors au « Sonnet en –yx » : « L'Angoisse ce minuit soutient lampadophore / Maint rêve vespéral brûlé par le phénix » (OCI, 37). Mais elle est vite relayée par une seconde frustration. L'« espoir sur les virtualités du langage » avait entrevu la possibilité de sauver « l'intégrité oubliée » (P, 185). Et il y a chez Bonnefoy une lecture orphique de Mallarmé, qui situe le lyrisme au niveau de la perte et de l'effort pour remémorer cette plénitude par la suggestion, ce qui porte une lecture de « l'explication orphique de la Terre » comme le déploiement paradoxal d'une perte. Mais si la remémoration paraît positive, subsumée dans « l'évocation lucide, assurant à tout ce qui est sa véritable présence » (Id.), elle est en butte à la trahison des mots, la négativité du langage succédant à l'absentement du réel, et l'aggravant. Néant du non-être et « néant des mots » forment alors un lieu vide, déserté, la chambre d'écho de la poésie de Mallarmé, celle-là même dont le « Sonnet en –yx » fait entendre le silence : « Sur les crédences au salon vide, nul ptyx / Aboli bibelot d'inanité sonore. »

La mise dos à dos du néant du monde et du néant du langage est prise en charge par le poème. Le poème est une proclamation « devant le rien qui est la vérité, [de] ces glorieux mensonges ». « La Poétique de Mallarmé » envisageait une troisième frustration, après celles de l'incarnation et des mots : « L'Œuvre qui aurait étanché les deux frustrations que j'ai dites, n'est plus que la troisième et longtemps la plus torturante, à proportion de l'espoir qu'elle fait naître. » (P, 204) Est intériorisé dans la voix ce qui est devant soi, « le rien », mais survit cette contradiction de la terre et du rêve, et avec elle un particularisme – une « particularité du rêveur » dont il faut s'extraire. De fait, la particularité est bien ce qui « entache » le « rapport à la terre ». Dans et par sa reconstitution d'une possible poétique de Mallarmé, Bonnefoy voit une contradiction avec le projet de dégager l'absolu de ce rapport à la terre, la « notion pure » ; c'est ce qu'il nomme « corruption », par le particularisme.

Comment, dans ces conditions, ne pas demeurer « dans une impasse de la pensée, une aporie de ses propres notions œuvrantes » (P, 205) ? La réponse renvoie aux enjeux de la modernité ; elle est, pour Bonnefoy, consubstantielle à l'héritage mallarméen et aboutit à l'oscillation entre deux postulations. La première constitue ce que Bertrand Marchal appelle une « hantise de Mallarmé¹ », une influence à l'état de hantise dont nous avons vu qu'Eliot constitue une sorte de repoussoir. C'est qu'il ne s'agit pas de perdurer dans l'incuriosité d'écrire qui, pour continuer à éprouver le vide des mots, l'absence et le désert, ne voit en l'écriture que la seule fin. Au-delà d'Eliot, c'est le mallarméisme des années soixante-soixante-dix qui pourrait être visé, dont *Tel Quel* est le groupe littéraire parmi les plus représentatifs. La seconde postulation conteste le caractère « inadmissible » de la poésie. Il ne s'agit pas de nier le négatif, mais de le traverser. Le retentissement du cri de 1866, « je chanterai en désespéré », est « cette obstination silencieuse, c'est bien alors le cri le plus noir » (P, 206). Il est décelable dans *Hier régnant désert* : « Longue et lente / Est cette chute aveugle ; que nul cri / Ne vient jamais interrompre.² » Le cri renvoie à un taire, au « silence du ravin » ; il tient un peu du négatif de Michaux : « On crie pour taire ce qui crie.³ » L'héritage mallarméen est peut-être, à la suite de Baudelaire, cette épreuve d'une scission du sujet lyrique qui est un « ensilencement⁴ », une déchirure de la voix. Mais la traversée du négatif est soutenue par l'entrevision d'un seuil. La lecture de Mallarmé est placée de ce côté : « une reprise encore de l'espérance, une relance du cercle en quoi cette pensée tourne. » (P, 207) S'il s'agit d'éprouver la présence dans la distance, c'est que des

¹ Bertrand Marchal, « Hantise de Mallarmé », in Yves Bonnefoy, *écrits récents, 2000-2009*, op. cit., p. 335-344.

² Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, in *Poèmes*, op. cit., p. 128.

³ Henri Michaux, *Face aux verrous*, Poésie/Gallimard, 1967, p. 38.

⁴ Mot forgé sur un emprunt à Meschonnic : « la voix qui / s'ensilence est la plus forte / elle ne s'arrêtera pas », Henri Meschonnic, *Tout entier visage*, Orbey, Arfuyen, 2005, p. 7.

propositions sont cruciales dans la poétique de Mallarmé, notamment celles du « chant dans l'arbitraire éternel des mots », la « [disparition graduelle de l'arbitraire] comme au long d'une asymptote, par la grâce tardive de l'hyperbole. » (P, 208)

L'hyperbole de « Prose » n'est pas seulement « la grâce tardive » de la poétique de Mallarmé. Elle est encore la force de la forme de « L'hymne des cœurs spirituels » (OCI, 28), un foyer de vie et de gloire. On peut insister, avec Bertrand Marchal, sur l'opération de la préface de 1976 : « défaisant les clôtures textuelles, [elle] rendait à l'aventure poétique de l'auteur du *Faune* un horizon ontologique et à son vers même la dimension double d'"expérience du monde" et d'"élément signifiant qui, synthétique et irremplaçable, va redire à jamais cette expérience".¹ » Par rapport à « La Poétique de Mallarmé », « La Clef de la dernière », poursuit une lecture davantage centrée sur les poèmes. On peut en dégager deux axes majeurs : le passage par la mort et la « notion pure », qui « devient ainsi, par un paradoxe explicitement revendiqué, le nom mallarméen de la présence² », ainsi que le souligne Bertrand Marchal.

Le passage par la mort est sous-jacent au titre « La Clef de la dernière cassette » qui désigne la mort symbolique, mais une mort symbolique toujours mesurée à la mort réelle et à l'horreur de la finitude. Bonnefoy cite, et ainsi livre le cœur de sa recherche d'une poétique de Mallarmé, la lettre du 13 juillet 1866, à Cazalis : « après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau » (OCI, 701), puis celle du 16 juillet à Aubanel : « J'ai jeté les fondements d'une œuvre magnifique. Tout homme a un secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé [...]. Je suis mort et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière Cassette spirituelle. » (OCI, 703) Précisons que, de ce dernier passage Bonnefoy ne reprend pas : « et ne le retrouveront pas parce que, morts, il n'existera plus, ni eux. » Il indique alors son projet : « Il a trouvé une voie au-delà de l'abîme, si ce n'est même peut-être en passant par le fond de celui-ci. Et pour nous il importe de retrouver sinon son "secret", du moins la pensée qui lui a permis de se ressaisir, de "ressusciter", et de se penser capable d'accéder au plus profond de lui-même. » (C, 188) La profondeur est un terme clé chez Bonnefoy parce qu'elle renvoie à une profondeur seconde, dans le poème, de la présence et de l'expérience. C'est un terme qui soutient un paradoxe de taille, qui est celui de la subjectivité. Comme le souligne Leo Bersani, la subjectivité chez Mallarmé est une subjectivité en passage et le passage accomplit une « pure extériorité de la

¹ Bertrand Marchal, « Mallarmé selon Bonnefoy », *Cahiers de l'Herne Yves Bonnefoy*, éd. Odile Bombarde et Jean-Paul Avice, l'Herne, 2010, p. 128.

² *Ibidem*.

*subjectivité*¹ » et achemine vers une dépersonnalisation du sujet. Aussi cette dépersonnalisation, ce retrait de la personne, implique-t-elle une subjectivation seconde, celle-là même impliquée par « l'œuvre pure » et « l'initiative aux mots » de *Crise de vers* (OCII, 211). Nous sommes sans doute au cœur de la question non *du* mais *des* sujets chez Mallarmé. Rappelons la lettre 14 mai 1867, à Cazalis : « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. » (OCI, 714) Le sujet advient à lui-même, par la disparition, l'impersonnel, la mort. Mallarmé touche aussi à l'envers des négations lorsqu'il écrit dans la même lettre « mais, heureusement, je suis parfaitement mort. » D'une certaine façon, cette mort est accomplissement, un achèvement rêvé des pièges et des mensonges ou illusions du moi, de la personne et de l'individu qui permet l'accès à la « conception pure » et à une conscience de soi de « l'Univers Spirituel ».

Il reste que cette disparition, cette mort ne sont pas tant accomplies qu'en procès, recommencées et reprises. Exprimées et théorisées lors de la crise des années 1865-67, elles constituent l'expérience de l'écriture. Mais la crise est un moment critique où la mise en crise des représentations et du langage est à la fois antérieure et nouvelle. Le procès d'une subjectivation poétique est pour ainsi dire révélé, découvert dans son ampleur et sa dimension existentielle. Et l'on peut dire que si « le sujet mallarméen s'efface donc devant sa propre parole, s'abolit dans le langage, qui devient le véritable sujet élocutoire du poème pur² », comme le pense Éric Benoit, cette pureté procède d'une épure du langage et du monde, d'une « retrempe », pour reprendre le mot de Mallarmé. Cette profondeur du « plus profond de lui-même » se lie alors à une surface de langage, à ces « heurts » où les mots sont repris les uns par les autres, ou encore à ces « reflets réciproques ». Elle est encore liée à un travail pour défaire « les représentations que les mots construisent », un travail des mots contre les mots à l'œuvre dans ce que Mallarmé désigne en écrivant à Cazalis « ma pensée s'est pensée ». Or ce travail est entièrement solidaire de la découverte du néant et du beau, découverte aboutissant à « la nouvelle lucidité [qui] dissipe ces représentations qui cachaient la chose ». Et Bonnefoy pose cette question : « celle-ci ne va-t-elle pas se montrer dans l'intégrité de sa présence sensible quand on proférera le mot qui la désigne ? » (C, 189)

¹ Leo Bersani, *La mort parfaite de Stéphane Mallarmé*, trad. Isabelle Châtelet, EPEL, 2008, p. 42.

² Éric Benoit, « Mallarmé et le sujet absolu », *Modernités, Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 8.

2.4. En litige avec le concept : philosophie et poésie, Nietzsche et Mallarmé

Le monde se trouve transformé par la découverte de Mallarmé : « de la pensée qu'on avait substitué au monde ». Et il faut dire aussi que cette découverte n'est pas celle d'un métaphysicien, car elle s'est faite « en creusant le vers à ce point ». Elle est bien issue d'une pratique et d'une théorie en acte du langage, donc d'une poétique. Bonnefoy rapproche Mallarmé de Nietzsche, autour de ce qui est, non seulement la compréhension, mais la sensation jusqu'à l'épreuve, « jusqu'au plus profond de sa conscience et je dirais même de sa chair, car le corps aussi c'est du langage. » (C, 187) Il les fait se rencontrer autour de deux points encore : l'impénétrabilité de l'être et de la parole par la fiction, pour se découvrir une puissance et une capacité de dire le monde. La mise en relation du « Dieu est mort » et des « vaines formes de la matière » livre cependant la fiction comme une réduction : « que la parole n'en peut rien dire qui ne soit pas que simple fiction. » (*Id.*) Mais on peut dès lors ouvrir ce parallèle juste effleuré par Bonnefoy, révélateur pourtant de ce qu'il cherche à dire avec Mallarmé : que la poésie est l'entreprise pour, dans le langage, faire la critique du conceptuel et, d'une certaine façon, l'abolir par un usage intensif du langage. C'est d'une certaine façon aussi de faire travailler le langage contre lui-même : mettre en crise les assises conceptuelles du langage aux moyens du langage, et en particulier de ses ressources sonores. Mais on peut se demander en retour s'il n'y va pas du conceptuel chez Bonnefoy ainsi qu'il y va du hasard chez Mallarmé : le conceptuel, « vaincu mot par mot¹ » (*OCII*, 234), est certes récusé, comme « entrave », comme frein à « l'adhésion au plus simple de l'existence », ainsi que l'essai *L'Imaginaire métaphysique* y insiste. Mais, avant tout, il est tenu à distance. C'est qu'il n'existe pas d'autre possibilité que de travailler avec le concept, « puisque nous parlons, puisque le langage nous tient, puisque les concepts nous aliènent, puisque nous restons dans cette prison, sauf à des instants d'au-delà les mots² ». Et la poésie est ce qui, précisément, permet de trouer le langage, de sortir des mots par les mots, le langage passant du côté du concept à celui de l'expérience, dans une sorte de forçage, d'exercice d'une force de langage et de vie. De même, il y aurait avec le hasard chez Mallarmé un lancer, un « coup », qui le rompt pour créer sa propre nécessité et son propre mouvement, *a contrario* des représentations charriées par les mots.

¹ Donnons la citation entière de Mallarmé, une définition de la pratique de lire qui est aussi celle de l'écrire : « Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du, titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligne, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence – » (*Le Mystère dans les lettres*, *OCII*, 234)

² Yves Bonnefoy, *L'imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 22-24.

Voici la « brisure » que peut le poème, mais aussi la virtualité du chant de la parole chez Mallarmé : « Le chant jaillit de source innée, antérieure à un concept, si purement que refléter, au dehors, mille rythmes d'images. Quel génie pour être un poète ; quelle foudre d'instinct renfermer, simplement la vie, vierge, en sa synthèse et loin illuminant tout. » (*OCII*, 659) Ce morceau de la réponse à l'enquête « Sur la philosophie et la poésie » montre d'emblée que ce qui sépare les deux est précisément le concept. Quand la première a pour assise son établissement, la seconde travaille en direction de son antériorité. On peut retenir aussi, de la même réponse, « l'opinion de Poe » : « nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique, ne transparaîtra ; j'ajoute qu'il a fait incluse et latente. » La lecture de Mallarmé par Bonnefoy s'inscrit dans une relation entre philosophie et poésie tissée d'oppositions et de rapprochements, de proximités et de distanciations autour de la question du concept. Il est intéressant de se pencher sur le fait qu'à la même époque que Mallarmé, Nietzsche livre une critique du concept qui a pour arrière-plan la promotion de « l'*Erlebnis* poétique¹ ». D'une certaine façon, c'est la voie empruntée, par Bonnefoy, tôt dans son œuvre, pariant sur l'expérience, faisant d'elle un opérateur critique, une mise en crise du concept. Ne serait-ce que parce qu'elle offre un point de vue sur la formation historique d'un discours critique du concept, la pensée de Nietzsche doit dès lors être abordée.

Dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Nietzsche avance ceci :

[...] tout mot devient immédiatement concept dans la mesure où il n'a précisément pas à rappeler en quelque sorte l'expérience originelle unique et absolument singulière à qui il est redevable de son apparition, mais où il lui faut s'appliquer simultanément à d'innombrables cas [...]. Tout concept surgit de la postulation de l'identité du non-identique.²

L'insistance sur « la formation des concepts » et leur définition en tant qu'élaboration posent la question de l'adéquation, non des mots aux choses, mais des mots et de l'expérience. Or, il semblerait que seul un état de langage poétique pût être à même de renouer avec le vivant, ou de porter le vivant. C'est ce qui définit la poésie comme critique de la chimère dans *La Naissance de la tragédie*, où théâtre et poésie trouvent une commune mesure. Une proximité entre Nietzsche et Mallarmé est que tous les deux ont pensé la relation entre la poésie et la scène de théâtre, avec pour convergence forte, le chant, l'hymne et le dithyrambe, le chœur, - ce qui fait de la voix le levier ou l'enjeu de la poésie, voix intime tendue vers le collectif. Et l'on

¹ Cf. Laure Becdelièvre, *Nietzsche et Mallarmé, rémunérer le « mal d'être deux »*, Chatou, les Éditions de la Transparence, 2008, chap. « L'*Erlebnis* poétique ou l'ode à la terre », p. 65-105.

² Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes, 1. 2, Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement. La philosophie à l'époque tragique des Grecs. Vérité et mensonge au sens extra-moral. et autres écrits posthumes, 1870-1873*, op. cit., p. 281.

retrouve cette question de l'identité du non identique, contredite par l'intériorité dont le poète est capable, mais une intériorité tournée vers l'extérieur, ce qui abolit la frontière du dedans et du dehors. Plus loin, la métaphore correspond à une force de dont un poème est la capacité, le poète étant celui qui voit, celui qui donne à voir (« parce qu'Homère voit davantage »), non seulement parce qu'il a pu voir, mais surtout, et peut-être avant tout, parce qu'il est devenu tout entier une écoute. Cela est explicité dans un glissement de *Zuschauer* (le spectateur) à *Schauer* (le voyant) : « La sphère de la poésie n'est pas extérieure au monde, comme une impossible chimère sortie du cerveau d'un poète. » Et plus loin : « La métaphore, pour un poète authentique, n'est pas une figure de rhétorique, mais une image substitutive qui lui vient effectivement à l'esprit à la place d'un concept.¹ »

Quelque chose se trame, entre poésie et philosophie, autour d'une mise en question des assises de la métaphysique. Le devenir nietzschéen est déjà un déplacement de la question de l'être, celui-ci n'est plus tant un substantif qu'un verbe. C'est ainsi qu'on « rend pleine justice au concept de vie », pour reprendre la formule de Walter Benjamin² : une conceptualisation en acte qui, se centrant sur la part dynamique du vivant, met en crise et en mouvement les concepts. De Mallarmé à Nietzsche, nous avons affaire à une nouvelle distribution, une nouvelle situation de ce qu'on nomme des notions, comme l'homme, le langage, le corps. Désormais on ne pose plus la question de l'homme, de la pensée sans celle du corps : la critique des « contempteurs du corps » dans le *Zarathoustra* oriente vers une redéfinition de l'âme – « l'âme n'est qu'un mot désignant une parcelle de corps³ ». Mallarmé, dans la lettre à Lefébure du 27 mai 1867, articule une pensée de soi de la nature dans le langage et une pensée par le corps quand il écrit que « pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps » (*OCI*, 720). En s'intéressant à ces passages de Nietzsche et Mallarmé, Laure Becdelièvre écrit ainsi que « répondre à la question "qu'est-ce que l'homme ?" est toujours une *interprétation* du corps⁴ ». Mais le corps est aussi l'interprétant et prête, non tant à la découverte de la signification d'un texte, qu'à la découverte de sa signifiante, nécessitant une écoute de ce que *Le Mystère dans les lettres* appelle « l'air ou chant sous le texte » (*OCII*, 234) ou encore du dithyrambe et du chœur de *La Naissance de la tragédie* et ce « quelque chose de sublime et de

¹ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard folio-essais, 1977.

² Walter Benjamin : « C'est en reconnaissant bien plutôt la vie à tout ce dont il y a histoire, et qui n'en est pas seulement le théâtre, qu'on rend justice au concept de vie » « La Tâche du traducteur », *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard folio-essais, 2000, p. 247.

³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice Betz, Librairie Générale Française, Livre de poche, 1967, p. 44.

⁴ Laure Becdelièvre, *op. cit.*, p. 85.

divin » représenté par le satyre et l'homme dionysiaque : le divin étant la vie dans ce qu'elle a de spécifiquement humain. On passe ainsi d'une philosophie à une anthropologie.

L'enjeu du langage renvoie à l'enjeu du rapport au monde, dans un *dire le monde*, ce qui recoupe l'implication énoncée par Bonnefoy : « car le corps aussi c'est du langage ». Ce que « La Poétique de Mallarmé » posait comme une limitation est la chance d'un nouvel être-au-monde :

[...] plutôt que de chercher à entendre chez ce poète comme un écho assourdi du "Dieu est mort" nietzschéen, plutôt que de le réduire, en somme, à son désespoir, [il y a à proposer de garder] en esprit la violence avec laquelle il a voulu, et donc, à [son] sens, toute sa vie, forcer le seuil de cet ordre qu'il appelait la Nature et qu'il ressentait transcendant. » (P, 209)

Un Coup de dés est crucial pour cette proposition. Aussi peut-on d'une certaine façon renverser la négation, le non, en oui et en affirmation. C'est pourquoi la différence fondamentale que Deleuze pose entre Nietzsche et Mallarmé peut être critiquée à son tour. Dans *Nietzsche et la philosophie*, est avancée, chez Mallarmé, une abolition du hasard au prix de la vie, un « nihilisme » tourné vers « l'autre monde », celui-là dont émane « la race d'Igitur ». Ce Mallarmé d'époque (les « sixties » pour citer Dessons) porte à sa radicalisation la négativité : « le hasard est comme l'existence qui doit être niée, la nécessité, comme le caractère de l'idée pure ou de l'essence éternelle » ; une assimilation de la « notion pure » à l'idéalisme allant jusqu'à la négation de la vie : « L'œuvre d'art est "juste", mais sa justice n'est pas celle de l'existence, c'est encore une justice accusatoire qui nie la vie, qui en suppose l'échec et l'impuissance.¹ »

La question de l'existence est véritablement problématique dans la réception de Mallarmé par Bonnefoy. Avec Bertrand Marchal, nous pouvons dire que

si « La Clef de la dernière cassette » insistait, à propos de la « notion pure », sur sa dimension de présence sensible immédiate, *Le Secret de la pénultième*, présenté comme une autre clef de l'expérience poétique de Mallarmé, met l'accent sur ce qui, en elle, éloigne la poésie de l'existence individuelle et par là même de cette autre dimension fondamentale de la présence, la conscience de la finitude dans l'évidence du moment et du lieu.²

C'est que la question de l'existence renvoie à celle de l'absolu et qu'une contradiction doit être traversée quand l'existence est versée dans « une existence d'art », où deux absolus (de l'art, de l'expérience) sont mis en relation et sont critiques l'un de l'autre. On peut revenir sur le premier temps de l'analyse d'*Un Coup de dés*, avant qu'il n'envisage la vie comme ce qui sépare le non mallarméen du oui nietzschéen. Si *Un coup de dés* est une affirmation, il l'est de

¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses universitaires de France, 1997, p. 36.

² Bertrand Marchal, « Mallarmé selon Bonnefoy », *art. cit.*, p. 130.

l'absolu et du hasard, c'est ce qui crée sa nécessité, nécessité d'une affirmation de l'ordre du chant, nécessité aussi d'un coup absolu parce que spécifique, ou « tel qu'en lui-même » rien ne peut le changer et « tel qu'en lui-même » il produit sa propre constellation, sa signifiante. En même temps, le nombre appartient au passé : à « c'était le nombre » succède l'hypothèse d'un hasard, « ce serait le hasard », qui est une manière de risquer l'absolu. Deleuze écrit que « non seulement le lancer de dés est un acte déraisonnable et irrationnel, absurde et surhumain, mais il constitue la tentative tragique et la pensée tragique par excellence.¹ »

Le tragique, dans *Un Coup de dés*, est bien figuré par le naufrage du Maître impuissant à lancer les dés. Il y a bien aussi l'expression d'une insuffisance dans la lecture qu'en donne Bonnefoy et qui s'oriente souvent vers une vision tragique de l'expérience et de l'œuvre de Mallarmé. C'est le drame, celui d'une poésie en acte ou d'un acte de poésie, d'une contradiction de l'art et de l'existence, du poème dans l'existence et d'une poésie à venir. Ce conflit est ce qui sous-tend l'essai « Le Secret de la pénultième », où la pensée, le concept, l'abstraction, cette « voie négative », forment la contradiction de l'évidence et de la « notion pure ». En déclarant que le poème de 1897 est une désaffection du Livre – d'un Livre qui serait en quelque sorte la grammaire de la « notion pure » -, Bonnefoy tire parti des formules finales de « rien n'aura eu lieu que le lieu », pour relever une contradiction entre lieu de l'œuvre et lieu de la présence, et de « toute pensée émet un coup de dés », pour marquer un « en-deçà de l'écriture rêvée » (qui appellerait une désécriture, une contre-écriture dont l'œuvre de Bonnefoy est la mise en acte) :

Car ce texte à venir et jamais même ébauché, ç'aurait été la transgression radicale de la pensée dans l'évidence absolue du « jour » où rien ne se fane : or, à commencer par le titre, tout est pensée, au contraire, ou en tout cas est rejoint par le biais de la pensée, dans *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* : même le ciel étoilé.²

Il reste que la contradiction existence-écriture, pensée-évidence, si elle passe par des abolitions, de la personne, du hasard, de l'existence, n'en affirme pas moins le hasard et la vie dans l'écriture. Et tout se passe comme si la vie dans l'écriture était en somme l'opérateur critique de l'existence. « L'*Erlebnis* poétique », plutôt qu'une négation pour la négation, est une expérience du vivant dans l'écriture, déplaçant l'existence vers l'authenticité et mettant en crise l'idéalisme par l'implication réciproque du corps et de la pensée. C'est encore ce qui se joue dans la définition de la poésie qui fait passer la vie dans l'existence, cette définition du poétique comme « expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la

¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 37.

² Yves Bonnefoy, « Le secret de la pénultième », *Le Siècle de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 115.

seule tâche spirituelle. » Il y va certainement du « secret » qui occupe l'approche de Bonnefoy centrée exclusivement sur la double question ontologique de la présence et de l'existence.

2.5. *Hérodiade, Douve* : le « nom divin », vers ce qui est

En revenant sur les pages de « La Clef de la dernière cassette », qui reconstituent les moments de l'œuvre, force est de constater que les écarts entre existence et présence en organisent la lecture. Depuis *Hérodiade* est envisagé l'espoir en une langue par laquelle « la réalité pourra se dire » (C, 184). Quand Bonnefoy écrit « Hérodiade parle » (*Id.*), n'y a-t-il pas un transport, une projection de la poétique qui était celle de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*¹ ? Dans « Douve parle », Douve est bien un « double je, [...] la part extériorisée et soumise à l'épreuve de la mort – la part que le sujet doit assumer pour advenir à la "vraie vie" », ainsi qu'au mystère et à la « réalité non conceptuelle », pour reprendre les mots de John E. Jackson². Il y a aussi à établir la correspondance entre « les réalités de la vie », le « refus [d'Hérodiade], même son horreur, des situations qu'elle y entrevoit, de la sexualité qui y prédomine », les « obscurs fantasmes » (C, 184-185) de « La Clef de la dernière cassette » et les « mots rougeoyants », avec « je parle dans ton sang » et la « face ravinée d'une aveugle présence » de *Douve* (D, 85, 86, 92). Bonnefoy retient le mot à Lefébure sur « "ce nom divin, Hérodiade", [...] ce mot "sombre, et rouge comme une grenade ouverte". » (C, 184) L'ouverture à vif du mot en « grand espace verbal » est aussi l'œuvre de *Douve*. Le signifiant éponyme se partage entre « douce » et « louve », comme le signale Jackson ; il renvoie à ce qui protège, entoure et clôt, mais aussi à ce qui peut être toujours pris d'assaut ou assiégé ; il suggère ainsi la part d'obsession et de hantise en poésie, celle aussi des motifs obsessionnels et persistants d'une écriture.

L'érotisme tourmenté de Douve (« je n'étais plus que terre désirante » ; « Pour moi je rejoindrai cette terre cendreuse, / Je coucherai mon cœur sur son corps dévasté », D, 82, 87) correspond à cette traversée de l'absence, de la stérilité : « Sur cette aridité que traverse / Le vent de finitude. » Puis : « [...] et qu'à l'aube / Il n'y ait plus de vent que de stérilité », « Je ne suis que parole intentée à l'absence, / L'absence détruira tout mon ressassement. » (D, 85, 87, 89) L'« allégorie / De tout ce qui est pur » supporte en elle cette négativité, l'espace de la nuit, le ressassement, la confrontation à la mort. Douve est ainsi l'allégorie de la finitude par laquelle est cherchée une ouverture, dans l'espoir que la réalité parvienne à se dire : une parole de terre,

¹ Yves Bonnefoy, *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, op. cit., noté D, avec la page pour chaque citation.

² John Edwin Jackson, *La Question du sujet, un aspect de la modernité poétique européenne : T.S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978, p. 248 et 250.

une voix criblée de silence, de mort, cherchant la présence dans une interlocution, une voix se faisant impersonnelle pour chercher l'anonyme de l'expérience du monde. Or, pour Bonnefoy, Hérodiade est elle-même cette allégorie : une parole à la première personne « qui trahit l'espoir du poète que la réalité pourra se dire dans la langue qu'il peut écrire. » (C, 185) Il est vrai qu'Hérodiade fait passer les motifs de la « terreur », de « l'effroi », de « l'horreur » face à une finitude « [dressée] devant elle » (*Id.*). Que l'air du poème y est raréfié : repli dans la chambre, quand *Douve* est la quête d'un dehors. C'est ainsi que, partant de la formule hypothétique « Si la beauté n'était la mort.. » (*OCI*, 17), le poème cherche son propre éclat, son éros poétique (suggéré déjà dans Hérodiade), réalisé dans et par la prosodie du nom, d'Hérod**i**ade à **d**iamant, en distribuant les valeurs des lettres *ai*, des consonnes [R] et [d] et des voyelle [a] et semi-consonne [j]: « Hérod**i**ade au cl**a**ir reg**a**rd de **d**iamant.. » La « fosse vide » que Bonnefoy dit être reconnue « dans le "vers creusé" » d'*Hérodiade* (C, 185) est la rencontre du néant et l'hypothèse de la mort révélant l'horreur de la finitude. Cette stérilité, formant une angoisse de la précarité, cherche ainsi une issue dans la raréfaction, « les purs glaciers de l'esthétique ». Et Bonnefoy considère alors la continuité d'*Hérodiade* avec « Sonnet en -yx » et *Igitur. Douve* développait aussi, en 1953, cette « suffocante [...] impression d'absence à soi et au monde » qui s'impose à la lecture de Mallarmé en 1992. À cet égard, l'isolement superbe d'*Hérodiade*, héroïne dans et par l'exil et « à jamais vierge, dans une chambre aux volets fermés, aveugle même aux étoiles du ciel nocturne » (C, 184), fait signe à une insularité de Douve, - une insularité de lande et de terrasses, d'un sujet « muré dans [son] extravagance¹. » (*D*, 79) Mais, s'il a reconnu la profondeur de l'expérience d'Hérodiade, Bonnefoy s'est détourné de l'isolement dans l'horreur de la finitude, pour le consentement à la finitude, notamment dans le livre *Dans le Leur du seuil*.

L'échec déclaré dans « La Clef de la dernière » d'une poésie pétrie de représentations subjectives fantasmatiques se mesure à l'écart entre cette « fosse vide » du « vers "creusé" » et la recherche de « l'entrevision, tant soit peu devenue parole, de ce qui fait que les choses sont » (C, 185). C'est bien toute la douleur d'un passage des représentations métaphysiques – l'idéalisme et le rêve – à une ontologie poétique que Mallarmé sert à dire, à partir d'*Hérodiade*. C'est aussi, à l'arrière-plan, d'une critique de l'art qu'il s'agit : quand la poésie est inféodée à une doxa dualiste de l'art, ou à une « tentation de l'art », elle se détourne des « situations de la

¹ Extravagance pour laquelle on peut penser bien-sûr à « Moi, je buvais, crispé comme un extravagant » d'« À une passante » de Baudelaire.

vie », comme il l'écrit dans *Le Nuage rouge*¹ et se voue à l'absence. Dans cette critique, qui réévalue les notions de texte et d'écriture selon les valeurs de l'expérience et du dehors, Mallarmé occupe une place centrale. Aussi est-il le poète avec qui est posée la question de la transparence et de la lucidité – constituant une nouvelle transcendance –, porteuse du problème de la relation du poème au dehors, problème phare de la poésie après 1945, que l'on trouve dans plusieurs œuvres, à commencer par Gustave Roud et Jaccottet.

3. Réceptions de Mallarmé autour de Bonnefoy : gestes critiques ou comment réparer la perte

3.1. Pureté, dissolution : les approches de Gustave Roud et Jaccottet

Les essais de 1976 et 1992 jalonnent un devenir de la réception de Mallarmé chez Bonnefoy, autour de la finitude et de la présence, autour du simple et de la « notion pure », *in fine*, de la prison des signes à transgresser, du risque couru par l'attrait d'une forme pure. Il faut maintenant s'intéresser aux autres lectures, contiguës à « La Poétique de Mallarmé » et à « La Clef de la dernière cassette », ou en amont. Dans cette perspective, le problème Mallarmé peut être celui de la pureté. « Voir avec simplement nos yeux », comme l'écrit Bonnefoy, pose la question déjà posée par Gustave Roud dans son poème en prose « D'une certaine pureté ». Avec l'héritage de Mallarmé, c'est le passage d'une pureté à l'autre (de l'œuvre, du réel par la poésie) qui constitue le nœud gordien de la poésie. C'est ainsi qu'un Mallarmé peut être joué contre un autre. Bonnefoy cherche chez Mallarmé ce qui constitue une sorte d'*agôn* avec le hasard et les représentations qui habitent les mots, « une certaine forme de vie, qu'il faut savoir reconnaître.² »

Une inflexion importante est donnée à la réception de Mallarmé dans le poème de Gustave Roud où il est question d'une expérience du regard et du paysage, partant du monde. Or, ce texte montre à quel point « le regard et l'esprit » sont « captifs » et habités par la pureté mallarméenne : « la phrase du *Coup de Dés* stricte, scintillante, aiguë, qui annonce la naissance d'une constellation [de « Excepté / à l'altitude » à « une constellation » (*OCI*, 387)]³ » gagne et habite le promeneur jusqu'à le mener à l'absence, à la dissolution sous l'avènement et « les exigences d'une "mise en scène spirituelle exacte" (ainsi que l'indique Mallarmé lui-même) des mots surgis un à un du néant » (p. 157). Le problème est dès lors de délivrer le rapport au réel

¹ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 278. Pour une mise au point sur la question de l'opposition entre l'art et la poésie, cf. Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 291-295.

² Yves Bonnefoy, « La Clef de la dernière cassette », *op. cit.*, p. 189.

³ Gustave Roud, *Air de la solitude et autres écrits*, *Poésie*/Gallimard, 2002, p. 156. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce livre.

d'un certain absolu qui serait l'enserrement de ce qui est dans une formule auto-suffisante, formule tendant à sa propre pureté, s'y enfermant ou s'y « restreignant ». Cette rétention, une retenue dans la formule, est en effet une abstraction et, si elle est une pureté, elle se résout en un climat de raréfaction et d'inhumanité. Dans une approche qui n'est pas éloignée de l'abord par la « déshumanisation » à l'œuvre dans la *Structure de la poésie moderne* selon Friedrich en 1956, Gustave Roud plaide « une *autre* pureté, celle de l'innocence humaine » (p. 160), la découverte d'« une *présence* réelle » (p. 161), d'un échange humain au sein du monde, venant corriger la découverte du néant, venant aussi sauver le regard du risque du nihilisme.

La lucidité est bien l'un des héritages majeurs de la poétique mallarméenne : à partir de « L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide » de « Renouveau » (OCI, 11) « cette vue d'un esprit-diamant, frère de la glace et du givre, et par eux purifié, c'était aussi, sans nul doute, une vue de Mallarmé qu'inconsciemment je faisais mienne.¹ » Reconnaître Mallarmé en soi, ou s'éprouver soi-même en sa profondeur par cette reconnaissance, fait de Mallarmé un *daïmon* de la modernité, une influence angoissante, pour reprendre en l'inversant le titre d'Harold Bloom. En ce sens, l'approche de Gustave Roud est pionnière, se constituant autour des questions de la transparence et de la présence. Dans cette optique, Jaccottet se signale par le pas de côté : c'est d'un Mallarmé peu évoqué dans l'œuvre, mais présent par son absence, qu'il s'agit. Notons une présence décisive dans *La seconde Semailon* : « l'un des premiers à avoir fait de l'(admirable) poésie sur la poésie [...]. Mais il a eu une postérité redoutable, dans le ressassement dilué et stérile de ses hantises.² » Et l'atmosphère de suffocation plane toujours, même sur les instants de sa poésie les plus heureux, les plus subtils et aériens, comme un revers de la précision et de l'exactitude : « Une perfection de la formulation qui stupéfie, mais dont il me semble aussi qu'elle m'enferme, en me privant d'une respiration plus naturelle, indispensable à mon entière adhésion. » (p. 50) Jaccottet signale « Le Nénuphar blanc », surtout peut-être le « Faune³ », poème lu dans les années de jeunesse et sans doute le plus séminal pour le poète de la formule célèbre « l'effacement soit ma façon de resplendir » et auteur d'*Airs*.

Par rapport à la postérité de Mallarmé, dans une filiation certaine avec Gustave Roud, Jaccottet demeure en surplomb. Peut-être critique-t-il davantage la postérité (celle du néant et de la stérilité) que l'œuvre. S'il déclare : « probablement l'une des choses qui m'éloignent du

¹ « Bûcheron de mars », *Ibid.*, p. 104.

² Philippe Jaccottet, *La seconde semaison, carnets 1980-1994*, Gallimard, 1996, p. 51-52.

³ Cf. Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, José Corti, 2003. 473-493. Jean-Claude Mathieu rappelle l'enthousiasme de l'adolescent pour Mallarmé en 1943 pendant le séjour dans les casernes (« nous récitons des fragments du "Faune" de Mallarmé, si merveilleusement apte à éclairer notre présent »), puis constate « la permanence de l'attrait pour Mallarmé, dont l'atmosphère est à l'unisson de ces paysages et de ces chants épurés. » (p. 476)

rêve mallarméen est-elle son goût du théâtre. [...] Je vois bien que, "dans mes terres", je puis me passer de toute "scène" », il fait du « rêve mallarméen » un critère de son rapport avec les œuvres de ses contemporains – c'est ce dont nous faisons l'hypothèse. Il y aurait chez Jaccottet lecteur un arrière-plan de critique des « éternels mallarméismes » (Bonnefoy) à l'œuvre, une critique non tant de Mallarmé que de ses effets - qu'il faut savoir reconnaître. La lecture des chroniques de *L'Entretien des muses* consacrées, en 1967, à Bonnefoy (« Vers le "vrai lieu" ») et à Deguy (« Recherche d'un ordre »)¹ laisse percevoir ce qu'il considère être le risque majeur de la poésie : comme il l'écrit dans les dernières « remarques » du livre, celui d'une rupture « par cet excès de maîtrise qui conduit à la virtuosité, à l'ornement, à la surabondance ou à l'extrême complication des figures » (p. 305) et ainsi d' « une mortelle distance entre le monde et nous » (p. 303), qui est pourtant ce que la poésie tente d'abolir en se faisant toujours plus aiguë, toujours plus attentive aux « formes du réel ». Or, ce que Jaccottet décèle, chez Bonnefoy d'abord, est « un théâtre pour l'esprit » (p. 254). Cette scène, à mesure qu'elle « se bâtit », s'orne d'une « solennisation » croissante, d'une mise en solennité du « vrai lieu », cherché autant que rêvé, qui guette et menace d'empiéter sa poésie. Dans cette perspective, le « théâtre pour l'esprit » est un danger d'abstraction et de conceptualisation qui obturerait la recherche et la quête de la présence par la déchirure du voile du concept :

Quand on lit l'accent fiévreux avec lequel Bonnefoy attaque le concept, on se demande si ce n'est pas parce qu'il sait, au fond, que lui-même risque d'en être la victime. Entre l'universel sensible et l'universel abstrait (c'est-à-dire vide), le pas est vite franchi ; surtout, peut-être, dans les théâtres et les temples. » (p. 255)

Un autre risque encouru, voire un danger, envisagé à travers la poésie de Deguy, est de reporter trop exclusivement « la vérité du *dire* » (p. 300) en poésie et la « *chance de vie* » (p. 301), qui est une chance de réel saisie ne serait-ce qu'un instant, sur la réflexivité et le délibéré. À cet égard, Jaccottet fait observer que « l'être ne se dérobe jamais mieux qu'à l'ambition consciente de le saisir. » (p. 288) Est exposé le problème de la conscience de soi de la poésie, d'une conscience de soi par trop invasive. Et l'on peut faire l'hypothèse d'une présence du legs mallarméen dans cette critique adressée par Jaccottet à ses contemporains². C'est dans cette perspective que le pas de côté peut, dans le cas de l'auteur de *L'Entretien des muses*, se muer en un pas au-delà.

¹ Philippe Jaccottet, *L'entretien des muses*, op. cit., « Vers le "vrai lieu" », p. 251-257 et « Recherche d'un ordre », p. 283-288. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce livre.

² Pour un approfondissement de cette question nous renvoyons à notre article « La poésie en ses dangers : Jaccottet au miroir de ses lectures (Mallarmé, Bonnefoy, Deguy) », dans *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*, op. cit., p. 237-262.

Ce qui marque l'approche de Mallarmé par Bonnefoy est la lutte, de l'intérieur du langage, avec et contre le concept. C'est ainsi que, du point de vue de Jaccottet, la dénonciation d'un ordre conceptuel par l'auteur de *Douve* et *Dans le leurre du seuil* se mue en une hantise. Or, c'est à travers ce prisme que la poétique de Mallarmé est examinée, dès lors que le « secret de la dernière cassette » est avancé sous l'espèce de « la pensée qui lui a permis de se ressaisir, de "ressusciter", et de se sentir capable d'accéder au plus profond de lui-même.¹ » Fort de l'approche de l'œuvre par Jaccottet, ne pouvons-nous pas dire que ce secret est aussi celui de Bonnefoy : un corps à corps avec le concept dans les mots pour une « nouvelle lucidité » ayant pour vertu de « [dissiper] ces représentations qui cachaient la chose » et de déboucher sur un espoir, - « celle-ci, du coup, ne va-t-elle pas se montrer dans l'intégrité de sa présence sensible quand on proférera le mot qui la désigne ?² » (p. 189) Mallarmé sert à Bonnefoy à dire cette lutte qui est la sienne. Mais il fournit aussi l'exemple d'un désir et d'une impasse.

3.2. Mallarmé « artiste de la faim » : la modernité « entre le pur nihilisme et l'extase de la *Lebensjahung* » (Claude Vigée)

La critique adressée par Jaccottet à la poésie de Mallarmé se retrouve dans la réévaluation et la mise à l'épreuve de la modernité auxquelles se sont attachés Claude Vigée et Claude Esteban. Deux points de vue sur lesquels il convient à présent de nous attacher, au titre d'un développement des points d'achoppement, ou des impasses, que Bonnefoy a pu y envisager. L'examen de la modernité révèle à la fois ses fondements, ses sources et ses orientations. Au seuil du livre *Aux Sources de la littérature moderne*, Vigée annonce ce qui constitue l'écartèlement de la modernité, entre « l'héritage affectif du christianisme et la liquidation de cet héritage » (en dépit du déni, de la négligence de cet héritage par une modernité « obsédée par la révélation nietzschéenne et hégélienne de la "mort de Dieu" »), entre « l'affirmation et la négation extrêmes des valeurs de l'existence³ ». La *Lebensbejahung* invoquée renvoie à sa négation, ce dont la philosophie de Hegel est la genèse. Mais, d'une certaine façon, c'est à un conflit que Vigée renvoie à son tour : entre un sujet philosophique et un sujet poétique, entre deux rapports au langage, conflit duquel Mallarmé est particulièrement représentatif. Sans doute peut-on mettre en avant l'importance qu'a pour Vigée la déclaration de Mallarmé à Degas : « Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *C'est avec des*

¹ Yves Bonnefoy, « Le Secret de la dernière cassette », *op. cit.*, p. 188.

² *Ibid.*, p. 189.

³ Claude Vigée, *Aux sources de la littérature moderne, Les Artistes de la faim*, Bourg-en-Bresse, Entailles-Philippe Nadal, 1989, p. 16. Les citations qui suivent, dont la page est indiquée entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

mots.¹ » Les mots sont cette émanation de la parole proférée qui est toujours ce qui anime l'écrit. Partant, Vigée rejoint la lecture de Meschonnic, en ceci qu'il place l'oralité en avant de toute lecture et écriture du poème, ce qui met en relation la *Lebensjahung* et la « poétique du oui-poétique de la vie » dont il est question dans *Mallarmé au-delà du silence*. D'ailleurs, « Vivre par l'oreille » constitue l'orientation majeure du rapport au monde, dans une poétique de la « translation de la vision à l'ouïe² ». C'est ce qui tourne le sujet poétique vers la vie, selon le rapport, précisément, que Meschonnic envisage dans le « nom même, Vigée, 'hai ani, "moi vivant" », jusque dans sa francisation « Claude Vigée – j'ai vie », l'écoute étant aussi réversible, du sujet au vivant : « c'est l'unité du vivant qui écoute. [...] *Le vivant qui m'écoute* !³ »

L'émergence du réel, du monde est donc cette *Lebensjahung*, affirmation qui entre en conflit avec l'*Esthétique* de Hegel et l'affirmation progressive d'une transcendance et d'un absolu d'un sujet omniscient et téléologique, annonçant une fin de l'art. Cette fin est tour à tour « progrès vers l'idée » (p. 20), « refus de la vie sensible », dont « l'image familière de l'Artiste de la faim [pour laquelle les écrivains les plus représentatifs sont Mallarmé, Eliot et Kafka] nous donne la clef de la situation. » (p. 22) Inféodée au sujet philosophique, la poésie suit une évolution qui pousse à une élimination du monde, devenu la scorie de l'art pur. Cette condamnation du monde aux ténèbres suit à la fois la séparation de la conscience, définie selon le *cogito* cartésien, et cette « "haine du monde" (à laquelle on peut ajouter celle du moi) à laquelle Pascal et les jansénistes [...] exhortaient les vrais croyants.⁴ » Ce qui forme le problème Mallarmé de la modernité est en somme une intrication de ce sujet philosophique, un sujet du côté de la négativité – celui-là même qui a été érigé en sujet omniscient par la critique structuraliste et textualiste des années soixante et soixante-dix⁵ –, et du sujet poétique, intrication qui soumet la

¹ Cf. les entretiens filmés avec le poète, dans Claude Vigée, VHS, coll. « Témoins », CRDP de Strasbourg, juin 1991. La déclaration de Mallarmé est donnée par Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Gallimard folio-essais, 1998, p. 148.

² Claude Vigée, « Vivre par l'oreille », *Pentecôte à Bethléem*, choix d'essais, 1960-1987, Parole et silence, 2006. Vigée ajoute que « dans l'oreille, seule, s'effectue l'éternelle transhumance de la personne humaine, qu'entraîne vers l'ailleurs le nomadisme bienheureux de la parole. »

³ Henri Meschonnic, « Avec Claude Vigée c'est l'oreille qui voit », *Continuum*, n°2, 2003-2004, p. 5 et 10. Rappelons que Vigée est le nom d'écrivain de Claude Strauss, construit sur l'hébreu 'hai ani.

⁴ À propos de ces deux mentions, signalons la lecture de Bertrand Marchal, faisant découler la fiction mallarméenne et la révélation d'un tout langage, non de la lecture de Hegel, mais de celle de la quatrième partie du *Discours de la méthode* de Descartes, dans *La Religion de Mallarmé*, op. cit., chap. IV, « La voie scientifique : janvier 1869-1870 », p. 83-100, (« Faire du langage l'instrument de la fiction [...], faire des mots l'instrument d'une négativité absolue », p. 87), ainsi que la lecture d'Yves Delègue, montrant une continuité et une rupture entre la question de Pascal « Qu'est-ce que le moi ? » et Mallarmé qui, lui, apporte une réponse différente de celle des moralistes : non « cette croute flottant sans support sur un néant d'être », mais « "toute âme est un nœud rythmique", dit-il, l'âme, c'est-à-dire ce qui, au sens propre, anime le vivant, ou encore le "creux néant musicien" dans lequel se rencontrent et se nouent les pulsations, les pulsions de l'être. » Yves Delègue, « Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, mai 2001, p. 1429.

⁵ C'est ce qui donne lieu à un parallèle entre le livre fermé de Hegel et le livre ouvert de Mallarmé, sous le signe de la totalité consciente : « Il doit par conséquent être réalisable, et la littérature n'aurait eu, pour finir, comme

poésie à un mouvement dialectique de négation du monde et d'affirmation de l'idée dans le langage.

L'histoire de la poésie moderne est donc liée à une sorte de pacte avec le néant dont les prémisses sont dans la Renaissance, avec Luther et Zwingli, qui renoncent à la présence pour son souvenir trahissant son absence dans le signe et le symbole eucharistiques, avec le « Dieu abscons » (p. 54) de Pascal, ou encore avec le baroque, foyer d'une « tentative désespérée de l'imagination humaine ; entourée d'objets profanes, celle-ci s'obstine à maintenir l'essence divine dans leurs bornes, fût-ce à travers son absence, au moyen de son ombre. » (*Id.*) Les termes d'« abscons », « absence », « ombre » désignent une négativité emportant en elle les perspectives métaphysique et eschatologique, religieuse et ontologique, sensible et spirituelle. Vigée envisage ainsi une ligne de force qui traverse l'histoire de la littérature, la subsume, jusqu'à Mallarmé dont il retient en premier lieu la hantise du retour de la métaphysique, avec « le ciel mort revient », cité en exergue (p. 17), et l'art comme « reliquaire de la réalité qui l'élude », en citant : « Ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase c'est bien le pur de nous-mêmes par nous porté, toujours prêt à jaillir aux occasions qui dans l'existence ou hors l'art font défaut. » L'affirmation d'une sorte de défaut suprême est portée par l'art, qui absente le réel, crée le néant autour. Le néant, par l'opération de négation du langage, est alors retourné vers le monde, ou contre lui, produisant son anéantissement dans un jeu de « mensonges poétiques » (p. 56, en italique dans le texte), ou jeu d'analogies, d'allusions, de calembours qui renvoient, en amont, au baroque, puis à la poétique de la suggestion, peut-être aussi à la préciosité, chez Mallarmé.

On relèvera deux faits importants. D'abord, un rapprochement avec l'approche de Bonnefoy : Vigée distingue deux régimes de l'analogie, « mythique » et « symbolique ». La distinction est cruciale, dans la mesure où elle engage la modernité et les voies qu'elle peut ouvrir pour le présent. Il parle d'une « analogie participante et substantielle » tournée vers un « rapport immédiat entre l'expérience sensible – siège de la réalité immanente – et la conscience humaine qui s'y épanouit » et d'une « analogie allusive ou signifiante », où le rapport signifiant (dont le modèle eschatologique est l'eucharistie) implique « l'impossibilité du contact entre la conscience et la substance réelle du monde » (p. 57). En déplaçant l'analogie du symbolique

l'histoire dont elle deviendrait ainsi l'achèvement, que cette culmination pour objet : "rien ne demeurera sans être proféré". Ainsi Hegel voyait-il la fin de l'Histoire sous forme d'un livre fermé : Mallarmé, lui, l'ouvre, le disperse, le retourne et le rend à l'espace où nous apparaissions pour vivre, nous écrire, nous lire et mourir. » Mais le livre répond à la « nécessité du livre », elle-même procédant de « [l'abandon de] la parole pour l'écriture », d'une « suppression de l'auteur », d'une négation préalable qui situe le poétique dans une opération dialectique, Philippe Sollers, « Littérature et totalité », *L'écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 78.

vers le mythique, Vigée rencontre l'archétype de Bonnefoy, que nous pouvons résumer par cette définition donnée dans *Farhad Ostovani et le livre* : « ce qui est universalité authentique, présence de chose ou de personne resserrée sur le fait de son existence, sur l'autonomie de son être, d'une part ». Définition qui se distingue d'une autre : « et d'autre part ce qui n'est que généralité d'une sensation, apparente réalité mais en fait un simple moment de la parole parmi bien d'autres, un mot dont on peut faire une phrase, nourrir un rêve, ce rêve pour s'évader de soi, en fait pour renoncer au vrai être¹ ». Rétroactivement, cette distinction montre que Bonnefoy examine la poétique de Mallarmé et la « notion pure » selon cette différence, entre une sensation de chose, de présence et une sensation perdue en généralité et rêve, cette sensation du « mensonge poétique ». Une grande part de la problématique de la lecture de Mallarmé par Bonnefoy loge dans cette contradiction.

Passons au second fait : si « nos symboles nous jugent », c'est qu'il y a nécessité de les réévaluer dans un réexamen des fondements de la pensée occidentale, dont l'un des motifs centraux est « le refus du monde dans la modernité » (p. 50-83). De manière assez nette, Vigée situe l'extase mallarméenne dans l'art coupé de l'existence, dans un dehors de la présence (quand Bonnefoy ne sort pas aussi radicalement la présence de la poétique de Mallarmé). Il déclare alors que « le symbolisme moderne est inséparable du nihilisme moderne », pour lire ensuite Mallarmé à partir de cette déclaration. Précisons que le terme de « symbolisme » ne désigne pas tant le mouvement littéraire et artistique que cette force de négation qui traverse la littérature moderne depuis la Renaissance, pour subsumer le poétique dans le philosophique et la séparation que celui-ci aggrave entre la conscience et le monde, par une représentation du langage dans l'idée. Mais, avec cette représentation, c'est tout l'orgueil de l'art qui est décelé, dans un rapprochement étonnant, selon la perspective d'une domination du *cogito* cartésien, entre *La Princesse de Clèves* et *Hérodiade* – « la princesse hautaine et distante annonce déjà l'*Hérodiade* de Mallarmé » (p. 25). Et cette distance fait triompher le néant : *Mon Faust* de Valéry représente, en aval cette fois, « l'exaltation de l'étrange Toute-puissance du néant » (p. 28).

Réfléchir aux prémisses et à la postérité de la poésie de Mallarmé est l'un des éléments importants inclus dans l'entreprise critique de Vigée. Le chapitre « Les Artistes de la faim » d'*Aux Sources de la littérature moderne*, développe l'idée de ce que l'on pourrait appeler une tradition de l'ascèse évoquant les « narcisses exsangues » de Jaccottet. Il y réunit Baudelaire, Lautréamont, Flaubert, Mallarmé, Kafka et Eliot, tous hantés par une culpabilité à l'égard des

¹ Yves Bonnefoy, *Farhad Ostovani et le livre*, Paris, France, Éd. Kimé, 2008, p. 54.

choses terrestres et par un héritage romantique. Si le romantisme marque une certaine découverte de l'intériorité, la modernité est marquée à son tour par le « déclin du rôle social » dont « l'artiste de la faim » imaginé par Kafka est l'emblème. Et, dans cette perspective métaphysique et sociologique, une filiation insoupçonnée, construite par Vigée, est posée en ces termes : « Pour Mallarmé, précurseur de Kafka, le cas du poète dans une société qui ne lui permet pas de vivre est celui d'un homme qui s'isole pour sculpter son tombeau. » (p. 32) Cette phrase, tirée de l'entretien *Sur l'évolution littéraire*, a une implication majeure. Elle renvoie au tombeau, et plus précisément au « Tombeau d'Edgar Poe », au conflit du poète et de la foule qui y est représenté. Le tombeau, renvoyant au genre poétique de l'inscription d'une figure dans l'éternité et la mémoire d'une société, est retourné en un retranchement et une coupure d'avec la société. Le roman métaphysique et le tombeau convergent en une figuration de l'ascèse, à la fois repli sur soi et volonté d'une autonomie de l'art par rapport à la vie.

On connaît la perspective sociologique selon laquelle Bourdieu a pu montrer, à partir de la fiction montée et démontée, comment Mallarmé construit une « véritable théologie négative » de l'art et « ruine le sacré poétique automystificateur de la création d'un objet transcendant, "échappant", à la manière de la nature.¹ » La sculpture du tombeau est à la fois tournée contre la divinité et contre la société. Et la ruine de la transcendance entraîne un refus du monde et un repli sur soi de l'artiste, un isolement. Vigée cumule ainsi les valeurs de l'inanition et de l'inanité, ce qui se lit dans le jeûne kafkaïen et « la négation de la vie, le refus des nourritures terrestre » (p. 235), trouvés dans « Mes Bouquins refermés sur le nom de Paphos » et « la profession de foi de l'Artiste de la faim » - « Ma faim qui d'aucuns fruits ne se régale » (p. 238). La *contemtion*² du réel (à la fois dénigrement et déni) est allégorisée dans cette figuration de l'artiste qui est la ligne de force de l'essai de Vigée. Elle recueille la négativité moderne dont le point névralgique est une suppression de l'homme, avec lui de l'individu social : le lien est ainsi marqué entre le personnage de Kafka - dont le rôle est abaissé à celui de « comparse, il se fait engager dans un cirque » (p. 233) -, et les figurations du poète chez Mallarmé. Vigée observe d'abord cette convergence autour de l'idée de littérature, en citant *La Musique et les lettres* : « La littérature, d'accord avec la faim, consiste à supprimer le Monsieur qui reste en l'écrivain ». Il mentionnera ensuite Hérodiade, « archétype de l'âme fermée sur elle-même, ascète par l'orgueil » (p. 237), Saint Jean, avec « la tête de l'ascète, émaciée par le jeûne » (p. 238). On peut évoquer encore « Le Pitre châtié » qui, pour s'être fait cabotin en « l'histrion qui

¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Points-Seuil, 1998, p. 452.

² Nous avançons le néologisme de « contemtion » pour désigner l'idée d'un acte, là où le terme de « refus » désigne davantage une attitude.

du geste évoquais / Comme plume la suie ignoble des quinquets », s'est condamné à sa posture et à son « fard noyé dans l'eau perfide des glaciers. » Les « glaciers de l'esthétique » passent au crible d'une conscience du rapport impossible de l'art au réel. Peut-être la figure d'Hamlet est-elle sous-jacente à cet examen de la poétique de Mallarmé. Il est vrai que Vigée développe, à travers l'artiste de la faim, un drame du non-être, le drame d'une lucidité paradoxale trouvant une figure encore dans *Igitur* et son « atmosphère irrespirable » (p. 224). Or, c'est dans une problématique de l'ombre et de l'être, de « la métamorphose de l'être en néant [...] forme ultime, irréductible, de l'orgueil dont Satan, l'artiste du refus suprême » (p. 235) est l'emblème, que le conte est évoqué, notamment par la citation « j'aimerais rentrer dans mon Ombre incréée et antérieure. » (p. 236) Le rêve d'une « vie antérieure », pour lequel on peut relever une filiation avec Baudelaire, fait du rapport à soi de l'artiste, une ombre, dans un passage de la lucidité à la translucidité et à la suppression. Mais la mention de Satan fait la démonstration de l'héritage affectif du christianisme dont il est question au seuil du livre.

La modernité et sa critique se jouent à travers Mallarmé, comme une limite de la contestation du christianisme, le problème de cette contestation étant de demeurer dans des termes chrétiens, jusqu'à imposer le refus de la vie dont les racines logent aussi dans le platonisme. L'idée autant que la théologie négative, par lesquelles Vigée traverse l'œuvre de Mallarmé, posent ainsi toute la question de l'existence, et du rapport du moi à la vie, le problème étant cet « univers moderne » que la postérité de Baudelaire et Mallarmé a construit : cette « Terre Gaste mythique » (p. 240), dont Eliot a développé la vision désenchantée dans *La Terre vaine*. Une boucle part de Mallarmé vers Eliot, pour faire le bilan du legs de la modernité artistique et littéraire. Cette critique va vers Hegel et le sujet philosophique, pour la généralisation du concept au langage. De sorte qu'il y a à réparer ce négatif, trouver une voie par laquelle panser en pensant¹, vers de nouvelles voies. Un tel passage au crible de la modernité rapproche Vigée et Bonnefoy, à ceci près que le premier, moins enclin à la dialectique, n'opère pas une remontée du négatif au positif dans sa lecture de Mallarmé.

3.3. Une nouvelle chance de « faire surgir le Sacré » : prendre en compte, dépasser Mallarmé (Claude Esteban)

La lecture de Vigée peut aussi s'envisager comme une critique de l'art pur. La doxa de la pureté conduit en effet à un assèchement de la vie, *in fine* à un assèchement de l'art, dans la

¹ Cf. Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, le musicien panseur*, op. cit., sur Claude Vigée, les pages intitulées « Musique et extase : les épiphanies musicales résurrectionnelles dans la poésie de Vigée », p. 219-235.

mesure où la conception de l'art rejoint une conception de la vie. Le point de vue sur Mallarmé est forcément partial, reposant sur ce qui est rejeté de la modernité. À cet égard, un Mallarmé de la vie peut être avancé, qui passe par un débat avec les impasses métaphysiques des années 1860 et de la crise spirituelle. L'approche de Claude Esteban n'est pas loin de celle de Bonnefoy, en ceci qu'elle arrime les grandes orientations de l'œuvre dans la découverte du néant, puis de la mort à soi dans la pensée et la « conception pure ». On le rencontre au moins à deux reprises : dans l'article pour le *Magazine littéraire* de septembre 1998, « Prince amer de l'écueil », il s'agit d'une « illumination négative, gouffre entrevu, accepté, nuit de l'âme aussi violente que celle de Pascal, mais où la clarté ne s'accorde plus sinon sous les espèces mystérieuses du manque¹ » ; et dans *Critique de la raison poétique*, dans la partie « Un Lieu hors de tout lieu », la mort de Dieu et la mort à soi (« je suis parfaitement mort ») sont « comme l'épreuve initiatique dont l'esprit doit faire loi, et avec [elles] ces mots d'une langue devenue effectivement *morte* – et qui auront à pourrir dans la terre, dans le silence, pour accéder, peut-être, à un nouveau soleil que les yeux de Virgile avaient su reconnaître.² » L'épreuve a le sens à la fois d'un effondrement des croyances héritées et d'une aventure poétique qui trouverait alors une nouvelle chance de « faire surgir le Sacré » (p. 221). Cette dimension du sacré correspond, comme chez Bonnefoy, à ce que la poésie a à reprendre à la religion. Le sacré et le divin sont liés à ce que Mallarmé désigne d'« authentique séjour terrestre », d'abord par le rapport fusionnel des mots et des choses et le recouvrement d'un lieu terrestre dans un ici-et-maintenant (le sacré), ensuite par la redécouverte de l'homme et de la vie comme transcendance à même l'immanence, comme être dans et par la contingence (le divin). C'est ainsi qu'une poétique découle d'une ontologie. Le sacré et le divin sont ainsi liés au particulier et à la personne, ce qu'Esteban relève à propos du travail du poète :

[Il] n'a pas d'autre propos que de tenter – et de fixer – un questionnement d'absolu à travers les possibilités que lui offre une langue. Il pressent que cela même qui s'enracine dans le plus circonstanciel d'un destin particulier, d'une terre située, d'un temps immédiat, peut et doit s'exhausser jusqu'aux ramures immenses de l'arbre unique. (p. 220)

Mais toute la tension intérieure de l'expérience moderne du sacré se situe sur le plan de la langue, éprouvée comme « *morte* ». La référence à Virgile, chez Esteban, se construit dans ce qui échappe à la conception judéo-chrétienne du langage par la faute et le péché originel, la chute ayant provoqué la séparation de ce que le sacré unifie. Il faut noter que si le sacré désigne

¹ Claude Esteban, « Prince amer de l'écueil », *Mallarmé, naissance de la modernité. Magazine littéraire*, n° 368, sept. 1998, p. 67.

² Claude Esteban, *Critique de la raison poétique*, Flammarion, 1987, p. 222. Les citations qui suivent, dont la page est indiquée entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

une séparation, c'est en raison de son retrait du monde. Mais la croyance en un Dieu est toujours la chance, la possibilité de renouer avec ce sacré. Reste que l'aventure moderne éprouve un vide, un « manque ontologique », « une épreuve métaphysique du manque » et ce sera sur « les mots de la dérélition qui sont les nôtres, ces mots où brille encore, peut-être, une ancienne lueur, un "sens plus pur" à recouvrer » qu'il faut « reconstruire un nouvel ordre du monde » (p. 221). Mallarmé, pour sa pensée du « défaut des langues » (p. 217), rendue symétrique à un manque ontologique, est exemplaire de l'expérience métaphysique. L'article du *Magazine littéraire* y revient, en évoquant l'effort de « *donner un sens plus pur* » confronté au risque de la perte des « *mots de la tribu* ». L'« ancienne lueur » y est défaite par le négatif – « passerelle lancée sur le vide » - du « mutisme », de la « disparition de la voix », jusqu'au « suicide », la « vocation » héritée de Baudelaire, par « un vertige, et le plus insurmontable, celui du néant.¹ » On y retrouve bien le Mallarmé poussant l'expérience « jusqu'aux confins de l'absence et de l'échec », jusqu'au suicide dans le langage, c'est-à-dire le creusement d'une disparition dans une « langue morte ».

Il reste que l'approche d'Esteban, si elle tend à préciser l'importance de Mallarmé, est avant tout marquée par la proposition d'une sortie de Mallarmé. Mais, comme on peut s'en apercevoir par cette volonté de renouement du sacré, un tel dépassement n'est pas sans un certain retour, voire une permanence, du religieux. Précisons que l'œuvre est au carrefour de différentes traditions, par rapport auxquelles la poésie de Virgile est une possibilité nouvelle. La « réconciliation virgilienne », du côté du temps et de la finitude, d'« une poésie, toujours latente, du monde » est opposée à une « vision eschatologique du rachat, fondée sur une faute que Dieu assume » (p. 214), prise entre éternité et ténèbres. À partir de ce point, Esteban rencontre Bonnefoy et la découverte qu'il dit avoir faite dans les vers de la quatrième *Bucolique* d'une « musique [pouvant] transgresser dans le mot ce qui fait notion de la chose, et permettre ainsi à ce qui est "vierge, vivace", comme dirait Mallarmé, d'apparaître à nos yeux dans l'intégrité d'avant le langage.² » Nous serions face à une certaine histoire de la réception de Mallarmé, qui l'inclurait dans celle du retrait de l'être du langage, d'un apparaître des mots qui serait la disparition de l'être. Le « vierge, vivace » de la chose signifierait aussi une tension, avec le « songe froid de mépris / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne. » (*OCI*, 37) Et cette tension verrait en l'échec une résolution, à partir de laquelle tout est à reprendre. C'est le « prix de la lucidité », écrit Esteban, que « Mallarmé a su payer », « avec la seule conviction du désespoir. » (p. 225)

¹ *Magazine littéraire*, art. cit., p. 67.

² Yves Bonnefoy « Quelques livres qui ont compté », *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 339.

On peut mettre ainsi en parallèle, à partir de la référence à Virgile, une contestation de l'hégélianisme et de l'idéalisme. Bonnefoy écrit qu'en lisant la *Phénoménologie de l'esprit*, il ne put « accepter que de ce qui est, hors langage, on se résigne à penser que ce dernier ne pourra rien dire¹ » ; et Esteban, que « la poésie de Virgile est prise dans une immanence que l'idéalisme impénitent des clercs n'a pas su ou n'a pas voulu reconnaître. » (p. 211) Par rapport à Virgile, la *Critique de la raison poétique* envisage une continuité historique, depuis Horace jusqu'à Mallarmé, c'est :

[la continuité de] l'exaltation d'un loisir supérieur de l'Esprit, que la sagesse avaricieuse d'un Horace a feint d'identifier au devoir et au destin du poète. Séparation de la personne, réclusion plus encore de la parole poétique hors du parler des hommes – ébauche, en quelque mesure, de cette « action restreinte » où Mallarmé discernera le seul avenir – et la seule chance – du poème. (*Id.*)

Bonnefoy place aussi en exergue cet avenir, précisément pour le transgresser, par un autre possible poétique reposant sur le glissement de la restriction au suprême, de la concession à Mallarmé à sa transgression dans une « vérité de parole » :

Et je compris que la poésie, c'est donc, réciproquement, l'action peut-être « restreinte » – puisqu'elle ne porte que sur des mots – mais suprême : celle de retrouver au sein même de la parole, où par nécessité sémantique il se dissipe, ce fait du temps, et du lieu, dans lequel pourtant nous vivons, dans l'être humain avait à son origine perçu le besoin du langage.²

À partir de l'élogue et du latin de Virgile, Bonnefoy écrit que le problème de la poésie est posé, « à la fois présence réelle et mirage³ ». S'ensuit celui du « travail » poétique : de « rencontrer quelque chose de réel au sein même de l'expression poétique », d'y œuvrer par une prosodie, un « travail sur les mots », sur le resserrement du vers. Ce qu'a ouvert la lecture de quatre vers de *Phèdre* de Racine, qui « communiquent directement, par le souci, par l'exigence, avec l'entreprise de Mallarmé dans *Hérodiade*.⁴ » Il est évidemment intéressant de constater à quel point Mallarmé est présent parmi ces « quelques livres qui ont compté », ou comment il intervient – ou comment il y est fait référence -, dans l'effort de Bonnefoy pour ressaisir rétrospectivement les contours de sa propre histoire : Mallarmé est présent dans l'écriture d'une autobiographie poétique innervant le rapport critique aux œuvres. Dans ce rapport, la question de la perfection est sans doute importante ; et la rencontre du réel est ce qui permet d'en relativiser la prégnance. Peut-être que, comme Racine, Mallarmé représente, pour Bonnefoy, ainsi que nous l'avons déjà signalé, une écriture de la faille dans le cristal. Le temps, la finitude y sont toujours réintroduits pour une dialectique de la perfection et de l'imperfection,

¹ *Ibid.*, p. 343.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 340.

⁴ *Ibid.*, p. 341.

de l'absolu et du hasard. Ce qui laisse entendre ce précepte poétique de la cime et de l'imperfection, ou du seuil et de la cime, de la perfection et de sa négation d'*Hier régnant désert* : « Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil, / Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte // L'imperfection est la cime.¹ »

Pour Esteban, Virgile représente une soustraction au vertige mallarméen. « Il épouse la forme d'un monde second, déjà désaccordé. » (p. 213) Et la différence entre l'églogue virgilien des *Géorgiques* – le « *Labor omnia vicit* » étant rapproché à « la réalité rugueuse à éteindre » de Rimbaud -, et l'églogue mallarméen de *L'Après-midi d'un faune* – peut-être celui de « Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte / Au bosquet arrosé d'accords » (OCI, 23) -, renvoie au débat de la poésie française, au problème du « mallarméisme », comme l'écrit Jean-Marie Gleize :

Claude Esteban (en 1979) suggère que la Poésie française, qui n'aurait pas, pour son malheur, connu de Virgile, a vite substitué à "l'horizon naturel" un système conceptuel de références, puis s'est engouffré (c'est le cas de le dire) dans l'expérience du manque et de la dérélition, pour aboutir à l'enfermement (Mallarmé) "dans la chambre opaque du signe". La démonstration est cruelle et feint de sauver Mallarmé lui-même [...], elle n'en aboutit pas moins à un diagnostic sans appel.²

Il est vrai que si Mallarmé semble sauvé par sa lucidité, son « absolue droiture », il n'en est pas moins rattrapé par une postérité de la fascination du signe opaque de laquelle il y a à s'extraire. À cet égard, Virgile est stratégique, dans la mesure où la lecture qui en est donnée se démarque de la postérité de Valéry qui redouble et englobe aussi celle de Mallarmé. Au sujet de sa propre traduction des *Bucoliques*, Valéry remarque la chose suivante : « Il faut avouer que l'on chante bien plus gracieusement les faunes, les dryades et Silène et Priape, quand on croit beaucoup moins à leur existence qu'à la magie des vers savants, et aux charmes des figures de langage exquisement formées.³ » C'est qu'à partir de lui s'est posé le problème du poème renouant avec le réel par la voie de l'abstraction et du leurre, ce qui entérine l'exil du poète au cœur même de son propre langage : isolé *par* son langage, mais aussi *de* et *dans* son langage.

Plusieurs traditions se rencontrent en Mallarmé : celle de l'Hamlet de Shakespeare, à savoir la tradition d'une inanité du langage, devenant une postérité de la vanité – « Tant d'autres, après lui, allaient descendre les degrés vers le tombeau d'un rêve pur, vers l'absolu de la cendre... » (p. 223) La tradition de la nuit et du négatif qui en découle marque encore la postérité d'*Igitur*, « voie dont on peut penser, aujourd'hui encore, qu'elle n'est pas la seule, pour aventureuse,

¹ Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, op. cit., p. 139.

² Jean-Marie Gleize, « Ce n'est qu'un débat, Mallarmé continue », *Magazine littéraire*, op. cit., p. 62.

³ Paul Valéry, « Variations sur les *Bucoliques* », dans Virgile, *Bucoliques*, trad. Paul Valéry et Jacques Delille, éd. Florence Dupont, Gallimard folio, 1997, p. 311.

pour héroïque qu'elle fût. » (p. 226) Toute une modernité poétique est ainsi évaluée, à l'aune de ce qu'enseigne la poésie de Virgile. Esteban préconise *in fine* de sortir de ce « chemin rigoureux », de cette vocation « à la captation verbale des essences » pour lesquelles il envisage une continuité « de Mallarmé à Jean Daive » (p. 226). L'évocation de l'auteur de *Fut bâti*, par exemple, permet l'examen d'une poétique du langage adossée à la pureté verbale et au néant comme loi, repassant par une terminologie mallarméenne : « le néant-loi / entoure une phrase écrite / que l'aile froisse / sous des astres noirs / et recourbe vers le buisson¹ ». Deux pages du même livre, dans la section « Buisson de l'inférieur », disposent, jouant des blancs et des vides, des termes négatifs (« non », « ne », « nul » et, page suivante, « ne », « plus », « ne », « () », « parmi »), « les négations perdues les blancs météoriques de l'esprit² », pour éprouver une forme d'expérimentation de la disparition du réel dans le langage. Mais tout cela relève plutôt de l'imitation, ce qui peut se lire comme des tics du mallarméisme, du Mallarmé sans le poème. L'aventure poétique se découvre ainsi dans l'errance et l'imaginaire de la descente, dont la crypte d'*Igitur* est le référent : « l'horreur / par le bas par la nuit et l'étoile / devant tant d'origines / secrètes³ ». Les poétiques du blanc, qui ont marqué les années soixante et soixante-dix, posent la question de savoir si, par elles, Mallarmé est continué ou seulement répété.

Un Coup de dés correspond à une expérience, ouverte par un rapport à la poésie versifiée, et à une découverte de la valeur du blanc et du silence comme éléments du poème et de son oralité, de sa diction aussi. Il est en outre la découverte d'une poétique du rythme, du point de vue de la page et de l'espace. Et cette découverte montre que le rythme n'est pas seulement linéaire. Sa répétition a pour limite de livrer à l'expérimentation ce qui est de l'ordre de l'expérience, partant du non-répérable. Le problème qui se pose alors tient pour l'essentiel à une résorption, une absorption, de l'oralité constitutive de la poésie de Mallarmé dans le silence, le blanc, quand toute sa poétique est de mettre le silence et le blanc du côté du langage et du mouvement de la parole. Mais ce n'est pas tant une poétique qu'une ontologie, ou une greffe de l'une sur l'autre, qui permet à Esteban d'élaborer un point de vue sur les orientations qui pourraient être celles de la poésie. D'abord, c'est la prévalence de l'expérimentation sur l'expérience qui pose un problème. Dès lors, il ne s'agit plus tant de poésie – « elle qui n'expérimente pas le langage mais le traverse » -, que de « savoir linguistique ». Ensuite, le problème de l'expérimentation est qu'elle donne le primat au concept, finalement rassurant en ceci qu'il laisse le réel à l'écart,

¹ Jean Daive, *Fut bâti*, Gallimard, 1973, p. 83.

² *Ibid.*, p. 47-49.

³ *Ibid.*, p. 99.

par la création d'une « objectivité rassurante ». À l'expérimentation du langage correspond l'expérimentation du monde et de la nature. Esteban y répond par une traversée du langage, dans laquelle les mots ne sont pas posés pour eux-mêmes, mais sont articulés à l'être. De manière stratégique, il donne l'exemple du mot « rien », pour le poser non selon une horizontalité conceptuelle et créatrice de signification objective, mais selon une verticalité hissant le mot à hauteur de parole :

Il n'y a pas, comme on tente souvent de nous le faire croire, d'une part, l'être sans les mots et, de l'autre, les mots sans être. Il y a, d'un côté, cette appréhension ontologique *verticale* du Rien et de l'Être, dont la parole peut jaillir : de l'autre cette *horizontalité* du langage déjà constitué » (p. 228).

Dans cette perspective, l'impératif d'« abandonner la citadelle d'absence où la folie d'Elbehnon s'est abîmée » (p. 230) n'est pas l'abandon de Mallarmé, car est gardée l'idée d'une « énergie opératoire qui électrise les mots » (p. 229). Esteban traverse de nouveau des lieux de la poétique de Mallarmé, non dans le sens d'une disparition du réel, mais dans celui d'une traversée des mots par leur électrisation qui est leurs rapports, « jusqu'au vide essentiel, jusqu'à la pure disparition vibratoire. » (*Id.*) Aussi bien, le titre « Un Lieu hors de tout lieu » est-il une manière de continuer, en l'infléchissant dans un sens différent de celui d'une poétique du mot et du blanc, le « rien n'aura eu lieu que le lieu » d'*Un Coup de dés*, mais davantage du côté d'une ontologie que de celui d'une poétique.

3.4. Du rien, du tout : l'expérience avec Mallarmé, entre poétique et mystique, de Pierre Jean Jouve à Salah Stétié

Une autre inflexion de la réception de Mallarmé est opérée par Salah Stétié. Avec Claude Vigée, nous avons pu comprendre que l'extase d'une affirmation de la vie et de l'existence était à reconstruire pour une modernité marquée par le nihilisme d'un art de la faim. Le manque ontologique est, chez Claude Esteban, ce qui est à dépasser, pour un rapport au langage et au monde qui en appelle à une expérience de la parole et du lieu, en lieu et place d'une expérimentation du langage et du réel comme « objets » ou comme « acte d'autorité idéal ». Mais, selon la perspective ontologique qui a marqué la réception de Mallarmé, le rien n'est pas rien, en ceci qu'il n'est pas la privation de l'être, ni du « quelque chose », du moment que sa pensée ne s'établit pas « dans un refuge de mots », refuge dans le lequel on se paierait de mots. Tout un versant de la poésie garde un lien avec la mystique. À cet égard, comme le signale Esteban, Jouve est pionnier, qui a orienté l'« épreuve du *Nada* », dans une continuité avec Jean

de La Croix¹, « dans le tremblement charnel de l'esprit² », selon une tension dialectique de la « dénégarion » et de l' « affirmation ».

Cette expérience renvoie à une double attraction, du néant ou de la plénitude. Faisant se rencontrer la mystique et la poésie, elle est ramenée par Claude Vigée, au début de son essai « Les Artistes de la faim », sur un plan existentiel, au « *nada de nada* » de Jean de la Croix, au dépouillement, à une purification, dont il lit le désir dans les *Quatre Quatuors* d'Eliot : « *Para llegar a poseer lo todo / No quiras poseer nada de nada. / Para llegar a ser lo todo / No quiras ser nada de nada.*³ » Une propension à l'annulation de soi, au rien est ainsi envisagée dans le sillage de l'héritage de Mallarmé. Il s'agit là d'un rien négateur, mais le « nada », transporté de la mystique à la poésie, a une autre portée au XX^e siècle, pouvant disposer à une entente différente du rien mallarméen. On peut citer « L'obstacle », texte liminaire de *Mallarmé sauf azur* de Salah Stétié. Présentant la poésie de Mallarmé dans sa différence avec celles de Nerval et de Rimbaud, en ceci qu'elle ne s'est pas égarée, comme le premier, et n'a pas démissionné, comme le second, il désigne en elle un « pas gagné » : « Ce pas le conduira vers quelque chose qui ressemble à Rien. Il admettra la victoire sur lui du Rien mais gardera précieusement dans l'extrême épurement de son vocabulaire volontairement réduit le "quelque chose" qui ne lui a pas été retiré.⁴ » Cette articulation du « rien » au « quelque chose » est non seulement un franchissement, mais un seuil, ce qui accomplit cette idée d'un obstacle comme un passage obligé. Si, « où qu'on aille en poésie, on bute sur Mallarmé » (p. 9), « c'est à ce "quelque chose" que tout poète doit obligatoirement se mesurer, le jour venu, s'il veut oser prendre la parole après Mallarmé. » (p. 10) On relèvera la trajectoire inverse, par rapport à Vigée et Esteban. Avec ces deux poètes, la nécessité de prendre en compte Mallarmé débouche, un peu comme chez Jaccottet, sur l'exigence, voire l'urgence, d'un dépassement.

Le propos liminaire de Stétié a, pour nous, trois implications. D'abord il rend nécessaire une confrontation avec le rien, puisque sa découverte engage chez Mallarmé son acceptation et sa pleine prise en compte. Ensuite, s'impose l'idée d'une mutation du « rien » en « quelque chose », ou plutôt d'une reconnaissance de ce « rien » comme étant un préalable, un fond sur lequel prendre un élan : ce « quelque chose » est reçu telle une énergie (Mallarmé étant un « athlète intellectuel »), propitiatoire à une ouverture, peut-être à une forme de joie et de vie.

¹ Cf. Pierre Jean Jouve, *En miroir, journal sans date*, Mercure de France, 1954, chap. « Le Thème Nada », p. 124-130.

² Claude Esteban, *op. cit.*, p. 228.

³ Claude Vigée, *Aux Sources de la littérature moderne*, *op. cit.*, p. 219.

⁴ Salah Stétié, *Mallarmé sauf azur*, *op. cit.*, p. 9. Les citations qui suivent, dont la page est indiquée entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

Enfin, la tâche est pour « tout poète » (et en premier, pour Stétié) de s'approprier ce rien et de comprendre ce « quelque chose » qui en procède, pour continuer. Faire quelque chose de ce rien implique alors une lecture et une écriture de Mallarmé qui en soit l'accueil – « apprivoiser Mallarmé pour continuer ma route » (p. 10).

Comprendre à notre tour la réception de Mallarmé par Stétié suppose un passage par Jouve, non parce qu'il en est question dans *Mallarmé sauf azur*, mais parce que le « thème du nada » porté par son œuvre a été décisif. Dans ces pages d'*En Miroir*, citant « *Para venir a serlo todo / no quieras ser algo en nada* » de Jean de la Croix, Jouve met ces deux vers en relation avec les siens : « Rien ne s'accomplira sinon dans son absence / Dans une nuit un congédiement de clarté / Une beauté confuse en laquelle rien n'est.¹ » Dans la présentation de sa traduction de Jean de la Croix, Jacques Ancet a précisé ce qui fait se rejoindre les expériences mystique et poétique en « une même expérience ». D'une part, les poèmes « n'habillent pas poétiquement un contenu religieux », mais ils font entendre une expérience ; d'autre part, une redéfinition de la poésie, à partir du romantisme allemand, a permis de réévaluer le rapport entre mystique et poésie, la poésie elle-même, ainsi que son expérience :

À partir du romantisme allemand et, chez nous, depuis Baudelaire et, surtout, Rimbaud et Mallarmé, la poésie a cessé d'être une province (même la plus noble) de la littérature pour devenir une activité autonome, toujours plus consciente de son autonomie et ne cessant d'affirmer sa radicalité : celle d'un langage non plus fait pour communiquer, pour désigner et transmettre l'expérience, mais pour la *faire*.²

Jouve et Stétié s'inscrivent dans ce mouvement.

Or, Jouve a bien posé un rapport différent au rien, dont on peut signaler dès à présent qu'il nourrit sa propre lecture de Mallarmé. *En Miroir* distingue « deux définitions du "rien" : l'absence est opposée à la négation ; l'absence prend déjà le sens de "tout". La nuit comme mouvement est au centre. L'éros, en traversant une zone de vide et de bombardement des forces douloureuses, cherche sa transformation en Verbe – en amour divin.³ » On tirera de ces affirmations, d'abord une orientation de l'absence vers le tout – de *nada* vers *lo todo* –, non une annulation, mais une orientation qui est un ancrage dans un rapport aux choses qui a pour lieu l'infini même qui le déborde. On notera, au passage, une possible convergence avec le « musicalement se lève » et l'« idée même et suave » de « l'absente de tous bouquets » : on est placé du côté, non de la négation, mais des possibles du langage, dans l'instauration d'un rapport au réel et, pour rappeler Baudelaire et Deguy, d'un « diminutif de l'infini » ou de

¹ Pierre Jean Jouve, *En miroir*, op. cit., p. 124-125.

² Jean de la Croix, *Nuit obscure, Cantique spirituel et autres poèmes*, trad. Jacques Ancet, *Poésie*/Gallimard / UNESCO, 1997, préface de Jacques Ancet, « Celui qui parle », p. 22-23.

³ Pierre Jean Jouve, op. cit., p. 125.

« l'infini et sa diction » des *Choses de la poésie*. Par ailleurs, l'obscur trouve aussi une valeur essentielle, qui est sa force, laquelle est désignée par « nuit » et « mouvement ». Dans cette lecture en creux de *La Nuit obscure*, c'est l'énergie du langage et le lien indéfectible entre l'obscur et le clair qui sont désignés. Cette clarté n'est pas séparable d'un « travail de l'obscur », pour reprendre le titre du livre de poèmes de Meschonnic (*L'Obscur travaille*), en ceci que c'est selon les valeurs qu'une voix instaure, dans la profondeur de son histoire, de son rapport au monde, dans sa mémoire et ses oublis, qu'une clarté est tour à tour congédiée et imposée en évidence. C'est toujours au langage d'une expérience que l'on a affaire. Et cette évidence, qui doit être conçue comme une activité, est bien une *energeia*, une force de langage qui est ici un « éros », que Jouve définit en termes religieux de « transformation en Verbe – en amour divin. » L'expérience est désignée en termes de recherche (« cherche ») ; en cela, il tend à faire du divin un mouvement, non une stase ni une éternité. Le divin est amour, éros et c'est ce qui caractérise l'érotique chez Jouve, une érotique qui rencontre l'indicible dans le langage.

Jouve a vu la « création verbale » de Mallarmé : « une explosive richesse, essentiellement érotique », des mots ayant « la force de se jouer de la syntaxe formelle¹ », mais aussi une sorte de captation de la matière dans le verbe selon un rapport avec le « céleste » qui innerve sa propre poétique, comme en atteste l'un de ses titres majeurs, *Matière céleste*. On peut encore apprécier ce qui marque un rapport entre l'âme de Jouve et celle de Mallarmé (rappelons que « toute âme est un nœud rythmique », dans *La Musique et les lettres*) : « l'âme trouve l'idée du "Rien créateur", la force propulsive et s'échappant à l'infini. » Et le « Nada », selon Jouve, renvoie à « une volonté assez claire d'approcher le mystère de l'idée.² » L'obscur et la clarté, l'idée et l'indicible, l'absence et la présence se travaillent mutuellement dans le langage qui en fait l'expérience. La même page d'*En Miroir* passe le négatif du Nada au fil de l'affirmation : « le "Souffle", ou l'Absence, en face de la ruine, a pour moyen : "Nier le non dans la présence". » Une position à l'égard de l'indicible, qu'une certaine vision de la mystique pose comme un rapport direct à Dieu sans la médiation du langage, peut être relevée, qui passe par l'acte de Mallarmé de « nier l'indicible, qui ment » (*La Musique et les lettres*, OCII, 73). De fait, c'est une émotion, où il faut entendre la « motion », soit le mouvement, qui organise le vers (« Le vers va s'émouvoir de quelque balancement ») et travaille les mots ordinaires dans le renouvellement de leur aptitude (« choisir les mots, aptes mots, de l'école, du logis et du marché »).

¹ Pierre-Jean Jouve, « La Langue de Mallarmé », *Stéphane Mallarmé, essais et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942, p. 34.

² Pierre Jean Jouve, *En miroir*, op. cit., p. 128.

Jouve a certainement marqué la poésie après 1945, transportant de Mallarmé une certaine éthique du silence et de l'indicible comme valeurs dans une poétique. Il est temps de revenir à Stétié, d'abord pour préciser que sa lecture montre et développe un lien avec la mystique. Bonnefoy a écarté ce lien, mais selon une définition de la mystique qui exclut le langage de l'indicible au nom de l'immédiat. Comme Michèle Finck le signale, chez lui, « la poésie doit se situer au point de rencontre de la médiation et de l'immédiat, de l'image et du "simple".¹ » La nécessité du « leurre » et du « seuil », - mais du leurre « juste » et du seuil permis par une épure « au contact du "simple" qui toujours se refuse » -, correspond à une lecture de Mallarmé qui l'oppose à la mystique et le pense selon les catégories de la pensée occidentale. À de nombreuses reprises, dans *Mallarmé sauf azur*, Stétié fait se rencontrer Mallarmé et la mystique orientale. Or cette rencontre abolit les frontières avec la poésie. L'intérêt pour son « aventure spirituelle » aboutit à évoquer une « quiétude éminemment mystique » et un « quiétisme de l'immédiateté » (p. 28), à propos de « l'opulent silence entre les mots² ». On peut dès lors aborder une réception de Mallarmé, dans le sillage d'une relation entre des traditions occidentale et orientale. À cet égard, signalons l'importance de Jean de la Croix, dont Jacques Ancet a précisé le rapport aux traditions hébraïque, celle du *Chant des chants*³, et arabe, notamment le soufisme. Il y va du rapport au silence, sur lequel Stétié insiste, comme de celui d'un dire à l'indicible, d'une « parole poétique comme dire de l'indicible », ou encore d'un indicible passé dans un dire, dont la tradition est aussi importante que celle de l'ineffable ou du refus.

Un point de croisement sans doute crucial, signalé par Salah Oueslati⁴, entre les mystiques orientale et occidentale, est l'énergétique de la poésie de Mallarmé qui renvoie à une illumination centrale. Pour Stétié, c'est aussi d'une poétique de la vie qu'il s'agit, à travers les citations qu'il place au début de l'essai « Linéarité de Mallarmé » : « La vie vierge en sa synthèse et loin illuminant tout » ; « je me fus fidèle, pour que mon humble vie gardât un sens. Le moyen, je le publie, consiste quotidiennement à épousseter, de ma native illumination, l'apport hasardeux extérieur, qu'on recueille, plutôt, sous le nom d'expérience. » (p. 29) L'illumination dresse un pont entre les lectures de Rimbaud et de Mallarmé, mais une différence

¹ Michèle Finck, Yves Bonnefoy, *le simple et le sens*, op. cit., p. 396.

² Propos tiré d'une lettre à Vielé-Griffin (4 novembre 1894). Cité de Stéphane Mallarmé, *Propos sur la poésie, recueillis et présentés par Henri Mondor*,..., éd. Henri Mondor, Monaco, Éditions du Rocher, 1953, p. 155.

³ Titre, plus proche de l'hébreu biblique, donné au *Cantique des cantiques* par Henri Meschonnic, dans sa traduction du texte biblique. Henri Meschonnic, *Les cinq rouleaux*, Paris, France, Gallimard, 1970. Cf. Jacques Ancet, « Celui qui parle », op. cit., p. 23-25 (pages ayant pour titre « Le plus oriental des poètes d'Occident »).

⁴ En préface à Sylvie Marie Gazagne, *Salah Stétié lecteur de Rimbaud et de Mallarmé, regard critique, regard créatif, essai sur Rimbaud, le huitième dormant, Mallarmé sauf azur et Rimbaud d'Aden de Salah Stétié*, l'Harmattan, 2010, p. 14-15.

majeure tient à sa nature, du côté de « l'aube anticipatrice » chez le premier, de celui de « l'accumulation de la nuit, son épaississement [...] bientôt la mise en page de tout et du Tout » (p. 72), montrant une filiation avec le Jean de la Croix de *Nuit obscure*. Et c'est selon cette obscurité qu'une filiation Mallarmé-Stétié est envisageable. Il faut en parcourir à présent quelques linéaments.

Commençons par la linéarité, notion autour de laquelle se rassemblent les éléments de la poétique de Mallarmé selon Stétié. En rapport avec l'arabesque, qui a surtout retenu l'attention de la critique et des poètes, la ligne procède de l'illumination, dans la mesure où elle correspond à l'acte d'« évider la réalité d'apparence pour tenter de retrouver, par-delà cette réalité-là, telle autre réalité prouvée – tout juste prouvée, et à peine – par l'épreuve de sa confrontation avec le vide ou le rien, et ensuite, comme en un deuxième temps paradoxalement simultanée, par sa récupération sur le néant » (p. 29-30). Un foyer de resplendissement est obtenu par un « mode de probation de l'improbable » et - Stétié cite la *Viyana Bhairava* –, par l'« intervalle » de deux choses « perçues avec la même conscience » rappelant le « mystère » d'« établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté. » (lettre à Vielé-Griffin, août 1891, *OCI*, 806) Il est patent que le propos de Stétié est à la rencontre de plusieurs approches : phénoménologique, en ceci que l'intervalle rappelle fortement le mode du « comme » de Michel Deguy qui articule le « comme si » fictionnel-langagier au « comme ça » de l'être dans la différence d'un rapport, autrement dit, le mode du langage figurant ; ontologique, le rapport entre probation et improbable étant du côté du « grand réalisme » invoqué au seuil de *L'Improbable* dédié « à ce qui est ». Cela étant, ce réalisme est du côté du regard, partant d'une « réalité seconde » dont la vue déchire les apparences du réel. Mais cette « centrale pureté », par évidemment et épurement, rencontre les approches orientales au sens large : du blanc, du silence du Tao au bouddhisme¹, vers l'islam. Le foyer d'énergie que représente l'illumination chez Mallarmé pousse à envisager une temporalité en une gerbe d'instant, en fulgurances établissant un lien avec l'éternité et l'infini. On trouve ainsi, dans « Linéarité de Mallarmé », cette citation de Mallarmé qui vient caractériser le poème, lui-même figuré par le vers final du « Sonnet en -yx », « De scintillations sitôt le septuor » : « Il n'y a pas de durée dans la théologie musulmane, - écrit le célèbre arabisant [Massignon] formé par

¹ Ce rapport a retenu l'attention de la critique. Cf. Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, La Baconnière, 1968. Rappelons que Mallarmé écrit à Cazalis, dans la lettre du 28 avril 1866 : « le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme » (*OCI*, 696), ce qui est aussi une marque d'humour, peut-être par rapport à la vogue du bouddhisme dans les milieux intellectuel, littéraire et artistique du siècle. Il termine d'ailleurs sa lettre en évoquant les vols dont a été victime Lefébure à Cannes : « immobile, [il] rêve aux autres en implorant la police et Brahmâ, sources et fins des choses. » (*OCI*, 698) C'est d'un séjour chez lui que date la découverte du néant.

Huysmans, l'ami de Mallarmé -, il n'y a que des instants, et ces instants n'ont même pas de succession nécessaire. » (p. 39) On assiste, en fait, à une série de décentrement : de la poétique de Mallarmé vers l'horizon de la pensée islamique, mais aussi de la pensée islamique vers sa ressaisie par la pensée occidentale ; de la ligne vers une discontinuité qui fait en fait du discontinu un continu ; de l'éclat vers l'obscur. Par ces déplacements, Stétié en arrive à ce qui fonde pour lui la langue chez Mallarmé : « face au néant de l'Être et à la prédominance du Rien, la langue seule peut-être, de création [...], oppose une fatalité d'évidence éclatante et nocturne à l'explosion qui doit tout emporter inévitablement. » (p. 51) Un tel fondement n'est pas sans évoquer sa poésie.

Dans le livre *D'une langue*, on peut découvrir une trajectoire, du poème « L'Éclaircie », où « Le cœur est de ténèbres. Le cœur est de lumière », à « L'obscurcissement », où la neige devient opacité et plaisir – « Plus de neige. Mais le mystère et ses déduits » -, jusqu'au poème éponyme subsumant le parcours dans l'amour et la « constellation du Rien¹ ». La ligne articule la poétique à une mystique, mystique dont la poétique serait à faire. Elle est d'abord conductrice, en ceci qu'elle s'associe à un dessin spirituel, à côté de la ligne arabesque. Le premier poème cité est « Las de l'amer repos » et sa « ligne d'azur mince et pâle » (*OCI*, 12). Elle représente en fait l'épure dont Stétié situe la valeur dans la poétique en ces termes : « On dirait, à se voir placé rêveusement devant tant d'objectivité neigeuse et lunaire, que le calme du monde a eu définitivement raison des violences de l'ontologie. » (p. 32) Aussi, pour comprendre ce propos, faut-il le replacer dans la perspective d'un livre dont le titre comporte l'expression « *sauf azur* ». La « ligne d'azur » renvoie en effet au mouvement de la poétique de Mallarmé que Stétié assimile à un « travail de décantation poético-métaphysique », à une « péjoration progressive de l'image de l'azur.² »

On résumera ce mouvement par les trois temps d'une chute progressive du ciel, de la fenêtre, de la mer-naufage. L'euphorie qui pouvait être celle du « premier Mallarmé », liée à une « présence du monde à lui-même, présence de l'idéalité rêvée à la conscience hautement désirante » (p. 72). Le deuxième temps revient à « une sorte de consentement rigoureux à l'ordre du monde » (p. 73) et la linéarité peut s'interpréter, doublement, comme une maîtrise du chaos et de la chute, cette ligne de fuite « - Au risque de tomber pendant l'éternité ? » du poème « Les Fenêtres » (*OCI*, 10), et comme l'acte de sauver l'azur, le « *sauf l'azur* » par un « absolu interne à la langue » (*Id.*) répondant cet « instinct de ciel en chacun » (*OCII*, 74). On

¹ Salah Stétié, *D'une langue*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2013, p. 42-47.

² Sylvie Marie Gazagne, *Salah Stétié, lecteur de Rimbaud et de Mallarmé*, op. cit., p. 26.

ne peut que penser à la suite de proses « La Chute du jour », qui clôt le livre *D'Une Langue*¹. Quelque chose de ce parcours semble être relaté dans la chute du ciel, « ainsi, tous les soirs, l'éternité meurt-elle », chute de « l'idée de ciel », « idée-naufage », répétée dans la « chute du jour », instant d'une « gloire » crépusculaire et « heure où la philosophie s'assied sur une chaise, et contemple » ; et de poursuivre : « Alors la Philosophie pourra quitter ses habits de deuil, alors elle pourra se vêtir de son ultime nudité poétique. » Le geste du poème Mallarmé y est encore référé dans cet impératif qui est déduit de la tombée du jour, - qui, dans une relation avec la mystique, est « détail immense » et instant « de mûrir » et « de mourir » : « Il appartient à la pensée d'élaguer et de simplifier. » Outre une référence peut-être inconsciente, au poème « Gloire », de *Divagations*, et son « temps d'apothéose » (OCII, 103), on peut en trouver une, peut-être cette fois explicite, à « l'araignée sacrée de la langue », ce tissage d'une langue d'écriture que Maulpoix a analysé dans *Le Poète perplexe*. Cette langue entretient un rapport avec « d'une langue » (nous soulignons), parce qu'elle est le vecteur d'une intensité que Stétié découvre dans la « linéarité de Mallarmé ». Et le troisième temps de la chute, le naufrage d'*Un Coup de dés*, a pour particularité d'opérer ce renversement : « Ce n'est plus désormais l'Idéal le devoir. À l'inverse, c'est désormais le devoir de réalité l'idéal. » (p. 93) Le naufrage d'*Un Coup de dés* contient le risque des « Fenêtres », de tomber dans l'éternité, d'une chute dans l'infini d'un langage excluant le monde, mais il ouvre sur la constellation, ce qui renvoie à cet éclat du détail, autant lumineux qu'obscur, de la poétique de Stétié.

La ligne participe donc d'un éclat, qui n'est pas sans lien avec l'oralité et la musicalité. Ce que la linéarité doit à l'écoute n'est pas abordé. Stétié la dégage plutôt d'une vision : vision de la page et des caractères, avec *Un Coup de dés* et son phrasé sinueux, « visualisation du son mélodique tiré de la flûte double » (p. 34), avec le *Faune*. Plus loin, *L'Après-midi d'un faune* est mis en relation avec le « plein air » des impressionnistes (p. 82). L'absorption dans le silence de la nuit mystique l'empêche en fait d'établir un rapport entre l'évidence – laquelle a un rapport certain avec l'évidement – et l'oralité, la prosodie du poème Mallarmé. La linéarité, si elle peut suivre « une sonore, vaine et monotone ligne » (OCI, 24) - qui n'est pas citée par Stétié -, tend davantage vers une spiritualisation, laquelle s'ancre dans les « subdivisions prismatiques de l'Idée ». Cet éclat d'une ligne pluralisée, qui peut s'entendre dans les « sub-di-visions » et leurs prismes, se lit selon la « ligne parfaite » du vers, revenue du naufrage. La citation des tercets d'« À la nue accablante tu » permet d'envisager *in fine* l'écriture de Mallarmé par rapport au chaos, et comme une pratique de la coupe, de la césure, du rejet accomplissant un continu à

¹ Les citations renvoient à cette suite de proses. Salah Stétié, *D'Une Langue*, op. cit., p. 79-86.

travers le discontinu, cela vers « l'Idée, on le voit, que seul traduit la Ligne », selon une perspective téléologique rassemblant le but et le fondement, autrement dit « l'acte fondamental qui est, une fois de plus, de soustraire à la confusion l'évidence cachée de l'être qui est l'idée. » (p. 38)

La spiritualisation de la poésie et du vers, à travers l'exemple de Mallarmé, est différente, par exemple, de la « même vision-audition » de Meschonnic (« même » : du poème par rapport à la « réflexion sur le poème »), à la « même passion [...] de la soumission à sa propre écoute, au même inconnu.¹ » Le caché de l'évidence ne renvoie pas au même enjeu que l'inconnu, tourné qu'il est vers l'idée et l'être. On peut ainsi faire la différence entre l'inconnu de l'écoute et de l'oralité et le secret reposant sur une dialectique de l'obscur et du clair. L'approche de Mallarmé par Stétié est soutenue par sa lecture de « Prose », autour du vers « Gloire du long désir, Idées ». Ce poème le fait rejoindre Bonnefoy et la question d'une redéfinition de l'archétype par rapport à l'idée platonicienne. Les « Idées » ne sont, en effet,

pas des archétypes préétablis et dominateurs mais, issues du long désir humain qui leur a donné forme, [...] elles s'enracinent dans la réalité qui, de décantation en décantation, leur fournit leur statut définitif de langue. Et c'est pourquoi ces idées-là, plantées dans l'expérience du poète du poète, ne sauraient être considérées comme des concepts. » (p. 98)

Est partagé, avec Bonnefoy, l'enjeu, à travers l'archétype, d'une sortie du concept et de la domination de celui-ci sur le symbolique. Le passage de l'idée par l'archétypal débouche sur son historicité et son lien à l'expérience. Ce que dit Stétié de l'archétype, en situant tout type par l'*arché* de sa formation dans les expériences et les mémoires, touche au rapport entre le verbal et la construction du réel. Toute langue est ainsi la construction d'une expérience du réel. Elle est une sécrétion, un dépôt vivant d'affects, de percepts. C'est ce qui constitue la langue en miroir, et la lecture du « Sonnet en -yx » fournit de quoi penser cette constitution sur un fond expérientiel, mais aussi sur un fond de néant – lequel est pris en charge par le mot de *ptyx*, « à jamais inconnu [...], ignoré des dictionnaires », mais s'affirmant en tant que « résonance éternelle », « absolu phonétique converti spontanément en sujet ontologique » ou encore « rien que son évidence verbale » (p. 99-100). Ainsi l'expérience est-elle subsumée dans l'ontologie.

Stétié retrouve ainsi le son, mais dans une perspective différence de celle de l'oralité, c'est-à-dire ressaisi dans l'équation verbale. Il rejoint la mathématisation, l'algèbre du poème par ce qu'il appelle la « solution harmonique » de l'y et du x dans *ptyx* et *onyx* (*Id.*), un éclair de la présence dans l'absence, comme une mémoire par l'oubli. La poétique de Mallarmé est alors ressaisie dans la poésie arabe de l'anté-Islam (V^e et V^e siècles), celle de la *qacida* : la rime et le

¹ Henri Meschonnic, « Libérez Mallarmé », *Magazine littéraire*, op. cit., p. 66.

rythme y sont des chiffres verbaux – sont convoqués la « "disparition élocutoire" ou "vibratoire selon le jeu de la parole" » (p. 101) -, pour définir une poursuite du poète par le poème « [des] traces laissées derrières elle par sa bien-aimée » (p. 100). La « notion pure » est nomadisée et devenue le mouvement même d'une écriture en quête et en reconstitution d'une présence. On retiendra que Mallarmé permet de dire cette continuité du verbal et du sensible, du rapport amoureux à la présence, métaphorisée dans la fleur « idée même et suave ». Mais on ajoutera que le rapport est saisi comme une lumière toujours paradoxale : une lumière de lumière, si l'on veut, ou une « lumière sur lumière¹ » éclairant sur l'énigme et l'opaque. Car ce qui caractérise la joie chez Stétié a sans doute un rapport avec la « jubilation nue » (OCI, 35). Les éclaircies par pics d'instant sont les lumières de l'obscur, toute cette dialectique éprouvée dans l'écriture du poème laissant découvrir un rapport entre le blanc et l'opaque. Salah Oueslati a montré comment, dans la poétique de Mallarmé, la lampe supporte une découverte de l'ombre et en quoi le poème « Las de l'amer repos » et son « Chinois au cœur limpide et fin » joue un rôle crucial dans « l'opacification de l'écriture » avant la crise de 1866². Comme il l'a fait au sujet de « Don du poème » (et son aurore « Noire, à l'aile saignante et pâle », OCI, 17), on peut également observer une « opacité blanche » figurant la « ligne d'azur mince et pâle » de l'écriture de Mallarmé³. Ces motifs trouvent des résonances dialogiques dans la poésie de Stétié, dans ceux de la nacre, de la neige, de l'« obscure lampe », de la lumière opaque du blanc, « l'autre couleur » (p. 95), découverte dans *Mallarmé sauf azur*. On peut ainsi esquisser un parallèle entre l'aurore noire et la lampe angélique, ou lampe de la nuit, de « Don du poème », cette nuit blanche du poème révélant que tout don est un inconnu et une énigme : « de ceci, lampe nouée amoureusement / L'huile d'une parole proférée / La nuit tombée sur une lampe, la / Langue en cette lampe a racine.⁴ »

¹ Salah Stétié, *Lumière sur lumière ou L'Islam créateur*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1992. Une étude serait aussi à mener pour une approche comparée de l'Éden chez Mallarmé et du paradis terrestre chez Stétié, étude qui s'intéresserait aussi à Bonnefoy et Deguy. On lit dans *Lumière sur lumière* : « Le Paradis terrestre n'est jamais qu'une image, une approximation de cette mystérieuse proximité dont chacun est si radicalement coupé qu'il y faut l'éclair absolu d'un instant, et bien des circonstances brusquement réunies, pour qu'elle ressurgisse dans le seul dévoilement qui lui soit possible, je veux dire : la poésie. » (p. 91)

² Salah Oueslati, « L'Opacification de l'écriture de Mallarmé avant la crise de 1866 », dans *La poétique de Stéphane Mallarmé*, éd. Samir Marzouki et Kamel Gaha, Paris, Tunisie, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 111-127.

³ Sylvie Marie Gazagne, préface de Salah Oueslati, *Salah Stétié lecteur de Mallarmé et de Rimbaud*, op. cit., p. 14-15.

⁴ Salah Stétié et Raoul Ubac, *Obscure lampe de cela*, Remoulins-sur-Gardon, Jacques Bremond, 2003, poème 2, livre non paginé.

La réception de Mallarmé, sa présence dans l'œuvre de Stétié, débouche sur une ontogenèse de la parole et de la langue. Dans ce cadre, c'est tout un pan de la poésie d'inspiration ontologique qui se laisse lire. Cette dimension implique alors de se pencher à nouveau sur le rapport poésie-philosophie, rapport que la réception de Heidegger en France a rendu particulièrement sensible, que l'œuvre de Deguy ne cesse de poser aussi, aussi celle de Meschonnic, sur le mode critique de l'historicité d'un « langage Heidegger ». Il est patent que la lecture de Stétié, depuis une mise en relation de la poésie et de la mystique, mais aussi à partir d'une certaine réorientation de la négativité, fait ressortir un certain état de la prégnance du positionnement de la poésie par rapport à la philosophie : en témoigne cette présence de l'idée et de l'archétype, réapparaissant dès qu'il est question du verbal. Et l'on peut se tourner du côté d'Esteban : son questionnement de Mallarmé est certainement marqué par « l'habitation poétique » de la terre, par « l'habiter poétiquement » ; il débouche sur une traversée du langage vers l'être, ce qui est encore mettre en avant la parole sous un angle ontologique et les percées qu'elle opère dans la langue, qui sont celle d'une eidétique, d'une tentative d'une monstration de l'être par la poésie.

4. *Le devenir-poème de l'idée*

4.1. Voir et proférer, montrer ce qui se montre, l'*eidos* de Bonnefoy

Voir et proférer sont les deux actes d'une poétique cherchant une transgression du discours et du concept. Ce sont aussi les verbes d'une tension vers le réel et l'existence par les mots, d'une tension vers l'épiphanie à travers la disparition. Faire disparaître les représentations conceptuelles et « faire apparaître, là devant nous » ce que « nous pourrions [...] voir avec simplement nos yeux, dans ces moments de silence où nous n'avons en esprit que leur pleine et pure évidence ? Et accueillir ainsi, et pour la première fois, leur totalité sensible, leur infini, dans une profération qui est tout de même un fait de langage ?¹ » Le silence est l'accueil du plein et du pur de l'évidence, non vers une abstraction, mais vers une « totalité sensible » dont l'esprit n'est pas séparé. Ce silence est-il néanmoins une absence de langage, à travers laquelle ressurgirait l'aspiration mystique à un immédiat qui exclurait de fait le langage, limité qu'il serait à être une médiation ? La profération, activité d'une voix, aboutit à poser la question du lieu, avec elle la question du langage, et comme lieu, et comme accueil, où est engagée une forme d'éthique de l'hospitalité qu'est un poème.

¹ Yves Bonnefoy, « La Clef de la dernière cassette », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 189. Les citations qui suivent, dont la page est indiquée entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

Le travail d'une certaine dissipation du relatif est la version de Bonnefoy de l'absolu mallarméen. Aussi cette version amène-t-elle à éprouver de nouveau le néant et la fiction du langage, le jeu des significations et le vide par la « faille » et la « déchirure d'un voile » (les mots ont été repris par Jaccottet¹), bref ce qui est à même de déjouer le conceptuel dans le langage pour mettre l'écriture en crise et la hisser à hauteur du réel. Dans cette perspective, les assertions de *Crise de vers*, « que rien ne demeurera sans être proféré » et « je dis : une fleur ! » (OCII, 212-213), revêtent une dimension particulière. Meschonnic voit dans la première l'achèvement de « l'idée de la poésie dans la poésie de l'idée² » ; et, d'une certaine façon, la profération est tirée dans le sens d'un réalisme de l'idée quand Bonnefoy écrit ceci :

[...] l'esprit qui a refusé, « oublié », tous les vains savoirs qui sont dans la langue se retrouve, lui, devant la réalité à découvert cette fois, devant la chose au plein de son apparence. Non plus arrêté à une entité de nature métaphysique – comme c'est le cas chaque fois que l'on croit savoir – mais en présence de ce qui est, simplement. L'« idée », pour reprendre le mot de Mallarmé dans *Crise de vers*, c'est d'ailleurs l'*eidōs* : ce qui se montre. (p. 190)

Mettre le langage et le poème devant les choses est ce qui engage une poétique dans une éthique, chez Bonnefoy. Cet engagement est l'un des « actes » et « lieux » de la poésie. La seconde assertion impose la fleur comme évidence dans un acte d'énonciation, un dire, ce qui est marqué par la tournure exclamative (« Je dis : une fleur ! »). Et tout procède du « je » : l'acte est d'un sujet, il procède de son expérience. On peut se rappeler, à ce titre, la définition, au paragraphe suivant, du « dire, avant tout, rêve et chant » *a contrario* d'« une fonction de numéraire facile et représentatif ». Il faut ajouter que la fleur de Mallarmé – c'est ce que supporte encore le point d'exclamation -, est intérieure à une écoute et que cette écoute en intègre l'idée ; citons encore ce passage où la voix est l'agent : « et, hors l'oubli où *ma voix relègue aucun contour*, en tant que quelque chose que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » (Nous soulignons.) De fait, Mallarmé pourrait bien inclure dans la « notion pure » une audibilité contre une visibilité, l'épure d'une visibilité par une audibilité, ce qui a trait à l'invisible des choses.

Rendre audible ce qui se voit pourrait renvoyer à l'acte d'énonciation, au dire proprement poétique. D'une certaine façon, l'idée devient musicale en ceci que nous n'avons pas affaire à une « vision » des choses mais à une « vue » sur elles, ce qui repose la question de la lecture du

¹ Cf. Philippe Jaccottet *L'entretien des muses*, op. cit., p. 252 : « Ce qui, pour Bonnefoy, s'oppose au système conceptuel qui nous enferme dans une continuité fallacieuse, c'est la *faille*. Par la faille, la déchirure, la blessure, on entrevoit, on approche le vrai lieu. La faille est ce que le concept ne peut saisir : "Y a-t-il un concept d'un pas venant dans la nuit, d'un cri, de l'effondrement d'une pierre dans les broussailles ? De l'impression que fait une maison vide ? Mais non, rien n'a été gardé du réel que ce qui convient à notre repos." Bonnefoy groupe là quelques-uns des *signes* fondamentaux de sa poésie. »

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 36.

vers de « Prose » « De vue, non de visions ». Il y aurait là une conception quelque peu symétrique à celle de Paul Klee, pour qui l'art ne rend pas le visible, mais rend visible. Nous sommes bien ici de plain-pied dans une critique de la mimésis et de la « fonction représentative » pour atteindre « la nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. » (OCII, 213) Avec Mallarmé, il semble alors que la vue soit liée au dire et, par la musique, à l'écoute. S'y greffe la question de l'idée, elle-même procédant d'une écoute : « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité », ainsi qu'il l'écrit dans « Le Livre, instrument spirituel » (*Quant au livre*, OCII, 226). Or, beaucoup se joue, dans l'approche de Bonnefoy, autour de l'idée : une mise à distance de la métaphysique et l'enjeu de la présence.

L'acte de nomination est, pour Bonnefoy, ce qui peut préserver la présence, la réalité terrestre et le « séjour authentique » chez Mallarmé. Il est patent qu'il centre la poétique de la « notion pure » sur le mot, lequel s'enroule dans le secret. Tout remonte encore à la double découverte du néant et du beau, dans laquelle l'expérience du monde prend une tournure nouvelle. À ce titre, le *Faune* vient en contrepoint d'*Hérodiane*, car si *Hérodiane* ne parvient pas à la transparence, ni à extirper des mots ces représentations et fantasmes qui éloignent de « l'entrevision [...] de ce qui fait que les choses sont » (p. 185), les deux versions du *Faune* accomplissent un passage, désigné par le mot de *Crise de vers* de « transposition », intériorisé par Bonnefoy comme l'équivalent de transmutation, lien par lequel s'articulent musique et idée :

La musique a été le lieu même où la réalité ordinaire – ces nymphes, en fait : de simples cygnes – est transmutée en quelque chose d'autre et de supérieur.

Et si ces deux mêmes naïades semblent avoir résisté à la transposition de la chair en Idée qui a commencé de s'accomplir [...] on est donc fondé à interpréter leur présence comme une proie moins réelle, désormais, que façonnée par le rêve : déjà un peu l' « ombre » qu'elles deviendront à la fin. (p. 196)

Dans ce que Bonnefoy envisage de façonnement de la présence par le rêve, ou de passage par le rêve pour avoir la présence, on rencontre le « dire, rêve et chant » de *Crise de vers*. Entre les deux versions du *Faune*, se joue une transition du désir de possession qui formait le conflit d'*Hérodiane* avec « la poursuite de la beauté pure » (p. 195) - poursuite qui semait le trouble de la hantise des fantasmes et de la finitude ainsi que de sa propre impuissance -, à une spiritualisation détachée de la volonté de posséder. C'est bien ce qui est à l'œuvre dans l'interprétation de la transposition par transmutation, du changement de place en changement de nature, qui est aussi un changement de substance. Bonnefoy donne ainsi à la « notion pure » son sens alchimique, - valeur qui vient tout droit de la « patience d'alchimiste [...] pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre » (OCI, 788) dont Mallarmé fait état dans sa lettre à

Verlaine de 1885 : de « lascive », « la morsure qui brûle les doigts du faune » devient « auguste », « morsure même de l'art » (p. 196-197).

La transposition dont il s'agit est bien un changement de lieu, du lieu de l'existence au lieu de l'art. Nous verrons plus loin que cette transposition est l'objet d'une critique, au nom de ce qui « a sens », le réel et la finitude. Reste que l'acte de nomination est reconnu pour l'acte proprement mallarméen. Il est solidaire de la poétique de « l'effet produit » : « Le vers s'ouvrira à l'effet produit sur le poète par le rapport qui unit dans ce lieu de nature auquel "on n'ajoute pas", les réalités qui y sont nommées. » (p. 203) À l'exclusion et à l'abolition de ce qui constitue le temps, la personne, mais sur la base de ce qui est le « souvenir de perceptions vécues à d'autres moments », est établi « l'authentique séjour » dans lequel Bonnefoy voit – et c'est ce qui fait l'objet de sa contestation de Mallarmé –, cette « réalité esthétique » qui fait le vide de l'« existence incarnée » (*Id.*). Un point essentiel est cependant ce qui fonde à parler du « plus vaste espace de réflexion, de recherche, d'élaboration de l'idée de la poésie » (p. 206) : la poésie de l'idée que l'on trouve dans la glose de la « notion pure » - et des fragments d'*Épouser la notion* sans doute : « supprimer le projet d'une possession » (p. 202) -, est essentiel au projet qui a trait au langage et à son épure pour un rapport au monde par le simple. Ainsi *montrer*, en poésie, est-il un peu un *faire de l'idée*, de l'idée-eidos : montrer ce qui se montre.

C'est ainsi que nommer est lié à un regard et à une libération du regard et de la parole : c'est détiiser la « trame », considérer « l'objet, tout sexuel qu'il soit, en sa spécificité, en son être propre, à la façon dont on regarde le lys, la rose [...], c'est échapper à la pensée, à ses verbalisations qui éteignent l'éclat de l'infini dans l'objet. » (p. 200) Équivalence est faite entre penser et posséder, ramenant l'éros du côté des verbalisations. Tout l'enjeu qui se joue dans *Hérodiade*, avec sa virginité revendiquée dans la « Scène » et le motif du « viol oculaire » (selon la formule de Bertrand Marchal, *OCI*, 151, n. 8, 1228) dans le finale : « Mais qui me toucherait, des lions respectée ? » (*OCI*, 20) et : « Soleil qui m'a mûrie / [...] il fallait / La hantise soudain quelconque d'une face / Pour que je m'entr'ouvrisse et reine triomphasse » (*OCI*, 151) ; dans *L'Après-midi d'un faune* : « Trop d'hymen souhaité pour qui cherche le la » (*OCI*, 23) ; dans *Épouser la notion* : « il la veut vierge non seulement vierge de tous mais vierge de lui » (*OCI*, 630). On peut en inférer que de « tous » à « lui », le regard a à se défaire de la personne et que « l'objet », pour reprendre le mot de Bonnefoy, est la construction, la « fiction » d'un regard lui-même absent. Le « regard diaphane » de « Toast funèbre », le « lucide contour » de « Prose », qu'il met tant en avant, est ainsi une virginité du regardé et du regardeur – et ainsi du regard - qu'on trouve dans la conception de la lecture du *Mystère dans les lettres* : « 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. » (OCII, 234) La poétique de Mallarmé est alors une poétique et une éthique du relationnel, en tant que désir demeurant désir, intégrité et non possession. D'un relationnel qui, pour Bonnefoy, englobe la question de l'idée-*eidos* et celle de la transposition. Nous citerons encore le passage de *Crise de vers* évoquant explicitement la « notion pure » dont on sait qu'il développe l'idée d'un « état essentiel de la parole » : « 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. » (OCII, 213)

4.2. Transposition, « presque disparition vibratoire » : la poésie participation au monde

Ne garder que le « pur » - « qu'en émane, sans la gêne » : il fallait que l'émanation soit dans le sillage de la transposition. Mais il convient de donner à la « notion pure » un sens dynamique, ce qui est paradoxal, compte tenu qu'une notion est une position, position d'un élément, d'un concept ou d'une représentation. Or c'est ce sens dynamique, plutôt que celui d'une disparition, le sens du *presque*, d'une « presque disparition vibratoire », qu'il y a lieu d'approfondir. On sait aussi, depuis l'étude de Georges Mounin en 1976, qu'avec « l'absente de tous bouquets », ce n'est « pas autre chose – au moins en apparence – qu'un truisme linguistique : le mot n'est pas la chose, le signe n'est pas le référent ; ou, à la façon de Korzybski : la carte n'est pas le territoire – le mot *rose* n'est pas une rose.¹ » Et l'on peut s'en remettre, ainsi qu'il le propose, à l'expérience poétique pour voir ce qui se trame autour de la « chose » et des « mots ». La virginité du regard est toute l'aventure de l'écriture et tout ce qui se joue dans son mouvement de saisie, d'approche. C'est bien ce que l'on peut entendre dans le « vibratoire » : on dira que la notion de la chose « disparaît presque » parce qu'elle est tendue vers cette « autre chose », ce « quelque chose » qui en est l'expérience – l'expérience d'une vue à la fois construite et suspendue dans l'écriture, d'un « regard entre » ou d'une entrevision dont l'action est de saisir et de détacher. Dans « La Clef de la dernière cassette » toujours, cette dynamique est prise en compte par Bonnefoy :

Le poète, qui est celui qui regarde, comme le sculpteur ou le peintre, mais aussi celui qui écrit, avec retard sur ses yeux, aura pour tâche essentielle de préserver dans son écriture les allées et venues de son regard sur le monde, c'est-à-dire d'y faire place à une « agitation de paroles² » : mots effleurés, un instant, comme l'a été par les yeux une chose aperçue auprès d'une autre, mots congédiés alors mais gardés aussi, en suspens dans le souvenir, mots co-présents dans le « présent absolu des choses ». (p. 203)

¹ Georges Mounin, « Mallarmé et le langage » (1976), *Sept poètes et le langage*, op. cit., p. 26.

² En référence à « Toast funèbre » : « Une agitation solennelle par l'air / De paroles, pourpre ivre et grand calice clair » (OCI, 28)

Prévalent ainsi la sensation, la perception, ce qui a donné lieu à une promotion de l'impressionnisme de Mallarmé. Et l'écriture, si elle prend en charge la coprésence générale du langage et du monde, « mots coprésents dans le "présent absolu des choses" », est mouvement par le rythme, ce qui est mentionné par la métaphore de l'éventail de mots « que le vers brusquement déploie en un battement qui rafraîchit, qui ravive. » (*Id.*)

La nomination est ainsi comprise comme une dynamique. Idée, notion sont dès lors issues du mouvement et ce mouvement est l'universel en ceci que le poème est placé – et nous place – devant le monde ; il montre, ce que dit le mot « *eidos* ». Partant, notion et idée sont à entendre, sinon comme un renversement, du moins comme une mise à distance du platonisme. Ainsi que l'écrit Patrick Née, « l'interprétation platonisante, qui consiste à voir dans la mise en mots la mise hors monde, sous le signe de l'Idée de fleur (d'ailleurs purement verbale) triomphant du référent oublié de « la fleur », est d'emblée mise à distance¹ ». Avec lui, on peut placer l'essai « Le Secret de la dernière cassette », entre cette phrase d' « Il reste à faire le négatif », « c'est le lieu même où si je dis une "fleur" avec Mallarmé, je me suis déjà détourné des calices "sus" et rencontre "l'absente de tous bouquets", celle qui est encore dans la prairie d'avant le langage, celle que l'on n'a pas cueillie, comme Coré dès les temps sacrés a eu tort de le faire² », et cette reprise, dans le cours du Collège de France, de la « notion pure » en des termes effectivement définitifs, « le mot délivré des notions abstraites qui en usurpaient l'emploi – d'où cette appellation "notion pure" - restituée à l'être parlant le monde que le langage avait fini par voiler de ses reconstructions partielles, désagrégeantes et illusoires.³ » La réappropriation de la notion pure situe l'absence dans l'enjeu de la présence. Elle figure aussi une critique de la tournure que prendra l'œuvre, en dépit des « vrais bosquets » de « Toast funèbre », d'une prise dans des notions, non pures cette fois, mais conceptuelles. Le cheminement de la poétique de Mallarmé du *Faune* à « Toast funèbre » et à « Prose » correspond à un renouement avec le positif, à travers le négatif, à cette leçon de Kafka donnée déjà dans « L'Analogie suprême » : « le "positif" est toujours donné, le positif c'est-à-dire une capacité de comprendre notre être-au-monde », « faire le négatif » est le négatif à mener à terme pour aller à la parole, pour extirper les choses de « notre façon de les déchiffrer.⁴ »

¹ Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis*, op. cit., p. 99.

² Yves Bonnefoy, « Il reste à faire le négatif », *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 99. Cité par Patrick Née, op. cit., p. 99, n. 1.

³ Yves Bonnefoy, « La Poétique de Mallarmé : quelques remarques », *Lieux et destins de l'image*, op. cit., p. 244. Cité par Patrick Née, op. cit., p. 100, n. 4.

⁴ Yves Bonnefoy, « L'Analogie suprême », *Entretiens sur la poésie*, op. cit., 174.

Deux difficultés sur lesquels la poétique de Mallarmé a achoppé, selon Bonnefoy – et ces écueils contrecarrent la poétique de « l'effet produit » et du vers unissant « les réalités qui y sont nommées », ayant été des points de départ : d'abord, avoir trop parié sur la mort à soi, elle a vu la personne réclamer ses droits, en un retour du refoulé, pour ainsi dire, une revanche sur ce négatif-là, du personnel et de ses représentations conceptuelles, ses fantasmes – c'est en somme ce qui revient dans les poèmes des années 80-90, tout particulièrement dans l'*Hérodiane* reprise au cours de ces décennies ; puis, avoir commis « la faute iduméenne contre l'incarnation », pour reprendre la formule de Patrick Née, et avoir ainsi « dédaigné », comme le fait le Faune, la chair, la sexualité, tout le plan de la finitude – « l'être existant et tout ce qui constitue sa vie : ses affections, ses douleurs, ses joies. » (p. 206) Ces points tendent le piège de l'idolâtrie de l'œuvre d'art. Mais ce que Bonnefoy extrait de Mallarmé sur le « notion pure » permet de resituer les enjeux de la nomination par rapport à l'idéalisme inscrit dans le langage et par rapport à une expérience de l'Un héritée de Plotin¹. Pour ce dernier point, précisons que si Plotin permet de penser par l'Un une sorte de fusion des perceptions et des affections, il est aussi l'objet d'un rejet, celui de son allégorisme transcendant : à l'évasion là-bas, dans un ailleurs du monde, Bonnefoy a bien opposé l'ici-maintenant, le divin par le terrestre – ce qui oppose la poésie au mysticisme. L'Un de Bonnefoy est « la part divine de la conjonction humaine² », de ces rapports qui se tissent en l'humain et font croire en son âme, une âme qui est pourtant bien du corps, d' « ici » et non de son évasion vers un ailleurs. La notion pure relève ainsi l'enjeu de « l'intuition diurne » du néant qui replace l'âme et dieu dans le terrestre : Mallarmé écrit que la sublimité de l'homme réside dans sa capacité à avoir « inventé Dieu et notre âme » et, dans la même lettre en *post-scriptum*, « Ah que, mon ami, que ce ciel terrestre est divin » en est une implication, au titre d'une conjonction de l'homme et du monde que Bonnefoy donne pour le « secret » et la « "clef de pierreries" d'une "dernière cassette spirituelle" », au titre aussi d'un « esprit musicien » et de « la pure beauté du monde si éclatante quand on la voit qu'elle peut suffire » (p. 201), qui se relèvent des ruines, de l'écroulement des croyances, des illusions que sont les représentations.

Dans une lutte contre le concept, la nomination – qui correspond à une ontologie de la notion pure chez Mallarmé où se croisent le beau, l'idée, la conception pure, archétypale et intelligible –, est une participation au monde. Elle est une réponse à la question de la légitimité du poème, question posée dans une visée ontologique, dans une affirmation de l'être et de sa perte. Mallarmé, selon Bonnefoy, se situe dans ce questionnement : que doit-on garder, conserver de

¹ Sur Bonnefoy et Plotin, cf. Patrick Née, *op. cit.*, p. 340-348.

² *Ibid.*, p. 346.

son expérience, au regard d'une ontologie poétique dans laquelle la fonction du poème est à la fois de salut et d'affirmation de l'être dans sa perte même, dans laquelle aussi chaque œuvre poétique est, comme le rappelle John E. Jackson, « le projet qui n'a cessé de l'animer », à savoir « la conquête de ce salut¹ » ? C'est dans cette perspective que la notion pure est un contrepoids à l'œuvre prise pour sa propre fin et au déni de la finitude. Elle est aussi un passage de l'être et de l'existence à travers le néant et la perte. On peut lire dans ces mots sur *L'Étranger* de Giacometti une réponse de Bonnefoy à Mallarmé et un résumé de ce par quoi il s'en distingue :

J'étais - ayant cessé d'être. Il n'est pas vrai que l'expérience du néant, quand cette foudre monte du sol et descend du ciel de la vie, détruise en nous le sentiment de la réalité personnelle. Au contraire, nous existons soudain avec un relief d'autant plus abrupt qu'autour de ce moi pur, dépouillé de ses qualités, c'est le gouffre sans fond et sans écho.²

4.3. Enjeux de la critique de « l'idée de la poésie dans la poésie de l'idée » (Meschonnic)

Pour cette question de l'ontologie, selon cette visée vers l'être affirmé et perdu, selon aussi cette perspective de salut, un dialogue est ouvert entre Bonnefoy et Deguy. Mais, si elle est tournée du côté du « présent absolu des choses », des « réalités qui y sont nommées », la nomination est tirée aussi du côté d'une mimésis. Étant contestée comme reproduction, elle n'en est pas moins maintenue à l'état de principe fictionnant du langage. Et c'est d'une refonte de ses postulats d'imitation dans un langage instrumentalisé qu'il s'agit. En vue d'un « grand réalisme » : celui-là même qui est invoqué par Bonnefoy au seuil de *L'Improbable*. C'est par là qu'est engagé, et tenu, un dialogue entre poésie et philosophie. Et, chez Bonnefoy, une tentative pour reprendre à la philosophie le bien de la poésie : l'enjeu Mallarmé est de capter dans ce sens l'héritage de l'idée et de la notion, élargi à celui de l'être. Ce geste est tellement décisif qu'il appelle sa critique, celle que formule Meschonnic dans son article pour le *Magazine littéraire*, « Libérez Mallarmé ». Les réfutations qu'il y adresse à Bonnefoy sont bien continues à ce qu'il décelait chez Mallarmé d'inflexion, dans la traversée de l'« hégélianisme de l'époque » que sa conception de la poésie opère, de « l'idée de la poésie dans la poésie de l'idée.³ » Tout le problème, selon Meschonnic, tient dans le fait que c'est sur le terrain du sujet philosophique, dans son présumé, que Bonnefoy lit Mallarmé et, ce faisant, donne voix à « cette régie des philosophismes⁴ ». C'est ce qui motive le reproche sévère, à propos de l'essai « La Clef de la dernière cassette », de « brouillonner un vague sujet philosophique » dans

¹ John Edwin Jackson, *Yves Bonnefoy*, Seghers « Poètes d'aujourd'hui », 2002, p. 70.

² Yves Bonnefoy, « L'Étranger de Giacometti », *L'Improbable*, op. cit., p. 322. Cité par Jackson, *Ibid.*, p. 65.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 36.

⁴ Henri Meschonnic, « Libérez Mallarmé », art. cit., p. 65. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce texte.

l'éventail d'un « médiévalisme aussi vague que sa conception du moderne », d'une orientation « vers l'essence, contre la "langue moderne" », d'un « mixte flou de cartésianisme et de sensation-XVIII^e siècle [le sensualisme] », du « nietzschéisme de la mort de Dieu » (*Id.*). Cet assemblage de divers éléments d'une lecture, de l'idée médiévale à la sensation de la chose dans les mots et leur son - ayant en définitive repris l'« hésitation prolongée entre le son et le sens » en un sens par le son -, suit aussi, dans l'article de Meschonnic, une réfutation du Mallarmé tel que pris, « à contre-Mallarmé » (p. 64), dans le « nommer », et avec lui, la poésie. *Mallarmé, la politique de la sirène* et *La Chair des mots* de Rancière sont ainsi critiqués pour la primauté qu'ils donnent au signe et à la sémiotique en conférant toute la puissance aux mots faits chair : « c'est en nommant, en appelant, en commandant, en intriguant, en séduisant¹ » (cité, p. 65). Le problème est celui de la « politique de la sirène² » et du « faire communauté » qu'elle engage : la poétique de l'effet y est substituée à une rhétorique de l'effet, le nommer étant glosé par appeler, commander, intriguer, séduire. Par ailleurs cette conception voit ressurgir une pragmatique de la langue et, avec elle, un usage commercial du langage dont Mallarmé fait la critique à travers « narrer, décrire ». Mais, à travers la nomination, c'est l'idée d'incarnation qui fait aussi l'objet d'une réfutation. La formulation d'un retour et d'une permanence, « toujours le corps et la lettre », mais aussi le corps et l'esprit, conteste cette « théologie des lettres » dont *Mallarmé au-delà du silence* faisait déjà la critique, en partant notamment de « la mise entre parenthèses du monde », du « signe absence des choses³ » et du sacré comme abolition du hasard, critique incluant la sémiotique et la pensée philosophique. Autour de l'origine et du hasard, se sont formées les conceptions de l'arbitraire des signes et de la perte inhérente au langage, ce qui rejoint l'affirmation de l'être comme affirmation et perte de Bonnefoy. C'est ainsi qu'est réfuté l'héritage mallarméen d'une théorie du langage « en termes mêlés de philosophie, de mystère, et de sacré », dont l'effet, pour la modernité après 1945, est le suivant : « L'union de la poésie et de la pensée (philosophique), de la modernité et de la poésie, de la pratique (plurielle) de la poésie avec une idée unique de la poésie, dans le rapprochement Mallarmé Heidegger.⁴ »

La réception de Mallarmé impose toujours une conception de la poésie qui, en tant que telle, vérifie encore l'activité théorique comme un *polémos*, la poésie comme une guerre, ce qui ne

¹ Nous donnons la citation complète de Rancière que donne Meschonnic : « Car ce n'est pas en décrivant que les mots accomplissent leur puissance : c'est en nommant, en appelant, en commandant, en intriguant, en séduisant qu'ils tranchent dans la naturalité des existences, mettent les humains en route, les séparent et les unissent en communauté. » Jacques Rancière, *La Chair des mots*, *op. cit.*, p. 11.

² Jacques Rancière, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Hachette Littératures, 2006.

³ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

limite pas à une polémique, mais ancre la lecture d'une œuvre dans les enjeux de la critique et de la pratique de la poésie. Or, la différence est nette entre une poésie qui trouve son idée et la réalisation de son idée dans l'être, l'ontologie et une conception de la poésie qui ne se rencontre jamais que dans sa transformation par un sujet, par un poème. D'où l'opposition de Meschonnic à une lecture de Mallarmé au prisme de la présence, un prisme qui dresse le nom en absolu du langage, une lecture qui développe le paradigme de l'échec : « Mallarmé-l'échec, l'échec de la poésie à trouver une "issue vers une authentique présence". » Ce paradigme fait du sujet de l'écriture un sujet philosophique, rencontré encore dans « l'idée-"l'*eidos* : ce qui se montre", désigné comme une « platonisation étymologisée » (p. 66). Il s'agit, en somme, de se défaire d'un tel paradigme qui affirme, avec l'être, le signe. Meschonnic montre que le poème, non seulement n'est pas une « eidétique », un regard sur ou de l'être, mais n'a pas à s'y mesurer, son travail étant « autre chose », vers et pour autre chose. Ce qui est pensé est la subjectivation qui est au sujet du poème ce que la présence et l'être sont au sujet philosophique. Ayant montré, dans *Mallarmé au-delà du silence*, que le « passage du sujet » se reconnaît par une attention au rythme et, dans le cas du mot de Mallarmé à Verlaine : « vous tenez votre syntaxe », à la syntaxe. C'est ce que Meschonnic formule en parlant d'un « rythme syntaxe du sujet.¹ » Signalons à ce sujet qu'il rompt avec la condamnation philosophique, platonicienne², de l'écriture trahison de la voix, trahison du *logos*, trahison du monde, trahison de l'esprit, et ainsi avec une Écriture sacralisée qui, donnant chair au mot ou corps à la lettre, incarnerait l'idée, l'esprit, le verbe. Il relève chez Mallarmé ce qui permet de sortir de la dialectique de la présence et de l'absence, de la disparition et de l'épiphanie, ou de l'opposition entre la lettre qui tue et l'esprit qui vivifie. (Une telle opposition est à l'œuvre chez Bonnefoy quand, sur fond de découverte du néant, mais surtout de rencontre de la mort dans le creusement du vers comme d'une fosse, avec *Hérodiade*, il parle, dans sa lecture du *Faune*, d'« un battement qui rafraîchit, qui ravive ». Elle nourrit aussi sa conception de la poésie comme une contre-écriture ou une désécriture.)

Dans ces conditions, qu'est-ce qui ouvre la lecture de Mallarmé ? Pour répondre à cette question, nous avançons ce qui sera développé dans la prochaine partie de notre étude au sujet de l'épistémologie de l'écriture. Les termes conducteurs de cette ouverture de Mallarmé par le

¹ *Ibid.*, p. 46-47.

² Cf. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 125-126, à propos de l'apologue de la fin de Phèdre et de sa condamnation du mutisme et du bavardage de l'écriture au nom d'un ordre du monde et de la parole. L'écriture est pour Platon anti-démocrate « un dérèglement de l'ordre légitime du discours, de la manière dont il se distribue et distribue en même temps les corps dans une communauté ordonnée. » Sur cette question, cf. encore Jacques Rancière, *La Parole muette, les contradictions de la littérature*, Hachette, 2002.

sujet du poème sont l'oralité, le rythme, le sujet et la vie. D'abord, l'écriture n'y est plus séparée de la voix. C'est au titre d'une attention à « l'instrument de la voix » de *Crise de vers* que Meschonnic remet en avant, ou place au-devant, ce que l'on a oublié, « la voix en Mallarmé, l'oralité de son écriture, et sa théorie de l'oralité. » La voix, non pas perdue mais à écouter, est ainsi ce qui suscite la rencontre avec le sujet : si le sujet est l'invention de son écriture, la vie est ce qui s'écrit, elle est ce qui passe dans et avec la voix. On peut se rendre compte de l'inséparabilité de l'écriture, du sujet et de la vie en suivant cette articulation formant une boucle du « rythme syntaxe du sujet » à l'écriture du sujet : « Car il n'y a rien de préexistant à imiter, à exprimer, dans l'écriture d'une vie. Puisque c'est par cette écriture que le sujet se fait.¹ » Et Meschonnic est attentif, dans l'essai de 1985 comme dans l'article de 1998, à ce qui correspond au mouvement oral dans les propos du *Mystère dans les lettres* sur « l'emploi d'incidentes multiples » le « balancement prévu d'incidentes » : à ce qui participe d'une généralisation du principe de l'écoute dans l'écriture, qui est une écoute de la vie et du vivant.

Avec Meschonnic, on assiste en fait à un bouleversement des assises de l'ontologie poétique. Il s'agit, pour l'essentiel, de quitter l'être pour une anthropologie historique du langage : l'être déshistoricise ce qui, au contraire, est à penser comme radicalement historique. *Mallarmé au-delà du silence*, en passant par la définition de *Quant au livre*, « la Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence » (*OCII*, 226), relève « le silence de la musique et le silence du sens faisant la parabole du rapport au monde dont la poésie est l'allégorie.² » Mais « poésie » ne renvoie pas à une essentialité, mais à « l'historicité des formes littéraires³ », autrement dit aux événements poétiques de *Crise de vers*, aux « risques et périls des expériences individuelles, en tentant, s'il est possible, de les authentifier » (« Sur Tolstoï », *OCII*, 663). En affirmant que « l'historicité est multiple » et que « ce multiple est la place du sujet⁴ », Meschonnic renvoie l'idée, en poésie, à la formation historique dans le discours et le poème, le discours par le poème. Le silence, l'idée procèdent d'une historicité, d'une vie en langage dont on sait que la théorisation est solidaire de celle de l'histoire⁵. Ce geste est capital, dans la mesure où il

¹ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ Henri Meschonnic, *Langage, histoire, une même théorie*, *op. cit.* Le rapport langage histoire, poétique anthropologie ouvre la voie d'une poétique du poème, critique de la prégnance de la conceptualité philosophique et du structuralisme. On sait que ce livre est un projet déclaré à partir de la fin des années soixante-dix. Achievé quatre mois avant la disparition de l'auteur en 2009, il est sous-jacent à l'ensemble de l'œuvre théorique, l'articulation langage-histoire étant un fil rouge dont le sous-titre de *Critique du rythme*, « anthropologie historique du langage », est déjà une formulation. Mais on peut lire, dans la partie « Pour une épistémologie de l'écriture » de *Pour la poétique II*, en 1972, au sujet de « Poétique l'histoire chez Bakhtine », que « la visée d'une poétique historique est trop importante pour qu'on se contente soit d'une poétique structurale, formelle, ignorante du sujet,

renverse la doxa héritée de l'idée platonicienne, pour la déplacer vers le poème, autre implication de ce que Meschonnic tire du « poème, énonciateur », en regard de « la disparition élocutoire ». Ce faisant, le Mallarmé de l'idée, qui poussait Scherer à écrire dans sa présentation du Livre « rien de moins historique que la pensée de Mallarmé » renvoie à une doxa d'époque, à l'écriture et à la poétique des avant-gardes des années soixante et soixante-dix aussi : « De même, l'écriture-Mallarmé dans la poésie contemporaine s'est placée dans un emploi des essences et de l'article défini, comme dans un mime du *Coup de dés*, qui lui a bien rendu ce qu'elle y empruntait.¹ » C'est bien d'une réorientation épistémologique, non tant une rupture qu'une critique par une lecture du poème, qui repense la « place du sujet », sa grammaire et sa poétique surtout, dans le multiple, y incluant l'idée en tant qu'activité et subjectivation : « tout le poème est du langage tendu d'un sujet vers un autre sujet, donc du langage tendu vers l'acte hors-langage.² »

4.4. Idée, mimésis, lyrisme : « la Poésie, proche l'idée » de Mallarmé, ou « la lucidité, la vigilance, le travail du langage » (Maulpoix)

Une autre notion est maintenant à aborder : la mimésis, comme rapport du langage au hors-langage. Notion qui, précisément, intervient dans le débat que l'on peut déceler dans la confrontation des réceptions de Mallarmé, autour de la différence entre *présence* et *présent*. Chez Bonnefoy, la « désécriture » est plutôt la recherche d'une trouée dans l'écriture pour faire passer de l'existence, de la voix et de la vie, du « son » qui en diffuse l'intensité, parce que le son est une résonance de la voix venant réparer le mal que représente une écriture close sur ses propres, autrement dit le texte. Mais si la désécriture est cet espoir, c'est sur le fond d'une opposition du langage, quand il est pris dans le concept, à la vie. Cela étant, cette entreprise suppose une négativité de l'écriture, une conception de l'écriture par la négativité. Si l'*eidos* comme monstration de la chose éprouvée, et vécue, peut passer dans l'écrit, tout le problème est celui du mutisme de la matière verbale. L'atonie, la stérilité et l'impuissance sont à combattre ; l'*agôn* de Mallarmé, « en creusant le vers à ce point » (lettre à Cazalis, du 28 avril 1866, *OCI*, 696), est le miroir de la lutte de Bonnefoy pour trouver le positif, qui est un *déjà-*

soit d'une situation historique et sociale qui, étudiant un milieu, oublie l'interaction entre structuration et réception, par quoi on tente de concevoir l'intra-textuel et l'extra-textuel. » (Henri Meschonnic, *Pour la poétique II Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, op. cit., p. 189) Bien des points et des implications seraient à développer, à partir de ces propos ; ce qui sera l'objet dans notre quatrième partie, partant de la question du sujet et de l'épistémologie de l'écriture. Au sujet de *Langage, histoire, une même théorie*, cf. la mise au point de Gérard Dessons, en préface du livre, citant pour commencer cette déclaration de Meschonnic : « Je n'ai jamais arrêté d'écrire ce livre. » (p. 7-15)

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 33. Pour la citation, Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, op. cit., p. 126-127.

² Henri Meschonnic, op. cit., p. 61.

là, d'avant le langage, à recréer, par-delà cette découverte du néant et du mutisme de la matière. Or, ce « déjà-là », dans son antériorité, est une présence perdue, à reconstruire et à renouer : le « réalisme », revendiqué dès *L'Improbable*, se trouve lié à la question de l'origine et porte la question de la mimésis, d'une mimésis qui se démarquerait des solutions existantes, qui sont dominées par le conceptuel. La poétique de Meschonnic est à l'opposé d'une dévalorisation de l'écriture, puisque, chez lui, elle n'est pas pensée du côté du signe, mais de celui de « l'acte éthique ». Du coup, le problème qui se pose n'est pas celui de la présence. Il s'agit plutôt de ce qu'il appelle, dans *Modernité modernité*, d'une « présence au présent » qui définit le « moderne ». Le problème se déplace, de l'ontologie à un sens du présent dans des modes de signifier, de l'origine à l'historicité.

Ces deux perspectives amènent une différence fondamentale, qui tient à ce que l'on place derrière le mot de mimésis, à savoir s'il s'agit d'une imitation ou d'une représentation, d'une tentative pour aller à la chose même ou d'une manière de « répondre le monde¹ » dans un mode de signifier. On peut dire que, par le biais de l'*eidos*, une orientation philosophique, platonicienne, est donnée à la mimésis. Néanmoins, il n'est pas question d'une copie de la réalité, mais d'une préservation de ce qui doit être sauvé, de l'être, de la présence, plus largement du rapport au monde, du monde tel que l'on en fait l'expérience au cœur même de l'existence. Si une orientation platonicienne est donnée, cette même orientation est l'objet d'une inflexion, voire d'une contestation de Platon, quand son présupposé est maintenu.

La mise en avant par Thibaudet d'un Mallarmé platonicien², d'un Mallarmé de l'idée a été battue en brèche. Cependant, certains points que le chapitre « La vie idéaliste » de *La Poésie de Stéphane Mallarmé* a mis en exergue, en 1911, ont perduré dans la réception de l'œuvre. Thibaudet ne fait pas du poète un poète philosophe, mais il note une convergence avec Platon, une convergence entre « un idéalisme critique, pour qui toute réalité n'est que sensation ou qu'intelligence possibles », et « un idéalisme constructif, platonicien, qui dans les objets ne voit que leur essence intelligible et se crée, pour la vie de l'esprit, un monde de ces essences. » Ainsi la poésie de Mallarmé est-elle considérée par ce que Nietzsche pouvait désigner comme un symptôme de mépris de la vie, dont la philosophie est affectée depuis Socrate : elle est infléchie du côté d'une dévalorisation (au sens fort de suppression de la valeur) de la vie au profit de la supériorité des idées (assimilée par Thibaudet à la « vie intérieure »), par rapport la vie et à la nature, partant à la « vie terrestre ». Une telle dévalorisation redéfinit aussi matière et

¹ Cette formule est tirée du livre d'Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, op. cit., chap. « Ni le signe, ni la chose, répondre le monde », p. 59-84.

² Albert Thibaudet, « La Vie idéaliste », *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit., p. 97-108.

matérialisme selon une esthétisation découlant du partage entre idéalisme critique et « idéalisme constructif », sensationnalisme et intellectualisme. La spiritualisation de la matière, via l'esthétique, conduit à une conquête de la sensation par la forme et l'idée, la forme de l'idée, mais aussi à une reconquête de l'idée par la sensation, pour la poésie, et à une remise en jeu du concept dans une plasticité de l'écriture chez les philosophes : on peut ainsi parler d'un tournant phénoménologique, d'un échange entre poésie et philosophie. Cette remise en jeu est patente chez Deguy, poète et philosophe, et chez Derrida, dans sa pratique de la philosophie comme écriture et « différance ». Sans doute peut-on apprécier là un effet Mallarmé, non en tant que philosophe, mais en tant que poète qui, pour avoir mis en crise la poésie, a pu figurer le poète traversant à nouveaux frais le questionnement philosophique.

La poésie de Mallarmé est dès lors considérée comme le lieu d'un antagonisme de la matière et de l'idée, celle-ci ayant celle-là pour condition, mais celle-là étant la négation de celle-ci, ce qui amène à décrier la première. La lecture de Bonnefoy est certainement marquée par cette contradiction. Sans aller jusqu'à parler d'une influence de Thibaudet, on peut néanmoins parler d'un héritage indirect dans des chaînes de réception allant jusqu'à « La Clef de la dernière cassette », où est, bien sûr, perceptible ce litige de l'idée et du sensible, de l'idéalisme et de l'existence. L'*eidōs* reçoit un arrière-plan platonicien, mais Bonnefoy conteste son ancrage dans « la vie idéaliste », dans une substitution du signe abstrait à la réalité effective. Dans *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, il est question de « réalité platonicienne ». Mais des points de convergence peuvent être avancés. En définitive, chez Thibaudet, l'idéalisme est articulé à la matière verbale sont retenues la volonté d'une réalisation sensible de l'idée et l'intention « de donner aux idées un corps¹ », par le biais d'une mise en avant de l'artifice. En parallèle, on peut considérer, chez Bonnefoy, l'importance du creusement du vers, la tentative toujours reprise pour dégager le mot du signe en direction du nom. Par ailleurs, le chapitre « La Vie idéaliste » se clôt sur la question de l'existence : il met bien l'accent sur « Le Nénuphar Blanc », qu'il caractérise de « *Parménide* esquissé, désarticulé et flottant d'un poète et d'un rêveur² ». Et cette ontologie paradoxale de la désarticulation de l'Être, partant de la dispersion de l'Un, conduit à la suprématie du rêve sur l'existence, vue par Thibaudet comme ce qui, chez Mallarmé, est tout le « scandale ». Cette idée d'un « scandale » sera précisément relayée par Bonnefoy, qui en fera un point crucial de sa contestation de Mallarmé, ce que nous avons pu envisager à travers la critique d'une poésie comme « jeu suprême ». L'*eidōs*, si elle supporte des contradictions,

¹ *Ibid.*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 108.

révèle aussi les oscillations d'une réception de l'œuvre et d'un dialogue avec elle, de la part d'un poète ayant écrit un *Anti-Platon* en 1947¹.

Une autre inflexion de la « vie idéaliste » est donnée dans l'enquête historique de Maulpoix sur le lyrisme. Le retour à et sur la notion de lyrisme, en passant par les questions que pose l'œuvre de Mallarmé, se confronte aussi à l'*eidos* platonicien en reprenant le rapport – qui est souvent posé comme une opposition – entre mimésis et lyrisme. Ce rapport est marqué par la recherche d'une nouvelle modélisation. D'où l'orientation de l'enquête selon les trois pôles de la deuxième grande partie de *Du Lyrisme*, « Lyrisme, mimésis et modèles² ». C'est toute la question de la représentation et du rapport entre monde et sujet qui est posée. Aussi est-elle sous-tendue par une théorie de la nomination poétique et par la réflexion sur l'idée qui en découle. Qu'est-ce qu'une idée quand elle est ressaisie au travers du lyrisme ? La confrontation à Platon est dès lors nécessaire quand on sait que la mimésis est condamnée parce qu'éloignée du vrai, falsificatrice de l'idée – « pour Platon, le poète ne donne à voir que l'ombre des choses » ; « il compense par "les prestiges de la mesure, du rythme et de l'harmonie" [livre X de *La République*] sa méconnaissance de la vérité. » (p. 48) C'est à Aristote, auteur de la *Poétique*, que Maulpoix fait appel pour une seconde définition de l'idée. L'*eidos* aristotélicien « contredit Platon », en ceci que « la valeur qu'il accorde à la mimésis » n'est pas formulée en « termes philosophiques et moraux », mais « d'un point de vue technique et esthétique. » Il faut aussi prendre en compte la question de la traduction des textes. Comme le précise Dessons, traduire par « mimésis » est un contre-sens du fait qu'il ne s'agit pas dans la *Poétique* d'une théorie de la copie ni de l'imitation, mais d'un travail sur la « "représentation", le préfixe impliquant non pas une répétition, mais l'idée d'une présentation "seconde", toujours forcément décrochée par rapport au rêve d'une activité artistique qui présenterait au regard du lecteur ou du spectateur le pur reflet du monde, "tel qu'il est".³ »

Maulpoix tourne autour de cette question de la représentation. D'abord, en opposant au monde platonicien des idées, qui est toujours un ailleurs, un là-bas, une synthèse aristotélicienne, possible justement parce que « l'être est essentiellement pour lui une présence concrète. Du même coup, la "mimésis" imite l'âme de la chose en même temps que la chose même. » (p. 53) D'où, ensuite, une extension du *logos* à la chose, extension pour laquelle nous formulons l'hypothèse qu'elle est pensable, plus que selon un « point de vue technique et

¹ Rappelons qu'*Anti-Platon* est placé au seuil des *Poèmes* de l'édition *Poésie*/Gallimard, ce qui fait de lui une sorte d'avant-dire de l'œuvre, de poème-essai programmatique.

² Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 43-78. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

³ Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, op. cit., p. 24.

esthétique », par une attention à la poétique. La réflexion sur le lyrisme passe par les différents lieux des arts poétiques : avec la mimésis, l'inspiration, l'art et la nature. Sans doute cette approche, qui fait de la présence concrète et idéale la mesure de la mimésis, doit-elle être mise en relation avec les développements ultérieurs sur l'inspiration poétique. Aristote donne des bases philosophiques pour penser la modernité, notamment autour de la question du faire, de la fabrication qu'il met en tension avec l'enthousiasme – c'est aussi l'idée d'un « lyrisme critique » qui point ici –, parce que ce sont l'ouvrage, le métier qui sont mis en avant et construisent une représentation d'une tradition de la modernité, celle du « faiseur » dont le terme est emprunté à Étiemble : « C'est là une tradition qui, surtout depuis Poe, Baudelaire et Mallarmé, met l'accent sur l'attention, la lucidité, la vigilance, le travail du langage. » (p. 122) Notons que cette modernité-là n'est pas opposée au classicisme, ou plutôt aux classiques qui ont rendu attentifs à leur pratique, et pas tant que cela non plus aux romantiques, ainsi que le montre la poétique de Hugo largement fondée sur un travail du rythme, de la coupe, du conflit de la phrase du mètre, travail qui investit le vers et la prose.

Remarquons également que Maulpoix s'en tient à la conception de la mimésis comme imitation et copie. C'est précisément ce qui l'oriente vers la nomination et vers une lecture de Mallarmé à travers elle. Une telle perspective donne des allées et venues entre évocation et nomination, celle-ci conditionnant celle-là : « c'est ensemble l'être et le singulier, l'essence et la chose, ou d'évoquer, comme le dira plus tard Mallarmé, "l'absente de tout bouquet" [*sic*], en donnant corps et figure à l'idée. » (p. 53) Mallarmé est situé dans la perspective de l'*eidos* aristotélicien, mais il rejoint aussi la lecture de Bonnefoy dans la mesure où c'est l'épiphanie poétique, avec laquelle est posée la question de l'être dans sa relation à la présence et à la finitude, qui est posée. D'où le rapprochement qui se produit, dans la réflexion de Maulpoix, entre l'être chez Bonnefoy et l'*eidos* d'Aristote : « elle se révèle coextensivement à l'apparition d'un être ou d'une réalité singulière. » (*Id.*) L'idée est ainsi dans l'apparition, mais tout se passe comme si, chez Mallarmé, cette apparition s'effaçait dans l'idée et que « le corps et la figure » venaient imposer le signe absence de la chose.

Le passage de Platon à Aristote permet de reformer l'idée selon l'art et la poésie, en reformant le modèle selon la nature. Le modèle implique une « nécessaire distance mimétique » (p. 50), distance à la fois créatrice et réflexive quant à « ses possibilités, ses moyens et ses limites » (p. 56). Là où Maulpoix situe le lyrisme par rapport à la mimésis, c'est bien dans l'appartenance à la nature qu'il imite. On retombe ainsi sur des critères de l'art qui sont aussi des critères éthiques, ayant trait à l'*ethos*, au lieu et au rapport au lieu, et se distinguant de ceux de la science et de la religion. Concernant Mallarmé, il y a certainement une continuité avec le

romantisme allemand, au titre de l'appartenance à la nature et d'une unité de l'esprit et de la nature. Ce que révèle « Bucolique » est une conception de la musique comme rapport à la nature par « l'autre, ardent, volatil dépouillement en traits qui se correspondent » (*OCII*, 254) ; elle est un peu ce qui fait venir la nature dans la cité, pendant les concerts, par une composition et une exécution qui déploient des rythmes et des rapports. Maulpoix parle d'un héritage grec par la mimésis, « l'art étant entendu comme une "seconde nature" susceptible de retrouver les vertus de force et de clarté que le Grecs reconnaissaient au sein de la nature même » (p. 55), l'art étant peut-être la nature de l'homme sur terre. Chez Mallarmé, la musique est un héritage grec pour penser ce qui se produit avec la poésie. Et l'héritage d'un « sens grec » de la musique ouvre le poème à la suggestion et au rejet de la nomination.

En montrant par la suite que « le poème moderne tenait au-devant de soi un improbable modèle qu'il constitue à mesure » (p. 72), Maulpoix revient sur la notion d'imitation. Celle-ci est invalidée par « la magie suggestive » de Baudelaire et la désignation par Mallarmé d'« une entreprise, qui ne compte pas littérairement [...] / D'exhiber les choses à un imperturbable premier plan » (*OCII*, 231), lue à travers la poétique de l'effet et glosée ainsi : « L'irréductibilité du poème se fonde sur une double disparition : celle de l'objet, et celle, élocutoire, du poète. » (p. 75) On peut néanmoins reprendre la mimésis aristotélicienne, par une « représentation » qui, par une critique de la mimésis en tant que mime et copie, renvoie, selon Dessons, au « travail littéraire en tant qu'il est une médiatisation entre le langage et le monde, entre le sens et le monde, mettant la signification du côté du poète, non du côté du monde.¹ » Cela rejoint l'idée, avancée par Benveniste, d'une œuvre d'art en tant que sémantique et non sémiotique². La représentation, en tant que sémantique, se distingue d'une sémiotique et, ainsi, de l'idée du signe en tant que substitut de la chose ou nom absence de la chose. Quelles implications peut-on en tirer ? La question est de savoir si l'évocation chez Mallarmé, qui est un mode de signifier, autrement dit une représentation par et dans une signifiante, peut être parallèle à la nomination, comme le montre Maulpoix.

En citant Mallarmé ainsi : « l'absente de tout bouquet », c'est-à-dire en passant du pluriel au singulier, du concret et du collectif à l'abstraction et à la généralisation³, Maulpoix opère une inflexion. D'une part, il retire la référence au concret qui est dans le pluriel « tous bouquets ».

¹ *Ibidem*.

² Selon « une nouvelle dimension signifiante, celle du discours, que nous appelons sémantique, désormais distincte de celle liée au signe, et qui sera sémiotique ». Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue » Émile Benveniste, *op. cit.*

³ Nous reprenons les termes de la distinction posée par Gérard Dessons entre « tous bouquets » et « tous bouquets », dans « Le Mallarmé des sixties », *art. cit.*, p. 66-67.

Or, le pluriel renvoie au rapport du langage – du « dire, avant tout, rêve et chant » – au monde. Et précisément le chant est ce qui est poursuivi à partir de la « magie suggestive », pour citer Baudelaire, sur un mode critique, marqué par « la tâche [assignée à la littérature] de réfléchir sur elle-même tout en continuant de chanter » (p. 77) ; et sur fond de crise de l'idéalité, parce que « Mallarmé rompt avec [la] transitivité hugolienne¹ », en fait avec le lien, la « suture », entre le langage, le monde, le sujet, qui caractérise l'espoir romantique. D'autre part, les termes par lesquels il caractérise l'évocation l'alignent sur la nomination : le corps, la figure viennent réparer l'abstraction de l'idée. Il semble que le don de la figure soit entièrement substitutif à l'idée, à l'abstrait, ce qui ramène à la théorie platonicienne de la mimésis comme simulacre de l'idée. Rappelons que, « pour Platon, le poète ne donne à voir que l'ombre des choses, il ne saurait avoir accès à l'idée, ou leur essence ».

La mimésis platonicienne correspond donc à une copie mensongère ne donnant qu'une vision faussée, biaisée, fantomatique des choses matérielles (Maulpoix écrit : « des fantômes, des images, des ensembles de mots, de couleurs et de lignes », p. 49), choses elles-mêmes placées au-dessous de l'idée. L'eidétique aristotélicienne déplace l'être de l'abstrait au concret. Mais, en définitive, le « propre du langage [qui est] de nommer [...] ou d'évoquer » est toujours d'être un substitut, fût-ce par le corps et la figure. Tout l'enjeu est alors de prendre la mesure du clinamen que représente la réception de Mallarmé à travers une conception du langage comme nomination. Or, l'un des points essentiels de la poétique de Mallarmé est la distinction du nommer et du suggérer que l'on peut rappeler : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. » (OCII, 700) Cette distinction est essentielle dans le débat, qui oppose Meschonnic aux trois autres poètes de notre corpus central : la suggestion pour lui est coextensive à tout le langage dès qu'il y a poème ; elle est aussi le continu de la poésie de Mallarmé. Précisons que ce débat ravive la différence entre mimésis et représentation, ainsi que la distinction entre mimétisme et « mimique », comme le suggère le titre de la divagation de *Crayonné au théâtre* (OCII, 178-179), qui renvoie non à un art non tant du côté du simulacre, qu'à une gestuelle signifiante. Et s'il s'agit de simulacre, il y va d'un simulacre qui se dénonce en tant que tel. Ne s'agirait-il pas alors d'une signifiante du côté du poème, de son activité de suggestion ? Bonnefoy, Deguy et Maulpoix font de la nomination l'horizon du langage et du poème. Il convient alors d'envisager de quelle manière la nomination travaille la suggestion en nous intéressant à ce que différents

¹ Jean-Michel Maulpoix, « Imparfaites en cela que plusieurs », *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 191.

textes de Maulpoix peuvent révéler à ce sujet. Notons qu'à cet égard, pour les poètes qui nous intéressent principalement, Maulpoix est peu ou prou héritier de Bonnefoy et de Deguy.

4.5. « Saisissement bref », figuration : le Mallarmé de Maulpoix, dans une double filiation de Bonnefoy et Deguy

Au début de sa réflexion sur la figuration, l'auteur du *Poète perplexe* écrit que « les figures poétiques sont génératrices d'identités composites » et définit ce composite par la suggestion des objets, « par assemblément, au lieu de simplement les désigner par leur nom.¹ » Les exemples tirés de Bonnefoy ont alors ceci de paradoxal qu'ils sont des procès de nomination, par la comparaison, « le cri d'oiseau comme une épée », et par la complémentation « le feuillage de la mer ». Vient ensuite une définition de la figure, qui a tout d'une glose de la figuration chez Michel Deguy, renvoyant à la comparution développée dans *La Poésie n'est pas seule* : « Figurer, c'est dire, entendre autrement, distinguer en rapprochant, et signifier l'incomparable en faisant comparaître.² » Le titre du chapitre « Identité et figuration » comporte en fait cette tension de l'être et de l'apparaître, de l'identité par le rapprochement, qui est à l'œuvre dans la réflexion de Deguy. Nous sommes de plain-pied dans cet effort de nomination, à travers les noms eux-mêmes éprouvés dans leur insuffisance (Bonnefoy) ou leur manque (Deguy). Mais leur investissement, dans la « figuration » ou dans la « vérité de parole », constitue l'horizon d'une nomination des réalités, d'une ouverture et d'une épiphanie. Chez Bonnefoy, c'est d'une épiphanie furtive et précaire, ayant pour nom « présence », qu'il s'agit, comme le montre le chapitre d'*Adieux au poème*, « La Patience de la voix », qui lui est consacré : « Ni parousie, ni épiphanie, la présence ne peut être connue que désajointée, tel un saisissement bref, ou telle la contemplation prolongée d'un retrait³ » Est éprouvée la discontinuité du langage dont *Un Coup de dés* donne une illustration majeure dans « La Poétique de Mallarmé » et « La Clef de la dernière cassette ». La mise en crise par le « comme » de « la vertu taxinomique du langage » chez Deguy est également du côté d'un « ajointement » qui fait éprouver ces discontinuités (« "Comme" est le mot-charnière du poème, celui qui ajointe les figures »). Le soulignement par Deguy du mot dans le premier vers de « L'Éventail » de Mallarmé « Avec *comme* pour

¹ *Ibid.*, p. 209.

² *Ibidem*. Cf. Michel Deguy : « La différence entre comparable et incomparable n'est pas telle qu'on puisse séparer deux poétiques : une de la comparaison, une de l'incomparable. / La comparaison, un dispositif que j'appellerais volontiers le "comparatif", se dispose selon ces deux axes, de l'intensif et de l'extensif : sur le premier axe, baudelairien du *magis-minus*, une valeur y est plus ou moins "elle-même" ; sur le second la "comparaison", objective, s'ordonne à ce qui fait que *pars* n'est pas seulement *extra partem* mais com-paraisant avec une autre, con-figurée à plusieurs », *La Poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 86.

³ Jean-Michel Maulpoix, « Yves Bonnefoy : l'image et la voix », *Adieux au poème*, *op. cit.*, p. 244.

langage¹ » participe de la démonstration de l'ajointement, dans l'expérience esthétique, de l'être en les parties constitutives de ses aspects. Ce qui renvoie aussi au désajointement de l'être en ses parties par l'analogie, au « régime symbolique » propre à l'énonciation poétique. Nommer l'être est partiel, aspectuel. Il est ainsi toute la partialité, toute l'incomplétude du poème, qui ne peut contenir tout l'être ni toute la poésie, mais qui, contenu, décontenancé par l'être, par la poésie, n'a de cesse de les poursuivre. La nomination est l'effort, la tension du poème s'éprouvant en deçà de la poésie, d'une poésie placée, située – c'est-à-dire ayant son site et son *ethos* – dans l'être.

Nommer implique en fait une « vue », à travers les mots, à travers la discontinuité. Il est à ce titre patent que, de Bonnefoy à Deguy, l'on a affaire à une poétique du seuil, ce qui fait – pour le second – du « comme » la « charnière » d'une entrouverture d'une porte. Maulpoix cite ce passage de *La Poésie n'est pas seule*, où le battement est ce qui définit la langue et le rythme, de manière symétrique au « battement qui rafraîchit, qui ravive » de « La Clef de la dernière cassette² » : « La langue-seuil (la porte-langue) s'ouvre, s'entrouvre, baille, s'entrebâille, se referme, pour laisser passer, pour donner sur. En d'autres termes, le poème est essentiellement référentiel – laissant entrer ce qui est par le seuil battant qui le configure (lui extorque le mot de passe).³ » L'expérience du heurt, du leurre et du passage agit aussi dans *Dans le leurre du seuil* de Bonnefoy, ce seuil étant tour à tour éprouvé comme espoir, illusionnement, ressaisissement et relance. Et Maulpoix, lisant *Les Planches courbes*, définit chez lui une « patience de la voix », une étreinte de l'impossible dans une « écriture poétique [cherchant] à voir "dans le lieu d'ici les choses perdues" », cette recherche étant aussi bien l'expérience d'une cécité du langage – « Ses mots, ses images, ses vers, palpent aveuglément les murs d'une "maison natale" » –, et celle d'un frottement « de la transparence contre de l'opacité.⁴ »

On peut donc maintenant envisager ce qu'il y a de vision dans cette perspective de la nomination. La voix est traversée par un voir furtif, cherchant un passage ; c'est encore une valeur de cette notion de « patience », certes « ardente » avec Rimbaud, mais du côté aussi de l'œuvre et de la mise à l'ouvrage avec Mallarmé – « En l'œuvre de ma patience » (« Prose », *OCI*, 28). L'articulation de « cette imminence de la voix » à la vue d'un lieu a pour correspondant chez Deguy une mise en avant de ce qu'il conçoit, dans une coalescence du poème et du philosophème, comme « théorème », faisant du coup revenir le dire poétique à une

¹ Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 18.

² Yves Bonnefoy, *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 203.

³ Michel Deguy, op. cit., p. 43. Cité par Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 219-220.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, op. cit., p. 246-247.

« *theoria* du regard qui implique "l'invisible" ». On retrouve la figuration poétique d'un « vu ne [pouvant] être vu que par un dire qui ouvre la relation en la disant.¹ » Cela étant, c'est l'écoute poétique qui se trouve reconfigurée, confrontée à la théorétique, à la contemplation platonicienne de l'intelligible, du monde des idées. La citation retenue par Maulpoix dans *Le Poète perplexe* redéfinit l'écoute par l'entente ; elle adosse la relation lyrique à une clarification de la langue, lieu de l'être : « Entendre ; l'autre et soi ; m'entendre en t'entendant et réciproquement = s'entendre = s'entendre soi-même en entendant l'autre dans une langue, selon la boucle de Ouï-dire.² »

Un arrière-plan philosophique est décelable, qui implique la nomination et la vision, ou la « vue », selon le mot de Mallarmé dans « Prose » (« De vue et non de vision »), comme les horizons du poème. Dans cette perspective, l'*eidos* ou « ce qui se montre », présent chez Bonnefoy et Maulpoix, est décisif. On peut le considérer comme un clinamen de la poésie de Mallarmé qui réinvestit l'absence, la disparition selon le rapport sacré, mais perdu – ou sacré parce que perdu – entre les mots et les choses. Maulpoix écrit alors dans l'essai « Imparfaîtes en cela que plusieurs » : « La "diversité, sur terre, des idiomes" prive les humains de l'absolu aussi bien que du divin pouvoir de posséder la réalité en la nommant tout simplement.³ » Cette idée de privation est cruciale, parce qu'elle engage une postérité de Mallarmé, que Maulpoix envisage à travers Michaux, Canetti, Saint-John Perse, Novarina (p. 200-206). Cependant, ce constat fait correspondre le divin au sacré. Or, Mallarmé ouvrirait plutôt le divin à la voix, à ce qu'il appelle, dans « Catholicisme », « la Divinité, qui jamais n'est que Soi » (*OCII*, 238). Par ailleurs, ce qui peut être relevé du passage de *Crise de vers*, que Maulpoix commente, est que la poésie, en définitive, ne peut pas se satisfaire de cette union sacrée des mots et des choses, laquelle est ce « glorieux mensonge » dont il y a à faire le deuil, au XIX^e siècle. Cette croyance ne conduit qu'au « défaut des langues », qu'à mettre la langue en défaut.

Ce que Maulpoix dit ensuite être la « chance » du vers libre, après une mise en crise de « "la cadence nationale", c'est-à-dire du mètre fédérateur, discursif, producteur d'idéalité », dont « Hugo avait abusé », et de « la valeur fiduciaire du langage, en opposition au monde bourgeois » (p. 192 et 198), est la possibilité de penser le langage par opposition à la nomination de la Genèse, à ce geste divin établissant le sacré de la relation de la vie et du nom. C'est encore la possibilité de penser la diversité, la pluralité du langage, à travers le vers, dans une acception

¹ Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 106-107.

² Michel Deguy « Je-Tu-Il », dans *Modernités, Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 296. Cité par Jean-Michel Maulpoix, op. cit., p. 232.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 188. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

non plus formelle et sacralisante, mais dans une acception pratique : le vers relève à chaque fois d'une manière de dire, quand bien même cette manière emprunte des codes à une culture. D'où les exemples de *Crise de vers* qui remettent au cœur de la poésie les œuvres et leurs spécificités : « l'oreille affranchie d'un compteur factice », « le goût très moderne », « le poète d'un tact aigu » sont orientés vers l'idée d'un deuil de l'unité et d'« un thyrses plus complexe ». Telle est la particularité d'une pratique qui ne se refuse à rien qui n'obéissent aux principes de « combinaison, réfraction, transposition et interposition » (c'est l'auteur qui souligne) : « Il continue de mener le jeu de l'ancien vers, mais en travaillant son poème à la façon de quelque éventail, dentelle, lustre ou objet cristallin, dont il appartiendrait aux facettes ou aux plis d'assumer à la fois la pluralité fatale et de lui répliquer. » (p. 195) D'où aussi, l'attachement à « l'instrument de la voix » qui est déjà une mise en mouvement des mots pour laquelle « le discours défaille ». Si « la naissance du vers libre consacre la victoire de la pluralité sur l'unité », il n'est pas sûr en revanche que, pour Mallarmé écrivant *Crise de vers*, cette pluralité soit « subie¹ » (p. 193) - « De la pluralité subie, Mallarmé fait un art concerté » (p. 195), écrit Maulpoix -, justement parce que, comme la crise, elle est « exquise ». Elle est plutôt le gain, le bénéfique, si l'on suit la métaphore du vers qui « rémunère », là où Dieu ne paie de rien d'autre que du mensonge du sacré.

La grande implication de la nomination est la manière dont une conception du langage par l'absence et la disparition y est incluse. Nous l'avons vu, une grande tradition de la lecture de Mallarmé situe « l'absente de tous bouquets » dans une logique du « signe absence des choses », pour reprendre les mots de Meschonnic. En cela, le point de vue de Benda, dans son livre publié en 1945, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature*², est un ouvrage charnière puisqu'il montre que l'absence, objet d'un culte dans le sillage de la poésie de Mallarmé, nourrit une autonomisation de l'art par rapport au réel et au social. Il pose la notion phare autour de laquelle graviteront les points de vue, souvent opposés - ceux du structuralisme selon une représentation du langage par l'arbitraire du signe, ceux de la phénoménologie et de l'ontologie, selon cette faille introduite par le phénomène dans le langage. Lequel est une sorte de double cherchant à ressaisir, à « capturer », dans un *logos* et un *nomos*, ce qui lui échappe (c'est un peu le « trophée idéal » du « nénuphar non cueilli » dont parle Deguy à propos du « Nénuphar blanc » et qui articule le beau à la négation³), ou par une coupure ontologique des mots et des choses, isolant le langage du monde et le rendant à son énigme, qui est celle de son

¹ « De la pluralité subie, Mallarmé fait un art concerté. » (p. 195)

² Julien Benda, *op. cit.*

³ Michel Deguy, « Je remplis d'un beau *non* ce grand espace vide », *op. cit.*, p. 72.

origine. Comme l'écrit Michel Foucault, en 1966, « ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même – non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire.¹ »

Il semble que l'absence vienne subsumer le langage, ce qui arrime celui-ci à la mort par le biais de la conscience. Or la conscience de la poésie est la prise en compte de la mort, annoncée comme fondement par la citation de Hegel, « Mais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle », en exergue de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*. On sait que la lecture de Hegel a eu un rôle crucial dans la formation de Bonnefoy². Aussi l'épigraphie situe-t-elle l'ontologie et la phénoménologie poétiques dans cette « phénoménologie de l'esprit », en direction d'un absolu et de la mort. Le don des « corps et figure à "l'absente de tout bouquet" » de Maulpoix s'y trouve également. C'est en réfléchissant sur le tombeau chez Mallarmé (« Réflexions sur un tombeau ») qu'il retrouve, dans une partie intitulée « La Présence et l'adieu », certains axes fondamentaux de cette conception du langage : le nom – avec la tombe, dans cette citation donnée des *Entretiens sur la poésie* de Bonnefoy : « si consubstantielle à l'être parlant puisqu'elle préserve un nom, puisqu'elle dit la présence, là où on pourrait décider qu'il n'y a plus que le rien » - et la figure, dans cette citation de Deguy, extraite d'*Actes* : l'« effort d'anticiper la mort en la figurant, de se hisser à la hauteur, d'être capable d'accueillir son plus intense suspens.³ » Maulpoix définit le tombeau poétique à la fois comme méta-poème (« poème qui parle du poème ») et comme « essence » du poème, puisque c'est dans un maintien de la vie dans la mort, pour reprendre les termes de Hegel, qu'il situe, conçoit, voire organise la parole : une supposition de « la disparition élocutoire », un absentement « cédant "l'initiative" (autant dire l'existence) aux mots qui s'allument sur le papier de leurs reflets réciproques ». La reformulation de Mallarmé se tient entre les citations de Bonnefoy et Deguy ; entre les deux on trouve celle-ci, de Mallarmé : « Les absents ne sont qu'un nom : il y a des moments où l'on doute de leur vie. Les morts ont cela sur eux qu'ils ont un tombeau qu'on voit et sur lequel on prie.⁴ » Et l'on peut se rendre compte de la manière dont, chez Maulpoix, et dans un héritage d'une ontologie du négatif et du positif, les termes se travaillent dans une relation de la vie à la mort : « Ce mot "tombeau" qui renvoie simultanément à l'absence et à la

¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Tel Gallimard, 1966, p. 317.

² Cf. le chapitre « Fondements d'une athéologie négative », in Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image: ou les travaux de Zeuxis*, op. cit., p. 182-225.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, op. cit., p. 304 (Yves Bonnefoy, « La Présence et l'image », op. cit., p. 196) et 309 (Michel Deguy, *Actes*, op. cit., p.)

⁴ Jean-Michel Maulpoix, op. cit., p. 305.

présence signifie la présence d'une absence, la mémoire d'une disparition. » Et il trouve encore, dans le pliage de l'absence et de la présence, une sorte de métaphore double de l'ensevelissement et de la réminiscence, ce qui peut élargir le poème-tombeau au livre-tombeau, recueil de l'âme, du sujet ou encore de l'être, par le biais du mot-*pli* : « Écrire poétiquement serait alors replier dans les mots la figure du sujet, tasser dans la langue les traits d'un être, jusqu'à le réduire à l'état de réminiscence.¹ »

4.6. Du poème au concept (Badiou), « la déraison poétique des philosophes » (Doumet) : l'enjeu Mallarmé d'un dialogue entre contre et rencontre

« L'état de réminiscence » peut renvoyer à une lecture de Mallarmé largement aiguillée par l'idée. On peut convenir avec Meschonnic que l'*eidōs* chez Bonnefoy ravive l'idée platonicienne par une « platonisation étymologique² ». On peut aussi retenir de la glose d'*eidōs*, « ce qui se montre », une orientation de la poésie vers l'*alēthēia* de Heidegger : d'une part, parce que la manière dont le mot grec est travaillé va dans le sens d'une révélation qui est réminiscence, d'un geste pour laisser advenir un dévoilement (ce que marque la tournure pronominal « se montre »), contre (*alpha* privatif) l'oubli (*lēthē*) ; la lecture du *Faune*, par exemple, est à ce titre largement basée sur le souvenir du perçu et du monde, de la sensation reçus, ainsi sur l'invocation : « Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers » (*OCI*, 24). D'autre part, parce que l'ancrage de la poésie dans la question de l'être produit un double « clinamen », pour reprendre l'expression d'Harold Bloom : une « influence » de la philosophie, mais aussi une reprise critique, de fait plutôt « une déviation (littéralement, une "déclinaison") des atomes³ » de l'Idée, dans le mouvement moléculaire des discours. Mouvement déjà amorcé par Thibaudet, puisque l'idée y est déclinée du côté de la sensation. On retiendra un passage de Mallarmé par l'être, quand sa poésie est peut-être davantage du côté d'une « philosophie incluse et latente », où la latence est le mode de l'écoute du langage et du monde. Il s'agirait d'une relation plutôt que d'une quête de la présence. Nous souscrivons, dans ce sens, à la lecture d'Yves Delègue, pour qui la poésie de Mallarmé est de vivre près des choses et de la nature dans un langage « qui s'y heurte sans même l'effleurer⁴ », et nous ajouterons : sans s'y confondre et dans un geste qui est relationnel. Et toute la relation passe dans le langage. C'est pourquoi, en revanche, l'idée selon laquelle « seul le corps pense les choses en même

¹ *Ibid.*, p. 305 et 306.

² Henri Meschonnic, « Libérez Mallarmé », *art. cit.*, p. 67.

³ Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence*, *op. cit.*, p. 63.

⁴ Yves Delègue, « Mallarmé, les philosophes et les gestes de la philosophie », *Romantisme*, n° 124, juil. 2004, p. 134.

temps qu'il les vit, le corps des mots échoue à capter leur résonance » nous paraît discutable, dans la mesure où le corps, ce qui est de l'ordre des affects et des percepts, pour reprendre les mots de Deleuze¹, passe du côté du langage², – c'est ce que montrent la prosodie, la manière de faire sens et d'inventer le sens, ainsi que le rythme : une pensée poétique qui est une pensée du corps, une « mélodie rythmique » de l'âme, par le corps : « Pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps », comme il l'écrit à Lefébure.

La pensée poétique déplace alors l'idée, de la philosophie à la poésie. D'où l'« idée même et suave ». Deguy la définit comme oxymore. « Antiplatonicien, s'il est vrai que l'idée fut instituée au V^e siècle avant notre ère comme dépouillée de tout sensible, de toute qualité, de toute "suavité". » Puis, comme un adynaton, insistant sur le fait que la fleur « n'est pas réelle » et sur la « construction », en un jeu de l'impossible et du possible poétique qui fonde l'être de la chose, non sur la chose réelle, mais sur les mots. L'héritage est double, de Ponge et du « parti pris des choses », dans une orientation de la rhétorique en configuration des choses « compte tenu des mots », et de la philosophie cartésienne des *Méditations métaphysiques*, qui explore les phases de la construction mentale : « c'est avant sa mutation en idée (en détermination de l'extension) que la cire "retient encore" la suavité des arômes dont elle fut fabriquée.³ » Cette idée d'une rétention dans la cire est à mettre en rapport avec « l'estampe originelle », dont il est question dans la lettre à Gide au sujet d'*Un Coup de dés* (OCI, 816). Par là, on rejoint la valeur que les « divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges » (lettre à Cazalis, OCI, 696) ont eue dès 1866, comme le fait remarquer Bertrand Marchal en note (OCI, 1444), à propos de la lettre de 1897. Si bien que l'idée est un rapport entre langage et mémoire, personnelle et impersonnelle, dont Mallarmé a pu montrer qu'elle est émanation de l'esprit, une « phrase ou pensée [...] comme jaillie en l'esprit », selon ce qu'il écrit à Mauclair quelques mois plus tard (OCI, 818). Mais cette même idée est bien physique : c'est en poème qu'elle est estampe. Ce qui est atteint, avec *Un Coup de dés*, désigné par les « subdivisions prismatiques de l'Idée » (OCI, 391), est son phrasé, où les blancs « frappent d'abord », c'est-à-dire donnent une rythmique, de l'interruption et de la relance, de la syncope.

L'idée correspond *in fine* à une dynamique du langage, non à ce qui préexiste au poème, une mémoire produite, projetée sur la page, une mémoire au présent. *Un Coup de dés* met à nu

¹ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, 1991.

² Cf. Henri Meschonnic, « L'oralité, poétique de la voix », pour une définition de l'oralité comme « contre-hystérie », qui renverse la définition freudienne de l'hystérie en une hystérie du langage, non du locuteur : « La même force, mais tournée du corps vers le langage au lieu d'être tournée du langage vers le corps », *La rime et la vie*, op. cit., p. 290.

³ Michel Deguy, « Je remplis d'un beau *non* ce grand espace vide », *La Raison poétique*, op. cit., p. 72.

l'échange d'un écrire et d'un penser. On peut dès lors convoquer les motifs de l'écume, dans « Salut », « Rien cette écume vierge vers », et de l'hyperbole, dans « Prose », « Hyperbole ! de ma mémoire ». Ces deux attaques sont la formulation du devenir dans le langage de ces impressions amassées, en direction de l'inconnu, et d'une mémoire ouverte à l'altérité, qui n'est pas un savoir mais une intensité. L'expérience du poème est l'étonnement, non celui devant le monde des idées platonicienne, mais un étonnement propre au langage : exaltation de voir par la voix, par « l'hymne des cœurs spirituels », par « l'île que l'air charge / De vue et non de visions. » La prosodie très serrée de ce poème montre que l'air est le chant, que le chant est une augmentation de la vue par l'écoute, du voir par l'entendre. La saturation prosodique, dans « Gloire du long désir, Idées » et « De la famille des iridées », dans la paronomase « de visions »-« nous en devisions », appuient cette « ampleur [...] parmi mon étonnement ». L'estampe de l'idée articule la page, sa « vision simultanée », à l'épreuve orale de la « partition » (OCI, 392). On peut parler d'un régime poétique de l'idée, avec Mallarmé, par une écriture à même la pensée : c'est d'une intensité prise en charge dans le langage actualisant une mémoire du monde qu'il s'agit, laquelle devient mémoire du présent par une intensité et une force. Si quelque chose s'imprime, se « retient dans la cire », pour reprendre l'image cartésienne de Deguy, c'est dans la voix que l'estampille se fait : l'authenticité s'invente dans la voix, instaurant ces rapports jamais vus, parce que jamais entendus. Ce qui est rendu possible par l'instauration d'un chant : « Car j'installe, par la science, / L'hymne des cœurs spirituels ». Ce qui se joue aussi dans et par une « force du langage », pour reprendre les mots de Meschonnic¹. Telle est la virtualité chez Mallarmé : l'absence est l'enjeu d'un travail de relations des mots, de rapports généralisés, dans une latence et un suspens, mais jamais une confusion ni une fusion, ce qui met encore la disparition dans le langage comme un rapport aux choses, au monde, au senti et au perçu sur le mode du « presque » et de la « vibration » : presque disparu, mais presque là, sur le mode de la « presque disparition vibratoire ». Nous ajouterons aussi : dans la pratique d'un langage qui réalise une sensation, une vision dans une audition et une écoute.

À partir de la pensée poétique, c'est une ouverture sur le débat entre philosophie et poésie que l'on peut envisager, débat dans lequel Mallarmé a un rôle, soit qu'il le joue, soit que l'on le lui fasse jouer. Meschonnic parle du « double effet d'une philosophie hantée par la poésie, et

¹ Cf. *La force du langage: rythme, discours, traduction*, éd. Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, Honoré Champion, 2000. Plus précisément, Meschonnic parle d'une « force dans le langage », comme « réalisation maximale du continu dans le langage », « La Force dans le langage », *Dans le bois de la langue*, Laurence Teper, 2008, p. 241.

surtout d'une poésie hantée par la philosophie.¹ » C'est autour de la poésie que se noue le rapport, dans la mesure où celle-ci peut être un enjeu, celui d'une saisie de la poésie soit par le biais d'une pensée philosophique, soit dans une pensée poétique. Un débat a donc lieu si on confronte point de vue de philosophe et point de vue de poète, où le positionnement est souvent marqué par l'appropriation du poème par la philosophie, ce qui définit par l'usage la réception de Mallarmé. Par rapport à cette problématique, Meschonnic propose ainsi une sorte de programme, qui renvoie à son œuvre théorique depuis *Le Signe et le poème* jusqu'à *Célébration de la poésie*, pour s'orienter vers « une pensée du langage » absente dans la philosophie :

Il y a donc un conflit qu'ils [certains philosophes contemporains] tendent à rendre invisible. On pourra mieux analyser par là ce que fait un poème, ce qui fait qu'il est un poème, ou non, pourquoi la philosophie se l'approprie, et les rapports entre concept et poème, entre poétique et philosophie, sans exclure une poétique de la philosophie.²

Un exemple est fourni par la lecture croisée de Bonnefoy et Badiou. L'extase spirituelle, dont il est question dans « La Clef de la dernière cassette³ », est due à la phrase musicale dont le *Faune* est le jeu. Ce que la réalité a vu s'évanouir est repris, revécu dans l'écrit : une fois le raisin sucé, c'est une lumière pure qui jaillit dans la grappe vide. D'où la forme artistique comme idée et, par là, forme sensible, réminiscence et prise en charge du souvenir des perceptions qui ont pris corps. La forme poétique répond à l'absolu des choses et de leur sensation, si bien que le poème est l'espace de reconquête d'une vérité que la philosophie a pu faire sienne par une captation de l'être dans l'idée. Un autre point est l'innommable, ou, chez Bonnefoy, ce qui a trait à l'impuissance dont *Igitur* est l'épreuve. La vertu thérapeutique espérée du conte est soldée par l'inachèvement, lequel indique une défaillance, une « incapacité à y faire paraître les beautés de ce monde » et « un effort pour reconstituer les conditions de l'expérience fondamentale [le néant], pour l'accomplir ». *Le Petit Manuel d'inesthétique* de Badiou articule la lecture de Mallarmé à un mouvement inverse, qui ira dans le sens d'une reprise en main par le concept de cet innommable, en un retour au « mathème » qui conjure une écriture sensible, une esthétique philosophique qui redoublerait le mystère mallarméen.

¹ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 16. Précisons que cette déclaration est une reprise du propos de Deguy, dans *Figurations* : « Nous sommes hantés, pour reprendre ce mot de Mallarmé, qui est aussi un mot de Merleau-Ponty (un de ces termes chargés d'imaginaire où la philosophie se fait ventriloquer par la poésie. » (op. cit., p. 145, cité dans *Célébration de la poésie*, p. 15) Mais l'orientation est inverse ; au sujet du « rapport entre la philosophie et la poésie », Meschonnic parle d'un « rapport litigieux d'effets réciproques » et refuse le partage, « l'hésitation » entre poème et philosophème. Il s'agit de sortir de la hantise par une poétique du poème qui soit critique du philosophème, vu comme une captation de la poésie par la philosophie qui s'est jouée, certes avec Heidegger, mais aussi avec Sartre, Hegel notamment. Cela suppose une contextualité, des formations de discours dans lesquelles Mallarmé est un enjeu. Cf. Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, op. cit.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Yves Bonnefoy « La Clef de la dernière cassette », op. cit., p. 206.

Certainement, Badiou entend infléchir la lecture de Mallarmé dans le sens d'une idée non plus sensible, mais exclusivement intelligible. C'est ce que revêt l'attention aux « opérations du poème » ressaisies par le mathème, par le discours que Bonnefoy dit être refusé par Mallarmé, à savoir la *dianoia* platonicienne, « la pensée qui enchaîne et déduit. » La mise en avant de la circulation du *logos* peut ainsi mettre à découvert, à travers Mallarmé, « le poème moderne [lequel] est d'autant moins la forme sensible de l'Idée que, bien plutôt, c'est le sensible qui se présente comme nostalgie subsistante, et impuissante, de l'idée poétique.¹ »

Une courte confrontation de Bonnefoy et Badiou laisse entrevoir une hantise réciproque de la philosophie et de la poésie dont la réception de Mallarmé est l'enjeu, articulée qu'elle est autour de la présence et de la disparition, de l'idée sensible ou intelligible, de l'être et de la nomination. Avec ce dernier le mot, est donné ce qui permet de dire que la question de l'exclusion platonicienne du poète n'est pas seulement affaire de mimésis, mais que la question de la mimésis est incluse dans celle du langage. C'est à ce titre qu'une partie des lectures de Mallarmé font regagner l'idée de la poésie par la poésie de l'idée. L'antagonisme de la pensée poétique et du *logos* rend la poésie intolérable et dangereuse parce qu'elle est ruineuse pour la discursivité et qu'elle est impensable. Mais il faut dire que la hantise de la poésie est bien là chez Platon, qui, dans *L'Apologie de Socrate*, « suggère un lien entre l'expérience du *daïmon* et celle de la poésie.² » Et, comme l'écrit Christian Doumet, « le *démon* n'est rien d'autre que l'objet même de l'écoute intérieure³ », étant du côté de la radicale étrangeté en chacun, ou d'une confrontation avec l'altérité intime, tout entière comprise dans « le verbe *entendre* », confrontation que, par définition, chacun est seul à vivre et à faire. Or, le bannissement est bien une proscription et une condamnation de tous ces acousmates et de ceux qui leur tendent l'oreille. Dans la *République* de Platon, agit une sorte d'utopie de l'idéalité contre le langage et tout ce qu'il associe, fait glisser de sens et errer de mots sur la bouche, une utopie du *logos*, du nom stable et de l'unité, de la fixité de l'être.

Si Platon affronte le démon de « la déraison poétique » pour en prémunir la philosophie, la poésie est confrontée à l'idée, à la nomination dans la conquête de sa propre raison. Doumet lit « Le Démon de l'analogie » (*OCII*, 86-88) comme l'apologue de l'expérience poétique : il s'agit d'abord de la déambulation et de l'errance d'un homme qui, sorti de chez lui, « avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument », sera « harcelé » par une

¹ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, op. cit. 33 et 38.

² Christian Doumet, « Les Eaux de l'Ilissos (Platon, Mallarmé) », *La déraison poétique des philosophes*, Stock, 2010, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 94.

phrase coupée – « *La Pénultième / Est morte* » : phrase « vivant de sa personnalité » après être devenue vers en « lambeaux maudits » dans laquelle le rejet accentue le son « nul », pénultième du mot « Pénultième ». La nomination est le premier moment de l'expérience et il faut préciser que Doumet y assimile la phrase, la fin et le commencement de vers qui en sont la disposition. La vision en est le second. « Laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur la bouche », récrit en « *laisser les mots errer sur la bouche* », est la « décision capitale » intervenant entre les deux temps, glosée ainsi : « Opter, donc, pour cette manière de laisser libre cours au langage seul.¹ » Le « langage seul » est alors le lieu d'une instabilité, d'une déraison, d'un non-sens qui est pluralité, virtualité (Mallarmé écrit d'abord « lambeaux maudits d'une phrase absurde » puis : « La phrase revint, virtuelle ») ; il correspond à ce double de l'homme dont le foisonnement met fin à « l'ordre de la pensée classique » et fait commencer la modernité dans l'épistémologie de Foucault. Si l'homme apparaît c'est par sa disparition, son effacement dans son propre langage : la philologie de Nietzsche et la poétique de Mallarmé accomplissent le retour du langage, son « [surgissement] pour lui-même en un acte d'écrire qui ne désigne rien de plus que soi² ». C'est, en somme, le moment épistémique de l'émergence du murmure interminable du langage, ce qui correspond au ressassement, chez Blanchot. Si Mallarmé « enveloppe tous nos efforts d'aujourd'hui pour ramener à la contrainte d'une unité peut-être impossible l'être morcelé du langage³ », c'est que la littérature pose à la philosophie la question de la représentation : les mots ne représentent pas les choses en fonction d'idées pures qui se contemplerait là-bas, mais ils renvoient à l'ici d'un langage, à l'agencement des vingt-quatre lettres et à une virtualité, ou force d'une forme à produire des analogies, des entrecroisements signifiants et à faire jouer l'anonyme. Après avoir cité Derrida, pour qui « entre Platon et Mallarmé, une histoire a eu lieu. Cette histoire fut aussi une histoire de la littérature⁴ », Doumet peut parler d'une « relève des idées pures contemplées là-bas par des "notions" exprimées ici 'avec des moyens, typiques et "suprêmes", ceux du poème.⁵ »

On peut alors retenir l'affirmation de *La Musique et les lettres*, « que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout. » (OCII, 66) Et Mallarmé poursuit par la poésie-crédation : un acte de « saisir les rapports », « étendre, simplifier le monde. / À l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut. » (OCII, 68) L'ici est le là-bas ou le là-haut comme « manque ». C'est en cela que l'articulation de l'idée à la notion est capitale, car elle

¹ *Ibid.*, p. 110-111.

² Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 315.

³ *Ibid.*, p. 316.

⁴ Christian Doumet, op. cit., p. 113. Citation de *La Dissémination*, op. cit., p. 225.

⁵ *Ibidem*.

renvoie à l'idée comme écriture et rapports. Mais ce qui s'impose est sans doute l'affirmation du sujet par rapport à la vérité, qui est une autre implication de l'affirmation de l'ici. C'est ce qui articule cette fois les choses, le monde à une subjectivation et déplace la question de la vérité à celle de la véracité, le poème produisant sa propre vérité, le sens de sa vérité : « Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer. » (OCII, 68). Ce que lui seul peut faire entendre, ce qu'un sujet, un seul, a la puissance d'entendre, c'est ce que l'on rencontre dans la définition des « Lettres », dans ce qui lie « véracité », « discours », « à l'égard de soi-même », « imaginative compréhension », « espoir de s'y mirer ». La définition de Mallarmé place au cœur de la littérature le discours, ainsi que l'imagination comme l'activité propre d'un sujet, - ainsi le discours, non dans l'acception platonicienne de l'enchaînement et de la déduction, mais dans celle de « l'art pur suivant la conception moderne » de Baudelaire, de créer une « magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. »

On peut revenir sur la présence de la philosophie dans la réception de Mallarmé. L'éclaircissement, la clarté de la conscience ou la conscience claire et la nomination demeurent l'horizon de nombreuses lectures, ou usages de l'œuvre. Doumet parle de la « nécessité et la possibilité d'une *poétique* de la pensée¹ », qui vient précisément organiser une poétique ou une théorie du « faire » ou du « travail » poétique. Or, ce rapport du faire et du poème - qui est l'objet de la poétique, tournée vers la technique et un savoir-faire autant qu'un savoir du faire -, s'il a pu puiser dans la fiction de Mallarmé ainsi que dans l'idée d'un « démontage impie », a pu aussi passer par Heidegger. Comme le montre la citation de l'« Introduction à la philosophie. Penser et poétiser », donnée par Doumet : « Poétiser, c'est bien *poiein* dans un sens insigne. [...] *Poiein*, c'est porter et apporter ce qui "est" déjà, mais qui, dans cet apport, fait apparaître comme l'étant qu'il est.² »

Dans les pages qui suivent, Doumet s'appuie sur la pensée du *faire* de Valéry, « le faire est le seul "savoir" » -, pour s'interroger sur ce qui distingue le *poiein* du philosophe du *poiein* poétique. Un point de départ est donné par Heidegger : « "porter et apporter ce qui "est" déjà" afin de le faire apparaître ». Ramener la philosophie à un faire, questionner ses opérations, en

¹ *Ibid.*, p. 114.

² Heidegger, « Introduction à la philosophie. Penser et poétiser », *Achèvement de la métaphysique et poésie*, trad. A. Froidcourt, Gallimard 2005, p. 127. Cité par Doumet, *Ibid.*, p. 115.

« observer le faire », est un geste rare, cantonné au style (Wittgenstein), au « *comment* de la pensée » (Peguy). Il revient à Valéry d'avoir porté sa pensée sur « le fonctionnement mental », dans une filiation de Vinci à Teste, en passant par Baudelaire, Mallarmé, Poe, dont la « caractéristique » est de « montrer ce qu'ils font, d'avouer leur faire. » D'une certaine façon on revient à « *the philosophy of composition* », à l'inclus et au latent qui montrent une philosophie par la composition, au geste philosophique comme « fonctionnement » (Valéry) et « comment » (Peguy). Mais si l'on pense à l' « inclus », qui est le principe, en tant que tel montrable, démontrable et « démontable » comme fiction, le « latent » est peut-être plus difficile à cerner et à discerner. Peut-être s'engage-t-il comme le spécifiquement poétique, en ceci qu'il est le mouvement de langage, la vie en langage, un « vivre » particulier, comme nous pourrions l'envisager avec l'épistémologie de l'écriture et la poétique de Meschonnic¹. Pour l'heure, disons que l'inclus et le latent, s'ils sont les éléments qui prêtent à la fois à une philosophie de la composition, plus qu'à une « genèse », et à une poétique du poème et de la philosophie, débordent le « mental », le *cogito*, parce que l'on peut par eux dissocier la pensée, découvrir son « comment », mais aussi son mouvement et son ouverture.

Descartes est contredit par Spinoza, qui a montré le rapport corps-langage, l'inséparabilité de l'affect et du concept, de l'esprit et du corps ; ce que le « mental », hérité de la conception cartésienne, sépare encore. L'idée, chez Mallarmé, est encore une pensée de « tout son corps », pour reprendre le propos de la lettre à Lefébure de 1867. Le corps-langage est peut-être un point contre lequel une certaine prise philosophique vient buter. Yves Delègue rappelle en ces termes ce que Mallarmé a provoqué, dans la poésie, dans la philosophie :

Pour avoir pratiqué et théorisé le «mystère dans les Lettres», n'a-t-il pas chez nous été l'épicentre d'un séisme qui a conduit et les poètes à en finir avec la clarté cartésienne, et les philosophes à scier leur propre branche, à «déconstruire» leur pratique inaugurée par Platon, à écrire eux-mêmes à la manière ésotérique, métaphorique des poètes?²

Ce dernier point renvoie à l'écriture de Derrida, à l'articulation entre poétisation et philosophie. À cet égard, Doumet rend compte de la confrontation de Derrida à la question « qu'est-ce que la philosophie ? » : « Répondre en philosophe à la question *Che cos'è la poesia* ? c'est se laisser dériver du côté de la poésie, c'est y répondre en poète (si introuvable, si utopique que soit la réponse) : déplacement des positions, transgression des limites

¹ Cf. la définition de l'écriture proposée dès 1970, dans *Pour la poétique I*, articulant dire, écrire, vivre, sujet et sens : « Production, dans le langage, de formes-sens : un vivre-dire impliquant pour le je de l'écriture l'effet de l'écriture sur le je. Pratique matérialiste du langage, condition de la littérarité, elle est continue à la lecture. » Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 176.

² Yves Delègue, « Mallarmé, les philosophes et les gestes de la philosophie », *art. cit.*, p. 129.

fonctionnelles, fatalité de la modulation.¹ » *La Dissémination* montre cette déconstruction de Platon « dérivant » avec Mallarmé. Mais toute la question est de savoir si n'est pas laissé le sujet du poème pour le sujet philosophique, si la démonstration – même si elle est déconstruction – n'est pas une manière de « comprendre » le poème, d'interpréter et d'inclure le poétique dans le philosophique. *La Dissémination* n'est pas un poème, mais de la philosophie correspondant peut-être à un effet croisé Mallarmé et Heidegger.

« La poésie, proche l'idée » n'est pas en concurrence avec la philosophie. Un problème, que l'approche de Badiou peut permettre de mettre à jour, est l'aboutissement du rapport entre philosophie et poésie, soit dans la poésie, soit dans la philosophie. Si Mallarmé pose un rapport d'inclusion et de latence, c'est justement en laissant le dialogue ouvert et l'intégrité de deux pratiques, de deux modes de pensée. On peut, dans ces conditions, formuler des doutes et des réserves sur l'approche de Pierre Campion posant la question : « Comment et à quelle condition un poète comme Mallarmé peut-il être considéré comme un philosophe ?² » C'est, d'emblée, ramener le rapport à la philosophie, même si l'ouvrage entend mener l'investigation selon un dépassement de la philosophie par le poème et son écriture. C'est peut-être encore situer la poésie dans un absolu du langage qui convient à la philosophie et laisse le champ à une clôture de l'œuvre dans un ensemble d'idées faisant système, faisant une systématique philosophique. Dire que l'idée est dans le poème, ou qu'il s'agit d'un poème de l'idée, pousse au contraire à réfléchir à une poétique remplaçant l'idée à une hauteur d'écriture et de parole.

On peut alors revenir sur la démarche de Badiou qui, semblant aller en sens inverse de Campion, suit la même filière d'une captation du poème par la philosophie. Voulant rompre avec un « âge des poètes », et par là avec cette sacralisation de la poésie dans le sillage de Heidegger³, il entend recentrer la philosophie sur elle-même. Mais ce « geste » même – pour reprendre le mot de Delègue –, s'il opère dans le double sens d'un régime de vérité proprement poétique et d'une tâche de la philosophie d'extraire et de révéler des vérités, n'en est pas moins réducteur, puisqu'il organise le poème en « mathème », pour décrypter son régime de vérité, et s'impose comme l'interprétant d'une pensée, d'une idée dont il a été l'extracteur, le révélateur. Le geste platonicien de révélation des essences n'est pas loin. Nous reprenons ainsi à notre compte cette question, justement parce qu'elle nous semble refléter les divers « exposés » philosophiques sur Mallarmé, parmi lesquels on peut compter la lecture de *L'Après-midi d'un*

¹ Christian Doumet, « Comprendre (Derrida, Baudelaire, Celan) », *La Dérison poétique des philosophes*, op. cit., p. 62.

² Yves Delègue, art. cit., p. 132. Cf. Pierre Campion, *Mallarmé, poésie et philosophie*, Presses universitaires de France, 1994.

³ Cf. Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, 1997.

faune par Badiou¹ : « Exposer "la philosophie" de Mallarmé, n'est-ce pas, même si l'on s'en défend, admettre que la forme poétique est en réalité la vêtue d'une pensée que la forme philosophique exprimerait lisiblement ?² »

Reste que c'est aussi l'entrée dans la poésie par Heidegger qui peut être discutée, à savoir la poétisation. Mallarmé parle d'une « Poésie - unique source. » (*OCI*, 392) Il est bien sûr question de l'espace de sa pratique, de son activité, après avoir parlé des « subdivisions prismatiques de l'Idée » (*OCI*, 391). L'idée vaut par les prismes, les rapports, « retraits, prolongements, fuites » (*Id.*), ou encore au « courant de volubilité » (*OCII*, 277), « dans l'emploi d'incidentes multiple [...], à balancement prévu d'inversions » (*OCII*, 233). Cela incline à affirmer une différence radicale entre faire un poème et poétiser. Dans la mesure où poétiser pourrait être : donner forme poétique à un contenu. Qu'on appelle ce contenu poésie ou philosophie n'y change sans doute rien. L'idée dont il s'agit, le poème de l'idée, ne se ramène à aucun autre énoncé, ce qui est sans doute une autre implication possible du « poème, énonciateur » (*OCII*, 209). C'est ainsi qu'il faut, à présent, revenir sur l'expérience du poème, après que l'expérience poétique du monde a conduit à l'idée et au rapport entre poésie et philosophie. Si la présence de Mallarmé a des effets sur la philosophie et la poésie, sur leur rapport et leur hantise réciproque, cette même présence doit maintenant être abordée comme prégnance, au cœur, maintenant, du poème, pour les quatre poètes qui nous intéressent en premier lieu.

¹ Alain Badiou, « Philosophie du Faune », *Petit Manuel d'inesthétique*, op. cit., p. 189-215.

² Yves Delègue, *art. cit.*, p. 130.

CHAPITRE III

Prégnances de Mallarmé : lectures de Bonnefoy, Deguy, Maulpoix, Meschonnic, de l'expérience poétique du monde à l'expérience du poème

Après un passage par la philosophie, nous nous retrouvons maintenant face au poème – sans que cela exclue la philosophie –, et à ce que toute réception lui doit, ou plutôt face à ce qui, en tant que réception, procède du poème. Un point important concerne maintenant l'expérience poétique elle-même, qu'il convient d'explorer : ce que l'on peut trouver de présence de Mallarmé dans les poèmes des quatre auteurs qui nous intéressent principalement. L'étude de la réception de Mallarmé fait progressivement découvrir que Mallarmé accompagne l'expérience. Une double présence est à envisager : une présence explicite, déclarée ; une présence en creux, parce qu'une lecture agit toujours en profondeur sur l'écriture.

Aussi est-ce dans la « fable » du poème que la double présence, qui est une prégnance par imprégnation, peut être appréhendée. Nous parlons d'une « fable » parce c'est le lecteur qui s'y laisse transporter, ou parce que c'est lui qui la construit. On peut aussi parler, avec Maulpoix d'un « travail lyrique », qui est aussi épique, aventureux, « travail », dont « l'essentiel [...] consiste à "saisir des rapports" et à disposer les éléments du réel de façon à ce qu'ils composent une espèce de fable ou de parabole en laquelle chacun aurait chance de se retrouver et peut-être de se reconnaître.¹ » Le « réel » dont il est question est celui du poème ; il est de l'ordre de l'identité mouvante, en construction et en advenue par l'altérité. En construisant sa propre parabole le lecteur trouve aussi à travailler, à reconnaître et à transformer sa propre lecture de Mallarmé. À cet égard, le choix des poèmes qui seront lus n'est pas hasardeux : parfois hommages explicites, ils permettent aussi de convoquer des éléments de présence en creux, rendre hommage appelant, comme l'a souligné Maulpoix, une « réminiscence », partant une projection de soi. Si, à l'instar de Mallarmé dans le « Tombeau » à Verlaine, on « s'attache à inscrire dans son propre poème la poétique de celui à qui on rend hommage », l'hommage est tout entier un don de soi vers l'autre : « l'écriture du poète qui rend hommage rencontre celle du poète à qui il est rendu hommage. Le tombeau est un objet hybride : il enveloppe dans la langue d'un auteur le corps subjectif de la langue d'un autre.² » Mais les poèmes choisis peuvent l'être aussi pour ce qu'ils révèlent du rapport du poète à Mallarmé, comme la circonstance, axe fort de la réception par Deguy ; ou un sens de la vie dans un sens du langage, chez Meschonnic,

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, op. cit., p. 218.

² *Ibid.*, p. 299, 293-294.

qui ouvre sur l'aventure du rythme et l'aventure du sujet. Quoiqu'il en soit, l'entrée dans les poèmes permettra de passer de l'expérience poétique à l'expérience du poème, ce qui n'exclut pas le rapport au monde mais le pose un peu différemment, dans la réception et la présence de Mallarmé chez nos quatre poètes centraux.

En bref, les poèmes sont commentés comme étant des concentrations du rapport à Mallarmé, en premier lieu parce que c'est avec leur pratique du poème que les poètes théorisent la poésie, la poésie des autres poètes. Ce que les poèmes mettent à découvert est qu'avant tout, « c'est une réflexion *dans*, pas une réflexion *sur*.¹ »

1. « *L'instinct de ciel* » à même la prose : Mallarmé en Maulpoix, d'une poétique de « ce monde-ci » au tombeau.

L'argument du livre de Maulpoix, *L'Instinct de ciel* publié en 2000², pourrait être partiellement résumé par cette « scholie » du *Poète perplexe* : « "Instinct de ciel" : éperdument, le lyrisme, en nous, s'oriente vers *autre chose*. Il appelle, il aspire. "Fuir là-bas fuir", semble-t-il répéter en vain. Mais il ne tourne pas pour autant le dos à ce monde-ci : il rend plus proche et plus sensible ce qui est, en le confrontant à ce qui n'est pas.³ » D'abord, parce qu'à l'évidence, il s'inscrit dans le sillage du livre, et dans une proximité avec lui, ce que les dates montrent : *Le Poète perplexe* est publié en 2002, deux ans après *L'Instinct de ciel*. Ensuite, parce qu'y est pour ainsi dire glosé « l'instinct de ciel » comme un instinct de l'ailleurs, qui permet une définition du lyrisme placée sous le double signe de la mélancolie et de l'aspiration à « autre chose », mais aussi sous l'égide d'un enthousiasme orienté à la fois vers « ce monde-ci », qui serait aussi bien notre monde et ce qui n'est pas lui, un séjour alors possible, ce possible étant la tâche de la poésie : rendre « plus sensible ce qui est », mais aussi en permettre la conscience de soi ; œuvrer à une proximité tout en ouvrant sur la possibilité d'« autre chose ». Il s'agirait, en somme, de suspendre ce qu'on connaît du réel pour entrer dans son possible poétique, ce que Maulpoix définit par ce « curieux savoir de la poésie : en y fréquentant l'impossible, on y prend la mesure du possible.⁴ » Une double interprétation peut déjà être posée pour ces pages du *Poète perplexe*, comme pour le livre *L'Instinct de ciel* : celle d'un double creuset, de la poétique de Maulpoix tournée vers une redéfinition à nouveaux frais du lyrisme et d'une lecture qui soit

¹ Henri Meschonnic, « Pour une épistémologie de l'écriture », *Pour la poétique II*, op. cit., p. 25.

² Jean-Michel Maulpoix, *L'Instinct de ciel*, précédé d'*Une histoire de bleu*, op. cit.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit. p. 356.

⁴ *Ibidem*.

l'élaboration d'une poétique de Mallarmé, toutes deux tendues vers la recherche du lyrisme et de la poésie.

1.1. L' « autre chose » de la poésie dans *L'Instinct de ciel*

En examinant de plus près les citations données nous faisons l'hypothèse d'une lecture conjointe d'une page de *La Musique et les lettres* et de « Brise marine », sous-jacente à *L'Instinct de ciel*. L'italique porté sur « autre chose » est doublement une mention puisqu'il désigne une altérité, celle de la citation, et renvoie en même temps à l'italique posé par Mallarmé lui-même : la scholie reprend le paragraphe de *La Musique et les Lettres*, « Autre chose.. ce semble que l'épars frémissent d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose. » (OC II, 67). « Autre chose.. [...] d'autre chose » : l'italique, l'épanadiplose et les deux points sont une manière de suspendre – et plus tard, de surprendre - cet « autre chose » et d'en faire la « direction enthousiaste de la phrase » qui « s'oriente », pour reprendre le verbe de Maulpoix, vers une allusion, ou une suggestion généralisée, définitoire d'un lyrisme non pas en effusion mais en retenue et en irradiation, « la tendance, une très décisive, peut-être, qu'ait subie l'art littéraire » (OC II, 65). Le possible, étant possible du monde et du sens, a trait à une lecture de Mallarmé qui se construit dans une recherche du lyrisme critique, entre enthousiasme et réflexivité et dans une réciprocité des deux. On pourra retenir l'adverbe « éperdument », les verbes « appelle, aspire » de la scholie de Maulpoix qui marquent la tension de la parole vers un ailleurs et qu'on lit comme la glose du « Fuir, là-bas fuir » de « Brise marine ». Le poème s'ouvre vers un lyrisme situé dans « ce monde-ci » et se figure dans une tension entre proche et lointain, dans le vers final « Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots ! » (OC I, 15) Le « cœur », s'il est le comparant du lyrisme pour en dire la permanence dans la démarche poétique de Maulpoix (« Lyrisme ! Je n'en ai pas fini avec ce mot : comme le cœur il cogne au-dedans et aspire à sortir¹ ») et s'il se lit volontiers comme le sens de l'appel, n'en est pas moins placé sous le signe d'une réflexivité et d'une critique de l'inspiration romantique, qui a, selon Maulpoix, pour point d'origine Baudelaire et se continue en Mallarmé et Rimbaud².

Mais ce que désigne plus encore « l'instinct de ciel » est la critique et l'invalidation de tout arrière-monde et Maulpoix rencontre en Mallarmé une manière d'en porter l'affirmation. Il est

¹ *Ibid.*, p. 355.

² Citant Baudelaire de *Mon Cœur mis à nu* – « Défions-nous du peuple, du bon sens, du cœur, de l'inspiration et de l'évidence » - Maulpoix signale une rupture avec le romantisme et ce qu'il appelle une « mythologie de la spontanéité » (*Ibid.*, p. 106), dont on trouve effectivement les idoles dans l'énumération de la citation. Cf. la partie du *Poète perplexe*, « Dis-moi ton cœur parfois », *Ibid.*, p. 99-151.

vrai que *La Musique et les Lettres* est crucial, en ceci qu'il pose la question de la visée de la littérature. La page que la scholie du *Poète perplexé* glose, se construit sur une double postulation entre l'« *autre chose* » et « la formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est » (OC II, 67), en laquelle est située la « fiction », sous les termes à la fois du « leurre » et de « *l'au-delà* », une projection de l'un vers l'autre étant audible par la frappe du [l] en [leu]-[lo]-[la], l'italique indiquant « l'**au**-delà » comme cette « *autre chose* ». Mais la suite fait de « cet *au-delà* [...] l'agent, et le moteur » d'un plaisir aussitôt contrebalancé par « le démontage impie de la fiction ». Cette « impiété » révèle ce qui se joue quant à l'au-delà qui, pour n'avoir de sens que depuis la terre et en son sein, ne prend de valeur qu'à être la projection d'une fiction sur du rien qui est déjà quelque chose. Se laisse alors penser un bien de l'homme qui serait comme une reformulation du « souverain bien » pascalien, avec lequel la chose est toujours tournée vers « autre chose » : à savoir « l'instinct de ciel en chacun » sur lequel, parti d'une évidence de ce qui est, le développement de *La Musique et les Lettres* revient *in fine* pour y relever une résurgence du sentiment religieux, mais sous une autre espèce que la religion, dans le politique et la littérature – « Si, dans l'avenir, en France, ressurgit une religion, ce sera l'amplification à mille joies de l'instinct de ciel en chacun. » (OC II, 74)

En donnant à son livre le titre *L'Instinct de ciel*, puis en plaçant en exergue la formule ainsi, détachée ou, au sens premier, extraite : « ...l'instinct de ciel en chacun... », enfin en citant de nouveau *La Musique et les Lettres* en clôture (mais surtout en ouverture) du livre – « Mais je révère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque de ce qui là-haut éclate » -, Maulpoix fait allégeance et, en même temps, destine son livre à Mallarmé. D'un même geste il affirme, non une influence, mais une traversée dans les deux directions : d'une part, Mallarmé traverse son écriture, ce qui se lit dans une énonciation qui est aussi une trans-énonciation, intégrant, incorporant dans l'écriture la voix de l'autre ; d'autre part, par son livre qui est un poème de proses successives autant qu'un poème en prose qui fait se succéder différents moments d'une écriture continue, Maulpoix propose une traversée de Mallarmé, et ainsi une lecture, selon le double mode lyrique et critique. Chaque partie s'ouvre par une citation : I. « Je ne veux pas connaître le néant avant d'avoir rendu aux miens ce pourquoi ils m'ont engendré » ; II. « Oh ! que l'homme est la source qu'il cherche ! » ; III. « Pour moi la poésie me tient lieu de l'amour.¹ » Un livre ainsi placé, pour reprendre la

¹ Jean-Michel Maulpoix, *L'Instinct de ciel*, op. cit., p. 143, 171, 201. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

formule d'Antoine Émaz, « sous l'égide de Mallarmé¹ » : sillonnant entre la correspondance et les *Divagations*, ces citations de *L'Instinct de ciel*, qui en sont des seuils, sont la déclaration de partis pris. Aussi ces citations s'augmenteront-elles de mentions qui, innervant l'écriture, inscrivent la voix de l'écriture de Mallarmé dans le poème, et en produisent comme une écoute diffuse à même la prose. Il s'agit dès lors d'un travail de réénonciation.

1.2. Une prose à même l'existence

Un premier parti pris est celui de l'existence, ce qui a pour singularité de faire de la figure de Mallarmé une figure rattachée à la circonstance. En évoquant mariage et obsèques, le début du livre continue cette idée première de « rendre aux miens » : *L'instinct de ciel* se consacre d'abord à un questionnement du bleu et de l'attrait spécifique qu'il exerce sur les hommes : « faire face à ce qui fut là avant eux et qui restera toujours après eux » (p. 148) - un sens de l'énigme en somme qui se retrouve dans le rapport de l'homme à « toutes choses » (*Ibid.*), de l'homme face au monde. C'est en cela que *L'Instinct de ciel* continue *Une Histoire de bleu*, en posant la question de l'histoire et d'une mémoire du bleu. Ce trajet de l'existence est aussi marqué dans la citation du premier vers de « Salut » - « rien cette écume vierge vers », où le tracé indiqué dans les résonances allitératives en [r] et [v], de « rien » à « vers », montre toute chose en tension vers un ailleurs, ce que l'on retrouve vers la fin du livre : « Je lève mon verre face au grand large. A la santé des noces et la mémoire des deuils. » (p. 218) Le toast porté, qui chez Mallarmé est figuré par un « A ne désigner que la coupe » poursuivant la suggestion de l'écriture dans deux syllepse successives sur « vers » et « coupe », est repris par Maulpoix dans une expérience mémorielle, scripturale et corporelle. Le bleu fait signe à l'enfant porté par cet homme et la référence va au Baudelaire de « L'Étranger », auquel il est fait allusion (p. 160) : l'enfant qui « réclame toujours le bleu intact du ciel » serait en somme l'enfant qui continue à parler dans la voix, ou à regarder « derrière ses yeux » (p. 163), en somme à exister. Ce tissu mémoriel est tourné autant vers l'enfance que vers la mort, ce qui construit cette ambivalence de l'« instinct de ciel en chacun » : « L'instinct de ciel en tourbillons se distribue peu à peu sur le sol » (p. 170). L'expérience mémorielle définit en somme ce qui est donné pour une précarité, entre finitude et disparition, un leitmotiv du livre dont nous envisagerons de quelle manière elle reprend, continue la « disparition élocutoire du poète. »

¹ Cf. la préface d'Antoine Émaz à l'édition *Poésie*/Gallimard (p. 13-15) qui envisage une « double expérience, sensuelle et langagière » et fait le point sur « la pensée qui prend corps » avec d'autres voix, de Rilke, Baudelaire, Verlaine.

C'est précisément dans le corps que cette précarité est vécue, dans une continuité avec l'écriture, les deux expériences se construisant l'une par l'autre. Le parti pris du corps dans et par l'écriture double le précédent parti pris qui est celui de l'existence. La figure de Mallarmé s'esquisse, puis prend des contours plus nets après l'évocation de l'enfant confronté à la disparition et à l'évanescence de sa propre figure (« Découvre-t-il confusément l'idée de la mort ? », p. 166). Vers la fin de la première partie, se dessine la figure de l'araignée, dans une proximité avec le chapitre du *Poète perplexe* « Portrait du poète en araignée¹ », dont on peut lire dans *L'Instinct de ciel* comme une version condensée. C'est pourquoi nous proposons à présent une lecture conjointe des deux textes. Maulpoix le signale : selon lui l'araignée, l'image à laquelle Mallarmé recourt quand il évoque dans une lettre à Aubanel du 28 juillet 1868 « le plan de [son] œuvre entier », renvoie directement au « poète perplexe » de la modernité. Elle est peut-être évoquée par l'image de « l'expectative de la chambre », dans *L'Instinct de ciel* (p. 167). Le comparant de l'araignée est aussi dépositaire de ce qu'on pourrait gloser comme un « instinct de ciel » depuis la terre et Maulpoix insiste sur la substitution de la figure d'un poète « mendieur d'azur » - une citation de « L'Azur », qu'on lit au début du texte – à l'idéal qui se représenterait dans l'envol de l'oiseau. Que ce soit dans *L'Instinct de ciel* ou dans *Le Poète perplexe*, cette redescende de l'idéal, que Maulpoix figure par la métaphore du rabatement ou l'image du « recoin d'ombre » (*Id.*), s'associe à une expérience du corps par le langage et l'écriture et de la matière « mais si impondérable, si fine » (*Id.*) ou faisant l'objet d'une disparition par laquelle la subtilisation – qui est le geste de l'araignée : (se) dérober – rend les choses « subtiles » : le corps subtil d'une « presque disparition vibratoire » en somme². En citant communément « Rien cette écume vierge vers » et « Il faut penser de tout son corps » le texte du *Poète perplexe* et *L'Instinct de ciel* organisent une vaporisation du corps dans le poème et en font une spécificité du « travail lyrique que réclame [...] la persistance de "l'instinct de ciel".³ » Et, si « c'est en vertu d'un "instinct de ciel" maintenu, mais retourné vers l'ici-bas, rabattu vers la page⁴ » que l'écriture reçoit sa définition, c'est aussi en fonction d'une transformation du « corps en cordes⁵ » que le poète « est un instrument à cordes » (*Id.*). De fait, c'est dans une étroite réciprocité du corps et du chant (la phrase connue de la lettre à Eugène Lefébure de mai 1867 « il faut penser de tout son corps » est citée, *Id.*) que l'expérience lyrique est située. Il est significatif que Maulpoix, par deux fois, dans la page de *L'Instinct de ciel* qui

¹ Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 155-169.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁵ *Ibid.*, p. 162.

nous intéresse, lie le musical et le suspens puis le geste de suspendre, dans une allée et venue entre l'allégorie arachnéenne et le poète : « Sa demeure n'est pas posée sur les choses, mais suspendue dans l'intervalle qui les sépare. » - « Un poète est un instrument à cordes. Il suspend les accords de sa petite musique dans les angles morts de cette vie » (*Id.*). Entre l'intervalle et les accords, une inflexion est encore donnée dans le passage du chant de l'oiseau à la pratique de l'araignée, une autre manière de poser à la fois la figure du poète dans la modernité et l'écoute du « travail lyrique ». Nous y découvrons ce qui est, pour Maulpoix, le récitatif de sa prose, arrimant le musical dans le précaire, la mélodie dans la phrase. « Solide et musicale autant que précaire » (*Id.*) : Maulpoix, parti de Mallarmé, en arrive à un portrait et à une réflexion de sa propre poésie, la définissant en définitive dans la relation.

1.3. Le tombeau de Mallarmé : portrait d'un disparu

La poésie de Maulpoix se démarque aussi par les ambivalences du portrait. Nous pensons à son livre *Portraits d'un éphémère*¹ – et à l'alliance de mots que le titre suggère – où c'est avec Rimbaud que se construit une autoréflexivité qui reconnaît dans le portrait une tentative confrontée au déplacement et à la mutabilité, puis marquée par la figure de l'éphémère que Maulpoix retrouvera dans le motif aérien de l'éventail mallarméen². Avec Mallarmé – nous retenons aussi dans cette galerie le titre de « Portrait du poète en araignée » -, c'est la disparition que Maulpoix désigne comme l'œuvre de l'écriture, son ouvrage spécifique. Quand il écrit que l'araignée « convertit l'heure en espace » (p. 167), il oriente la page vers le lieu. Or, ce lieu du poème, la page que *L'Instinct de ciel* évoque à de nombreuses reprises, est un espace de disparition : « Poète, par quoi d'autre le devient-on que sa propre disparition ? » (p. 190) Figure de l'ombre et de l'écart, l'allégorie de l'araignée fonctionne selon le *double bind* de la présence et de l'absence. Mais le tissage de la toile est de mots et de voix (ce qui, allusivement, oriente vers le texte : la conversion de la temporalité en spatialité (« Que font les mots quand tu dors ? [...] Règlent-ils leurs pendules sur l'heure de ta disparition ? », p. 180-181) suscite tout le questionnement sur l'identité du sujet de l'écriture et de l'énonciation, dans une suite litanique de questions : « Quelle espèce de discours ou de poème es-tu ? Tant de voix en toi se disputent. Qui donc en écrira le livre ? » (p. 180) Le questionnement anxieux du chant, qui se lie dans un récitatif par l'intonation de l'interrogative, et par les jeux d'attaques de mots (« **Quelle espèce** »-« **qui donc** », « **discours** »-« **disputent** »), de rimes intérieures ou échos allitératifs (« **tant de**

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Portraits d'un éphémère*, Mercure de France, 1990.

² « Un simple souffle d'éventail », *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 170-187. « Devenant modèle du poème, il [l'éventail] induit à la fois l'idée d'un souffle créé par la main, d'une rythmique et d'une succession d'apparitions-disparitions. » (p. 174)

voix en **toi** »), associe questionnement du sujet de l'énonciation et étrangeté – ou énigme – de la parole, « quelle espèce » se poursuivant en « qui donc ». De fait, le lieu qu'est pour Maulpoix le poème est un inatteignable – un lointain du chant qui est aussi un lointain de soi, scrutant la mémoire et les voix qui l'innervent, dont celle de Mallarmé est l'une des inflexions majeures de *L'Instinct de ciel*. Inflexion qui ira jusqu'à la hantise.

Aussi cette quête de sa propre prose passant par les voix des autres, porte-t-elle en elle la disparition. *L'Instinct de ciel* impose une hybridité générique, entre le poème en prose, l'essai, la confidence, l'autobiographie avec des images de l'enfance notamment et le tombeau. C'est à ce dernier que nous nous arrêterons, parce qu'il mue *L'instinct de ciel* en un hommage doublé d'une poétique de Mallarmé. Il situe ainsi un rapport avec l'auteur des *Poésies* qui a précisément multiplié les « Tombeaux ». La disparition, d'autant plus qu'elle est inscrite et qu'elle suscitera des images, vaut pour une hantise, une prégnance autant qu'un retour. Et *L'Instinct de ciel* comprend, quasiment en son centre, dans la deuxième des trois parties du livre, comme une inscription funéraire dont la mise en exergue de la durée marque cette poétique de l'apparition-disparition sur le mode de l'éphémère mais aussi de la pesanteur de la finitude, les deux emblématisés successivement par le « trait d'union » et l'« entaille » pour « ce fardeau si lourd » :

1842-1898

On appelle trait d'union ce trait horizontal qui relie la naissance à la disparition. Pour une vie d'homme, deux millimètres. Juste une entaille dans la pierre pour signifier ce fardeau si lourd. D'un linge blanc à un autre linge blanc. Du premier cri dans la lumière, le 18 mars 1842, à son étranglement, le neuvième jour de septembre 1898. Ne pouvant plus dire un seul mot. Le visage *bleu*, soudain.

Tu dors sous un masque de cire. (p. 192)

La dérivation du poème en prose vers la stèle, l'építaphe (le livre comprend l'építaphe en son centre, en son creuset, comme s'il était le point d'attraction de l'écriture, qui rappelle la fascination pour un point aveugle envisagée par Blanchot¹) lui fait contenir et condenser de nombreux motifs essentiels. Plus loin, on lira cette phrase qui double son sujet « je » en Mallarmé et Maulpoix, celui-ci faisant parler celui-là dans une projection à partir de cette déclaration « *Par délicatesse j'ai perdu ma vie* » (p. 233 – c'est l'auteur qui souligne) : « Je ne peux écrire autrement que dans cette espèce de douceur funèbre. » (*Id.*) Parmi eux, mentionnons d'abord les métamorphoses mutuelles du bleu et du blanc, couleurs se laissant lire en continuité avec un abandon de l'azur pour le bleu : ce cheminement reprend à son compte la hantise mallarméenne de l'azur, ainsi qu'une émancipation à l'égard de l'idéal héritée de Baudelaire. Ce qui a déjà reçu les intonations de l'ironie dans *Une Histoire de bleu* (« Nous allons voir

¹ Cf. Maurice Blanchot, « Les Deux Versions de l'imaginaire », *L'Espace littéraire*, op.cit., p. 341-355.

l'azur au cinéma », p. 79 ; « Pauvre cocotte aux yeux cernés », p. 85 ; puis « vivre est une illusion d'optique », p. 87), dans la partie « Le grand pavois ». On peut alors « définir une modalité particulière de cette veine poétique : un "lyrisme critique" [dans] une continuité [du] hiatus baudelairien de l'écart entre spleen et idéal, [et de] l'écart mallarméen entre ici-bas et azur¹ ». De fait, le bleu semble corriger l'azur : « L'azur est mort, reste le bleu » (p. 196) ; « Interdits d'azur il nous faut trouver d'autres espèces de ciels » (p. 214). Il le corrige, parce qu'il est traversé de blanc : celui de la page, et notamment celle que la « blancheur défend » de « Brise marine jusqu'aux blancs d'*Un Coup de dés*, mais la poésie de Mallarmé en est pour ainsi dire envahie, du blanc souci de notre toile », de « Salut », à « Cet unanime blanc conflit » d' « Une dentelle s'abolit ». Maulpoix associe alors le blanc² aux langes et au linceul et arrime la page, l'écrit sur fond blanc, à la finitude. Cette modalité de l'écriture est attribuée à Mallarmé, quand il englobe l'existence entre les « premiers cris » et la mort causée par un « étranglement » ou spasme de la glotte. Le bleu sort du blanc, et y mène aussi, dans le « masque de cire » : « le visage bleu », qui reprend l'impression de sa fille Geneviève à la vue de son père défunt, rend la parole au bleu, comme à son absolu et à sa fin, sur l'instant de mourir, ce qui est marqué par « soudain ». Mais ce que supporte encore cette connivence du blanc et du bleu est un horizon représentant la vie ; le tombeau figure le « trait d'union » de la datation en « trait horizontal », qui, si minime soit-il (« Pour une vie d'homme, deux centimètres »), désigne une existence.

C'est ainsi que nous revenons au premier parti pris de Maulpoix, celui de l'existence, qui s'inscrit bien sûr contre une lecture dévitalisée de Mallarmé, qui a gagné la critique en particulier dans les années du structuralisme régnant. Ayant évoqué le « visage bleu » du disparu puis « le masque de cire », *L'Instinct de ciel* évoquera le visage de son existence, les deux se tendant leur miroir. Il est frappant que ce dernier visage soit porté par les objets, ceux-ci ouvrant sur des états d'âme : « Tu aimes le sommeil lent des meubles, les fleurs sur les étoffes, les verreries, les faïences, les mélancolies et les chevelures. » (p. 192) L'image qui se dessine est celle des poèmes (citons « les flammes du crépuscule, la pendule qui marque minuit, les travaux spirituels et les conjectures », *Id.*) ; elle tend à élargir la vision de Mallarmé des *Poésies* au *Vers de circonstance*, par une attention accrue aux objets. Il convient de noter que cette lecture de Mallarmé, qui se construit dans la prose de Maulpoix, est continue à celle qui s'est ouverte à la faveur des travaux de Bertrand Marchal et à la réception des *Vers de circonstances* par Bonnefoy, dans son texte « L'Or du futile », qui voit en ces poèmes, en

¹ Antoine Émaz, préface à *L'Instinct de ciel*, *op. cit.*, p. 23.

² Pour une sémantique plus générale du « blanc », et dans le sillage de Mallarmé, on se reportera au livre de Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis*, *op. cit.*

majorité des quatrains, une stratégie ou une ruse avec l'absolu par une substitution « au sérieux de l'existence incarnée la sécurité du futile », débouchant malgré tout sur « l'intensité mystérieuse de ce qui est¹ ».

De fait, le tombeau disposé au cœur de *L'Instinct de ciel* crée une sorte de point d'optique par les objets, relevant à la fois du montage, de l'assemblage et du récit en récitatif de la vie, ayant les traits de la « subtilité figurale » que Didi-Huberman a distingué dans l'*imago* produite par la « Porte de l'*Armadio degli Argenti* » de Fra Angelico, à savoir une « aura » et « une mémoire figurative du mystère² ». La prose de Maulpoix dispose ainsi une série d'objets faisant osciller la vision entre l'existence et son mystère. L'évocation d'une vie de Mallarmé qui s'étend sur ces pages (p. 192-200), partie d'une mise en avant de la disparition, si elle accentue l'imagerie funèbre par les objets et l'*imago* du défunt – « Tu t'imagines parfois sous la dalle de ta propre tombe, écoutant le bois craquer, ou tendant l'oreille à travers la pierre vers des chants d'oiseaux » (p. 193-194) –, n'en inscrit pas moins la vie, par le « tu », l'écoute « à travers la pierre », ce qui pour ainsi dire perse « à travers » le tombeau, comme sépulture et écriture poétique, pour faire signe « vers » l'existence, laquelle est « chant d'oiseau », « écoute », « oreille », une série d'évocations de l'existence par le poétique qui se retrouve dans l'image de « ta propre vie [qui] se retire tout au dehors de toi, ne laissant subsister qu'une oreille, un sourire sur un visage triste, ou quelques larmes silencieuses. » (p. 194) Sur le mode de la plainte mélancolique, mais en sourdine, ce qui renvoie au rapport de l'écriture de Maulpoix au lyrisme et à l'élégie³, ces pages de *L'Instinct de ciel* établissent une relation entre l'existence et la disparition par l'aura : « une oreille », « un sourire », « quelques larmes » sont autant de marques proches et lointaines, d'allures qui ont pour pendant les inflexions d'une poésie du deuil, « visage triste » et « larmes silencieuses ». Cependant, la présence et la prégnance de Mallarmé sont diffuses, à travers une énumération des objets, lesquels font signe vers une œuvre qui a placé la désuétude de l'objet au cœur de sa poétique et en fait notamment « une métaphore du sujet du poème en prose lui-même, souvent emprunté au quotidien⁴ ». Ainsi Maulpoix ferait-il allégeance au poète de « la grâce des choses fanées », en énumérant ce que « tu aimes », « la pendule qui marque minuit, les travaux spirituels et les conjectures, les miroirs, les grimoires et

¹ Yves Bonnefoy, « L'Or du futile », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 272.

² Georges Didi-Huberman, « L'armoire à mémoire », *Phasmes*, Minuit, 1998, p. 140-141.

³ Cf. « Le Deuil du lyrisme, remarques sur l'élégie contemporaine », *La Poésie comme l'amour*, op. cit., p. 146-154. La prose de Maulpoix correspondrait à cette commémoration

⁴ Barbara Bohac, *Jouir partout ainsi qu'il sied. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Classiques Garnier, 2012, p. 576. Cf. en particulier le chapitre « Igitur et les poèmes en prose » (p. 553-610) qui fait notamment le point sur « les principes d'une véritable herméneutique du quotidien » (p. 585) par son archéologie et son interprétation.

les vieux vélins » (p. 192), ou encore « les orgues de Barbarie, les livres latins et les crépuscules : j'aime ce qui se prête à la disparition des couleurs et des formes. » (p. 195) Il renvoie en outre la poésie moderne à une unité du trivial et du spirituel, du « fané » et du présent, du défunt et de sa présence dans les objets. Dans des allusions tenant à la fois aux « Anecdotes ou poèmes », à l'intérieur d'*Igitur* (« Tu écris dans la chambre ») et aux *Poésies*, en particulier aux « Éventail » dans « l'éventail de Geneviève et le plumeau de Marie » (p. 196), une métaphorisation de l'inspiration poétique par la domesticité est produite, qui ancre la poésie au cœur du quotidien, avec « le poète, celui qui œuvre à même les rythmes de ses jours » (p. 193) et une « Muse du quotidien et du stéréotype » (p. 200). Le tombeau, à la fois genre poétique et genre par la poétique d'une œuvre, glisse alors d'une certaine façon à une écriture de soi, ce qui est sensible dans le jeu des pronoms, entre « tu aimes » et « j'aime ». C'est ainsi qu'à travers Mallarmé, c'est une lecture de soi qui s'infiltré. On peut lire « Je consacrai naguère un petit opuscule au *filigrane bleu de l'âme* » (p. 199) comme une référence double : explicite par l'italique à « Las de l'amer repos », implicite à *Une Histoire de bleu*. L'« instinct de ciel » est figuré ensuite par « toute l'épaisseur et la substance, en nous » à travers « sa manière par exemple de respirer l'odeur de sel, d'aller pleurer au cinéma » (*Id.*). Cette transposition dans le contemporain, ne serait-ce que par le complément de lieu « en nous », accomplit ce qui est placé dans le complément « en chacun » chez Mallarmé, une dimension collective d'un instinct de ciel qui n'est pas seulement le propre des poètes, mais aussi de tous, mais dont la poésie a charge de réaliser la conscience de soi. Le tombeau devient alors une manière équivoque d'écrire le présent, dans une poésie qui revendique un attachement à la prose, au réel jusqu'au trivial et aux « lieux communs » selon la formule que Maulpoix applique à Jacques Réda¹. Le présent se complique ainsi d'une mémoire de la mort ; et il y a sans doute dans ce jeu d'identification et d'altération, qui est une dialectique de l'identité et de l'altérité, l'écriture d'une conscience de la finitude et de sa propre mort : « Un geste, voilà tout ce qu'il reste, un geste. » (p. 200)

1.4. Écrire en Mallarmé : la traversée d'une prose

Du tombeau au miroir, du portrait à l'autoportrait, la prose de *L'Instinct de ciel* met en jeu une écriture du rapport à autrui, une écriture de l'altérité littéraire par la citation, l'allusion, la référence, l'intégration de motifs, formules dans le corps de la prose manifestant ce qu'une énonciation contient de réénonciation et d'appropriation. Il est aussi patent que l'écriture ainsi

¹ « Errances de Jacques Réda », *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 192.

définie développe une poétique : dans une certaine affinité avec le *Mallarmé chez lui* de Mauclair, quand il s'étonne « combien [il] était enclin à transfigurer toutes choses et à tout changer en or, par l'effet d'une impossibilité native à voir la vie sans l'embellir et lui conférer un sens captivant et merveilleux¹ », Maulpoix (qui d'ailleurs donne cette citation de Mallarmé « *l'esprit préside à la fabrication de la vie quotidienne* », p. 196) touche de près une poétique de l'objet dans son rapport au spirituel et au drame solaire qui, après lui, occupe une place importante dans le champ des recherches sur Mallarmé. Citons Roger Pearson, en 2008, rapprochant à ce titre les « Tombeaux » des *Poésies* et les *Vers de circonstance* : « *each of the Vers de circonstance is a miniature « tombeau », perpetuating the memory of both a person and an object.*² » Mentionnons également Barbara Bohac qui, se concentrant sur « l'esthétique du quotidien », écrit que « l'objet suscite alors des effets poétiques et fait écho au drame ontologique fondamental. Un instinct secret pousse l'homme à s'entourer d'équivalents du drame solaire, qui rappellent ce drame quotidien et annuel par leur scintillation ou leurs couleurs à l'image de divers ciels.³ » C'est dire encore, avec Maulpoix, que « l'instinct » collectif de « divers ciels » - du blanc ou gris de l'aube au rouge – fait du bleu la couleur médiane de la finitude et du réel, du temporel, du quotidien et du mémoriel. Sans doute les donne-t-il à lire, dans l'ensemble de sa prose d'*Une Histoire de bleu* à *L'instinct de ciel*, accomplissant le tombeau comme des « heures goutte à goutte⁴ » : le poème en prose en fait un genre qui intensifie l'équivoque entre une écriture de la mort depuis le présent et une présence disséminée et irradiante de l'absent, par ce qui émane de lui, de sa disparition, laquelle est figurée dans cette dernière image cinéraire – cette inscription funéraire -, laissant la parole à un dernier témoin, « *Stéphane Mallarmé sentait le tabac froid.* » (p. 200) Et Maulpoix dispose ainsi des traces : aux côtés des œuvres, de la correspondance, les objets du quotidien passés au prisme des poèmes, mais aussi vus dans des visites de la propriété de Valvins, donnent de nouvelles strates, une épaisseur mémorielle à même la prose.

Avec *L'Instinct de ciel*, Maulpoix oriente la réception de Mallarmé vers une conscience de la finitude et de la mort, dans une articulation entre « ce monde-ci » et un instinct qui est une connaissance intime, la lucidité mallarméenne, d'un absolu de toute chose et de la disparition latente dans l'apparition. La lecture de ce livre oriente vers l'écoute d'une présence et d'une

¹ Camille Mauclair, *Mallarmé Chez Lui*, Grasset, 1935, p. 36.

² Roger Pearson, *Mallarmé and Circumstance. The Translation of Silence*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 192.

³ Barbara Bohac, *Jouir partout ainsi qu'il sied, Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, op. cit., p. 258.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Minuscules tombeaux*, La Villedieu, Hautécriture, 1987, non paginé. Titre où s'entend l'écho du « minuscule tombeau, certes, de l'âme » du « Livre, instrument spirituel ». Ces minuscules tombeaux renvoient bien au « tassement » du livre qui est densité, « épaisseur » (OCII, 224).

réception de Mallarmé investissant l'œuvre poétique et se disséminant en elle. En définitive, la conscience critique et l'inconscient du poème se nourrissent mutuellement dans ce qu'on pourrait désigner comme un voisinage et, plus profondément, comme une contagion où la part de conscience est agie par une inconscient du langage. Dans le chapitre « Réflexion sur un tombeau », texte placé doublement sous le signe d'une mélancolie parce que placé dans la section « La Présence et l'adieu » du livre *Adieux au poème*, il est bien question au départ à propos du « Tombeau » pour Verlaine de Mallarmé d'une « mémoire humaine telle qu'elle se fixe et perdure à travers les œuvres » et de « l'identité d'un être au cœur de sa disparition¹ ». Le poème-tombeau est réflexif, d'abord parce qu'il est une mémoire consciente d'elle-même questionnant l'identité d'une œuvre dans la relation à cette œuvre, ce qu'elle est et ce qu'elle dit de nous. Autant dire qu'il instaure un geste double, entre l'hommage et la critique, puisque son écriture implique de remonter vers la poétique de l'œuvre du poète qu'il célèbre. Placé ainsi sous le signe de la rencontre, « le tombeau est un objet hybride : il enveloppe dans la langue d'un auteur le corps subjectif de la langue d'un autre.² » Et Maulpoix a bien analysé ce qu'on pourrait appeler un corps-à-corps ou un *voix-à-voix*, en débusquant dans le « Tombeau » à Verlaine les éléments verlainiens, parmi lesquels le « ramier », « un mot de la famille de « ramée », « ramure », c'est-à-dire qu'il appartient à un lexique familier aux lecteurs de Verlaine dont la poésie ne cesse d'interpréter en paysages les états d'âme.³ » Au demeurant, *Domaine public* se souviendra de ce redoublement d'une voix verlainienne par la voix mallarméenne, en évoquant Verlaine par le même motif, sur un mode à la fois parodique et mélancolique, à la première ligne du premier poème du livre, « La tête de Paul Verlaine » : « Le premier janvier à treize heures, un pigeon ramier s'est posé sur la tête chauve de Paul Verlaine. » L'écriture se complexifie, et inscrit ses ramifications mémorielles en un nœud de citations, de quasi-citations, démultipliant des échos et une réflexivité de l'écriture poétique questionnant sa propre mémoire : la mélancolie verlainienne qui fait écho à Mallarmé se prolonge en une « mémoire qui fait mal » et en des accents de « Ma Bohème » de Rimbaud à « tirer, tirer sur les élastiques de la mélancolie⁴ ». Ainsi le tombeau est-il disséminé dans l'écriture, concourant à un récitatif de la prose. Il manifeste une qualité spécifique et générale de cette écriture, d'être une caisse de résonances, un entrelacs de voix. Ce que la lecture *in extenso* du « Tombeau » de Verlaine permet en outre de découvrir est un principe que Maulpoix définira comme étant

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux Au Poème*, op. cit., p. 293.

² *Ibid.*, p. 293-294.

³ *Ibid.*, p. 297.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Domaine public*, op. cit., p. 16-17.

lyrique : une vaporisation du corps dans la voix, qui conduira de la « dispersion qu'il convient d'opposer à la présence fixée dans un tombeau » (« Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine », *OCI*, 39), par « le glissement qui conduit de *roule* (la pierre) à *roucoule* (le chant) puis à *coule* » (« Ici presque toujours si le ramier roucoule » - « Un peu profond ruisseau calomnié la mort »), à cette idée selon laquelle « le tombeau lyrique n'est donc pas destiné à recevoir le corps (ce que fait le tombeau réel) mais l'âme, le souffle de la précarité.¹ » Nous retiendrons de cette lecture à l'écoute des suggestions prosodiques du poème de Mallarmé, le transport du corps à la voix et au chant et les métamorphoses de la matière. Se laisse aborder un certain imaginaire du poème et de la poésie : la pierre changée en eau est en somme la métaphore d'un passage et d'une dispersion qui trouvera dans l'écriture des inflexions, entre une énonciation et une réénonciation, une écriture tendue vers une altérité littéraire et vers une quête de soi.

2. *Présence et réception de Mallarmé selon un « principe de sépulture » : le tombeau des « Presque dix-neuf sonnets » de Bonnefoy, ou la presque-proximité.*

La reconnaissance du rapport entre altérité et identité poétiques nous mène vers Bonnefoy et, pour repartir de cette question d'une poétique du tombeau, nous lirons le « Tombeau de Stéphane Mallarmé », placé dans la section « Presque dix-neuf sonnets » du livre de 2008, *La Longue Chaîne de l'ancre*². Préciser la date de ce livre est important parce que cela situe le poème dans la « chaîne », elle-même « longue », des lectures et d'un dialogue incessant et haletant avec Mallarmé. La permanence du dialogue nourrit nombre de poèmes, ce qui est décelable dans certains effets d'intertextualité. « Presque dix-neuf sonnets » est une section à propos de laquelle il faut d'abord dire qu'elle lie le tombeau au sonnet tout en introduisant un doute à cette identité générique : le « presque », s'il peut référer à « L'Arbre de la rue Descartes » (p. 113), qui n'est pas un sonnet, mais en côtoie la forme, par l'inachevé, et en rappelle la structure par une suite d'un tercet et de deux quatrains, peut se lire aussi à la manière d'une interrogation à l'égard du tombeau mallarméen, fidèle au sonnet comme une forme permettant la clôture de la stèle et de « l'épigramme funéraire³ ».

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, op. cit., p. 300, 302 et 307.

² Yves Bonnefoy, *L'Heure présente, La Longue Chaîne de l'ancre*, op. cit., p. 117. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

³ Cf. l'article de Patrick Labarthe, « Bonnefoy et la tradition des épigrammes funéraires », *Cahiers de l'Herne Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 38-48.

2.1. Entours du « Tombeau de Stéphane Mallarmé »

Avant d'en venir au « Tombeau de Stéphane Mallarmé », intéressons-nous à ses entours. Placé quasiment au milieu de la section (le neuvième des dix-neuf « presque » sonnets), il pourrait bien figurer « une intériorisation de Mallarmé » nouvelle, révélant une hantise et accusant l'écriture de la section

comme une réécriture – élargie et prolongée – des « Tombeaux » de Mallarmé à commencer par le « Tombeau de Charles Baudelaire » et « Le Tombeau de Paul Verlaine ». C'est ainsi que ce dernier tient tout entier entre une citation explicite de son hypotexte (« peu profond ruisseau ») et une reprise implicite, « quand le roucoulement des ramiers s'enténèbre » rappelant évidemment le vers « Ici presque toujours le ramier roucoule ».¹

Notons alors que la citation prend une valeur d'épigraphe, ce qui est une manière de situer Mallarmé dans une tradition littéraire de l'inscription funéraire à laquelle correspond aussi une part importante de l'œuvre de Bonnefoy dont *Pierre écrite* est à ce titre emblématique². Mallarmé est une référence pour une écriture qui travaille à la fois à une conscience du néant et de la présence de ce néant dans la vie, mais plus encore à une conscience de la finitude et de la présence où le néant devient le signe d'une plénitude et d'un absolu. Cependant, si une filiation peut être marquée, elle n'en est pas moins placée sous le signe d'une réserve ou d'une distance critique. Ce même « Tombeau de Paul Verlaine » (p. 126) semble se tourner vers « Le Tombeau de Charles Baudelaire » de Mallarmé : « Boue autant que lumière, vérité » répondant à la « bouche / Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis » (*OCI*, 38). Les mots de « lumière, vérité » signifiant une échappée que la « clé allitérative » en [b] du poème empêche, verrouillant ce dernier dans la fange et le néant. L'or du poème initial de Baudelaire est devenu « rubis » pour être fixé dans la « boue » de la « bouche ». C'est que la filiation baudelairienne oppose Bonnefoy à Mallarmé, dans la mesure où celui-ci a opéré un déni de la finitude dont Baudelaire a au contraire fait une chance. S'indique de nouveau le « drame de longue date latent dans le langage » d'une contradiction entre une conscience du néant et un élan vers la présence au réel qui, « sous le signe de Baudelaire », rend problématique la filiation mallarméenne, comme nous avons pu l'envisager à propos des « deux vouloirs » qui partagent la poésie entre une « poésie sacrée » issue de Mallarmé et une « poésie incarnation » de Baudelaire.³

¹ C'est la thèse de Bertrand Marchal dans son article « Hantise de Mallarmé » in Odile Bombarde et Patrick Labarthe (éds.), *Yves Bonnefoy, écrits récents, 2000-2009*, op. cit., p. 343.

² « Ainsi peut-on dire de Bonnefoy qu'il pense ses « pierres écrites » selon la tradition de la *stela*, de la pierre dressée destinée à être vue de face comme le long de la *Via Appia* ou de la *Via dei Sapoli* à Pompéi. » A la différence près que « le poète ne nomme jamais les morts. » Patrick Labarthe, *art. cit.*, p. 46.

³ Yves Bonnefoy, « Baudelaire parlant à Mallarmé », *Sous le signe de Baudelaire*, op. cit., p. 408.

2.2. Matière du tombeau

Le drame laisse découvrir une tension, un conflit, à l'œuvre chez Bonnefoy. Nous faisons l'hypothèse qu'il ne trouve pas tant un dénouement qu'une double postulation dont les termes sont l'adhésion toute en réserve (renvoyant, d'une certaine façon, à une sollicitude relevant de l'effort de comprendre l'autre et soi) et la hantise. La série des « Presque dix-neuf sonnets » manifesterait une distance à l'égard de Mallarmé, comme le montrent le *nous* et le *il* du « Tombeau de Stéphane Mallarmé » : « Nous le voyons là-bas ». Il inscrira, en revanche, une proximité avec Baudelaire, le *tu* impliquant la proximité et, supposant le *je*, une interlocution du poème : « J,G,F, de s'accroître dans la lumière / Sur laquelle ta barque glisse. D'être pour toi / Le port enfin : ses portiques, ses palmes. » (p. 110) Comme on s'en apercevra, c'est un triple mouvement, d'hommage et de critique (mais sans doute l'hommage n'a de valeur qu'à être critique, la critique étant une forme d'amour), ainsi que d'orientation de Mallarmé vers soi, qui est à l'œuvre dans « Le Tombeau de Stéphane Mallarmé » (p. 117) :

LE TOMBEAU DE STÉPHANE MALLARMÉ

Sa voile soit sa tombe, puisqu'il n'y eut
Aucun souffle sur cette terre pour convaincre
La yole de sa voix de dire non
Au fleuve, qui l'appelait dans sa lumière.

De Hugo, disait-il, le plus beau vers :
« Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées »,
L'eau à quoi rien n'ajoute ni ne prend
Se fait le feu, et ce feu le subjugue.

Nous le voyons là-bas, indistinct, agiter
À la proue de sa barque qui se dissipe
Ce que des yeux d'ici ne discernent pas.

Est-ce comme cela que l'on meurt ? Et à qui
Parle-t-il ? Et que reste-t-il de lui, la nuit tombée ?
Cette écharpe de deux couleurs, creusant le fleuve.

Yves Bonnefoy rencontrait-il ce que Jouve, qui citera plus loin le premier vers du « Tombeau d'Edgar Poe », écrit de la mort dans son *Tombeau de Baudelaire* ? « La mort est l'amie du poète en ce qu'elle sépare sa valeur de toutes les vérités qui l'alourdissent, vérités contemporaines, en ce qu'elle tranche durement autour de cette valeur, qui se trouvera désormais réfugiée dans les seuls mots, dans les mots purs.¹ » La lumière, le visage sont la quête du Tombeau : « Tel qu'en Lui-même » est alors la formule cardinale de l'entreprise, avec « l'opération nécessaire : *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.* » Un absolu de la poésie comme

¹ Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire* (1942), Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2006, p. 10.

victorieuse de toute autre vérité renvoie *in fine* à une vérité de soi. Mallarmé permet la formulation de l'opposition de « la vérité poétique » à « la gloire suspecte ». C'est à une telle écriture en creux de la recherche d'une identité que l'on a affaire dans « Le Tombeau de Mallarmé » de Bonnefoy.

Nous lisons d'abord l'organisation prosodique du poème comme une autre réalisation du « presque » dans les « Presque dix-neuf sonnets ». La distribution entre les deux mètres canoniques du sonnet, alexandrins (au nombre de six, aux vers 2, 6, 9, 10, 12 et 14, couvrant l'ensemble du poème) et décasyllabes (au nombre de quatre, aux vers 3, 5, 7 et 8, concentrés sur les deux quatrains), est modulée par trois hendécasyllabes (vers 1, 4, 11) et un de quatorze syllabes (vers 13). N'y aurait-il pas, dans cette instabilité, une réponse aux « voisins accords », au « jeu à l'entour » auquel, selon *Crise de vers* « le poète d'un tact aigu » se livre, « laissant son doigté défailir contre la onzième syllabe ou se propager jusqu'à une treizième maintes fois¹ » (*OC II*, 206) ? La citation du vers d'Hugo « Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées » qui fait de celui-ci « dans le même temps un vers de Mallarmé et un vers d'Yves Bonnefoy² » vient en sous-texte poser la question, en même temps qu'il dessine une ligne thématique, mais plus encore ontologique, d'Hugo à Mallarmé et à Bonnefoy. C'est après la mort d'Hugo qu'est datée par Mallarmé la « variation » (« La variation date de là », *OC II*, 205) desserrant la prosodie du vers, et du nombre pair. Et le bougé même du compte syllabique autour du douze qui trouve un axe dans le vers d'Hugo, avec le commencement du second hémistiche sur une syllabe en *-e* - commencement que l'on trouve déjà dans plusieurs vers : « La yole de sa voix / de dire non » - « De Hugo disait-il, / le plus beau vers » - « Ce que des yeux d'ici / ne discernent pas » - « Est-ce comme cela / que l'on meurt » - place la voyelle sur des positions fortes qui la renforcent quand elle est monosyllabique, ou une prononciation du muet. On lira ainsi les césures de « Sa voile soit sa tombe, / puisqu'il n'y eut // Aucun souffle sur cet/te terre pour convaincre », redoublant l'enjambement externe et formant des échos avec les autres *-e* muet des mêmes vers. Outre la densité que ce travail prosodique confère au plus petit mot – suivant peut-être la voie du poète qui « [donne] un sens plus pur aux mots de la tribu » - une force rythmique est donnée au *-e* devenant l'articulation de la voix interne au poème. Or cette voix rencontre en cette tessiture le desserrement opéré par Mallarmé au cœur du sonnet, ce qu'on trouve dans la césure qui coupe le mot sur le silence du *-e*, par l'enjambement interne « Le

¹ À cet égard, le quatrième vers du poème de Bonnefoy est exemplaire, puisqu'il fait hésiter – et fait demeurer l'hésitation –, entre hendéca- et dodécasyllabe selon que la diérèse est marquée ou non : « Au fleuve, qui l'appelait dans sa lumière. »

² Bertrand Marchal « Hantise de Mallarmé », *art. cit.*, p. 341.

vierge, le viva/c(e) et le bel aujourd'hui », nombre de vers de ce même poème réalisant plusieurs possibilités de percussion du –e à la césure : « Ce lac dur oublié que/hante sous le givre » ; « Un cygne d'autrefois /se souvient que c'est lui » ; avec cet amuïssement : « Tout son col secou(e)/ra cette blanche agonie » ; ce dernier vers, avec le redoublement du « col » en « secouera » (son col – ce cou – cette blanche agonie) et les [k], les [ou] tendus vers le premier vers du « Tombeau de Verlaine », « Le noir roc courroucé / que la bise le roule », provoquent une sorte d'éboulement prosodique mettant la mort en mouvement dans le resserrement et les plis des consonnes vélaires.

Le tombeau pourrait être marqué d'une solennité, d'une gravité aussi, au sens d'une pesée où tout se joue entre une oralité et un ton oratoire, introduisant une raucité dans la voix : cette marque même reliait Mallarmé et Bonnefoy. Une profération gagne non seulement les tombeaux, mais nombre de sonnets comme on l'entend dans « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », où il ne s'agit pas tant d'art oratoire, même si un passage par la rhétorique s'effectue, que d'une tension de la voix dans l'écriture. De l'un à l'autre, on entend aussi un « ressaisissement de soi », dans ce qui n'est pas tant non plus répétition vocalique ou consonantique, que mouvement de reprise mettant au maximum le corps dans l'écriture. Clive Scott a envisagé chez Bonnefoy cette « *part of a tireless re-centring of language, a liturgical movement, an or(atoric)al movement of ressaisissement de soi (recovery of self), controlling, harnessing*¹ », pour précisément situer la valeur du –e muet dans la ligne de Mallarmé qui y voit « un moyen fondamental du vers [...] cette syllabe à volonté omise ou perçue, autorisait l'apparence du nombre fixe, lequel frappé uniformément et réel devient insupportable autrement que dans les grandes occasions.² » Le propos de Mallarmé invite à reconsidérer la vision, sans doute surfaite, d'un poète de la perfection formelle. Et Bonnefoy a bien décelé ce qui chez lui fait œuvre de tension sous la forme : l'écriture du sonnet ouvre à une conscience du temporel, de l'intangibilité que permettrait la clôture générique. Lisant « Quelle soie aux baumes de temps » (OCI, 43), Bonnefoy interprète le passage du quatrain au tercet et l'ouverture de celui-ci par « non » comme un « démenti » à tout ce qui a précédé. La conscience du temps se lit aussi, « entre quatrain et tercet, ce passage du pair à l'impair, qui ne peut être vécu, sauf par les versificateurs les plus sourds, que comme une incitation à la réflexion métaphysique. Le pair, c'est la symétrie interne des strophes, l'autosuffisance, l'intemporel.

¹ Clive Scott, « *The Mirage of critical distance. The Mallarmé of Yves Bonnefoy* », Michael Temple (éd.), *Meetings with Mallarmé in contemporary french culture*, op. cit., p. 200.

² Cité par Clive Scott, *Ibid.*, p. 201. Lettre à Camille Mauclair, 9 oct. 1897 (OCI, 818).

L'impair, c'est le temps qui recommence.¹ » Il est vrai que le premier tercet ouvre un doute – celui de « la bouche ne sera sûr » -, et que le suivant rompt la tranquille respiration de la chevelure évoquée dans le second quatrain, par le cri à mi-distance de « l'expiration » et de « l'étouffement », du « taire » et du « proférer », milieu où la comparaison avec le diamant indique une lumière tenant de l'irradiation et de la rétention : « Expirer, comme un diamant / Le cri de Gloires qu'il étouffe ». Pour en revenir au tombeau mallarméen, « l'agitation solennelle / de parole » de « Toast funèbre », qui retient si souvent l'attention de Bonnefoy², met en balance agitation et solennité, autrement dit ce qui anime et retient, à la fois le corps, le vivant et le marbre, ce qui fait que toute gloire est animée et tout monument traversé par le vivant. L'-e muet participera de cette tension ou dilacération de l'écriture et de la voix, en faisant ressortir ce qu'il y a de corps et de tension dans l'écriture. Le « Tombeau de Stéphane Mallarmé » travaille l'impair, en contrepoint du pair, par le vers qui reçoit les marques du cri et de la crise, par l'enjambement interne, mais aussi par les ruptures rythmiques et les enjambements externes. Il continue une écriture et une pensée par le corps. Cette pratique est au cœur de la poésie de Bonnefoy, dès les premiers livres, ce qui achève de révéler ce tombeau comme un double mouvement ? vers soi et vers Mallarmé, les deux ne pouvant pas se séparer.

On peut alors repérer plusieurs motifs de l'écriture de ce tombeau, qui frappe par une nouvelle tension, entre une clôture et une oscillation interne, entre tableau et dynamique : la « tombe » est d'abord une auto-désignation du poème – « Sa voile soit sa tombe, puisqu'il n'y eut » -, et le sonnet est encadré par la voile, ou le linceul, et l'écharpe : « Cette écharpe de deux couleurs, creusant le fleuve » - double signe de mort et de vie, de ce qu'il reste -, « cette écharpe » rappelant la photographie de Mallarmé au châte. (Et la photographie est encore signe de néant, image « en négatif » rappelant aussi la plongée dans le néant d'*Igitur*³.) L'évocation du néant s'approfondit encore par une possible référence à « l'anecdote ou poème » qu'est « La pipe » qui finit sur « le terrible mouchoir qu'on agite en se disant adieu pour toujours » (*OCII*, 90). La vaporisation renvoie à un complexe de sensations, à la faveur de la fumée - « les chers brouillards qui emmitoufflent nos cervelles » dont l'évocation initiale de la « voile » pourrait être un signe -, à une figuration des lointains et des alentours, c'est-à-dire à une vision portée « en avant », autant qu'à la disparition et à la dissipation : « À la proue de sa barque qui se dissipe », écrit Bonnefoy. En outre, « creusant » rappelle le geste d'écriture de « creuser le vers » de l'expérience d'*Hérodias* et la révélation du néant qu'il en est résulté, autre moment

¹ Yves Bonnefoy, « L'Or du futile », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 258.

² Cf. *Ibid.*, p. 255

³ Cf. Yves Bonnefoy, « Igitur et le photographe », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 209-244.

obsédant de l'aventure poétique de Mallarmé. Et, assurément, creuser le vers, c'est aussi éprouver une écriture du corps, à même les syllabes pourrait-on dire. C'est dire alors qu'à travers la clôture de l'écriture du sonnet, Bonnefoy met en œuvre ce qui sourd de l'expérience vive de Mallarmé, sans doute aussi de la sienne : le fleuve, motif apparu dans le premier quatrain aussi, renvoie en profondeur à sa poétique, en particulier à la section « Le Fleuve », ouvrant *Dans Le Leurre du seuil*¹. On retiendra l'évocation de « ta voix [...] **rauque** comme un torrent » : une manière d'inscrire la finitude dans l'écriture, dont « cette écharpe de deux couleurs creusant le fleuve », avec ses allitérations en [k] et [R], serait un écho. Le motif du « fleuve terrestre » et de sa traversée vers l'autre rive est cardinal chez Bonnefoy, incorporant la mort dans l'écriture et la figuration de la barque disparaissant : un autre écho renvoie d'un poème à l'autre : si « A la proue de sa barque qui se dissipe » (on retiendra le contre accent en [K], avec sur « **barque qui** » rappelant encore « **rauque** comme ») évoque le « Salut » initial des *Poésies* de 1899 et son « Rien, cette écume vierge vers », une résonance n'en est pas moins décelable de cette comparaison du sens avec la barque :

O terre, terre,
Pourquoi la perfection du fruit lorsque le sens
Comme une barque pressentie
Se dérobe de la couleur et de la forme,
Et d'où ce souvenir qui serre le cœur
De la barque d'un autre été au ras des herbes ?

La mort du poète pose la question du sens de cette disparition, laissé à ce qui « se dérobe », « se dissipe ». Le « Tombeau » l'inscrit aussi en une figure de l' « indistinct ». On y lira certes un hommage au poète qui a su affronter le néant par et dans le langage (tel est le creux du vers) et l'a fait ressortir dans son aura sonore en excès sur le sens, dans le « Sonnet en -yx » et son « dont le néant s'honore » en particulier². Mais on y lira en outre une interrogation à vif du sens ainsi que de la mort, de l'empreinte de celle-ci sur l'existence dans la poésie de Bonnefoy, ce qui représente un legs baudelairien et mallarméen, avec ce que cette double intériorisation opère de contradiction, de débat intérieur chez lui.

De « Ces eaux brûlées d'énigmes », à l'évocation de la mort de Boris de Schlœzer, dans « Le Fleuve » toujours, à l' « ultime bien de la terre perdue » : toute l'ambivalence de la terre et de la mort, de la présence et de la disparition, comme une double exacerbation du sentiment du vivant et de la finitude, confère à l'absolu ; et c'est certainement ce qui est atteint dans le cri,

¹ Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, op. cit., p. 253-256. Les extraits cités renvoient à ces pages.

² Bertrand Marchal a parlé au sujet de ce poème d'une « véritable épiphanie poétique » et d'une « isotopie du néant », dans l'article « "Créer, creuser", chez Mallarmé », dans *L'acte créateur*, éd. Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt et Jean-Michel Maulpoix, Presses universitaires de France, 1997, p. 58 et 60.

qu'on perçoit dans les trois interrogatives finales, et, plus fortement, dans le rejet : « Et à qui / Parle-t-il ? » Ce qui suppose à présent d'interroger le lieu de la voix, dans « Le Tombeau de Stéphane Mallarmé ».

2.3. Voix ouverte du tombeau

Un autre motif cardinal, par lequel Bonnefoy inscrit doublement la mort de l'autre et la problématique de l'identité, est celui de la voix. De *Pierre écrite*, on retiendra les titres récurrents : « Une pierre », « Une voix ». Aussi le « Tombeau » démarque-t-il la voix par le voisinage avec la tombe, le voile : « sa **voile** soit sa tombe », le signifiant entretenant un lien prosodique fort avec « voix » redoublé par l'inversion dans « **la yole de sa voix** ». Un véritable tissu donne toute la matière signifiante d'un rapport à Mallarmé, dont on aura reconnu la yole du « Nénuphar blanc », et invite à entendre une voix disparaissant à même les eaux. Tout se passe comme si, dans cette figuration du départ, la voix était déjà la tombe. Mais, d'une certaine façon, en questionnant ce glissement vers l'autre rive qui pourrait être le propre de l'écriture de Mallarmé, Bonnefoy y rencontre la sienne propre par le graphisme du vers faisant ressortir le nom Yves Bonnefoy¹ : -foy inversé dans « yole » et Yves disséminé dans « **yole de sa voix de dire non** ». Le premier quatrain interroge la mort et le négatif chez Mallarmé, appelé par la lumière au fleuve. Et toute une part de la poétique de Bonnefoy interrogera le négatif, les « théologies négatives », questionnement qui aura une fonction essentielle dans sa réception de Mallarmé. C'est qu'un point de jonction entre les poétiques de Bonnefoy et Mallarmé est encore marqué par le drame solaire dont on suit la progression dans les vers suivants qui font du « Tombeau » un tableau en mouvement : « Au fleuve, qui l'appelait dans sa lumière. » - « "Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées", / L'eau à quoi rien n'ajoute ni ne prend / Se fait le feu, et ce feu le subjugué. » - « Et que reste-t-il de lui la nuit tombée ? » La peinture de nuages, que Bonnefoy fait sienne depuis au moins *Le Nuage rouge* et le tableau de Mondrian, débouche sur une poésie des nuées, les eaux rougeoyantes du couchant figurant l'axe du ciel à la terre ; le fleuve est ce lieu double. Et si le feu le subjugué, Mallarmé est un détour vers la poésie de Bonnefoy, dont on peut citer, par exemple, *Dans Le Leurre du seuil* et son imaginaire solaire animant au cœur du poème un « tressaillement dans la lumière » : dans la section « Les Nuées », de « Toutefois le soleil bourdonne sur la vitre / Et, l'âme enveloppée de ses rouges élytres, / Il descend, mais en paix, vers la terre des morts.² » Et « l'été », au finale (« L'été : /

¹ Pour une analyse de l'inscription du nom du poète par l'Y, lettre du « carrefour » et des « forces conflictuelles », cf. Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, op. cit., p. 265-266.

² Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, op. cit., p. 299.

Cette chevêche que cloue / Là sur le seuil, / Le fer en paix de l'étoile¹ »), se construisant sémantiquement dans le poème avec « la nuit » et « le jour », est le terrain d'une ambivalence signifiante entre le nom commun et le participe passé marquant l'accompli et le révolu, ambivalence faisant signe vers le drame solaire, la « tragédie de la nature ».

De soi à Mallarmé, de Mallarmé à soi : le rapport tout en détour instaure une distance, un entre-deux où, malgré tout, l'identité se lit dans une écriture supportant une lecture de l'autre. Cette identité à travers Mallarmé trouve un détour supplémentaire en Leopardi. « Est-ce comme cela que l'on meurt ? », au second tercet, a au moins deux effets. D'une part, la mort est interrogée de manière universelle, toute la question allant vers ce que Heidegger a résumé en ce dont on ne peut faire l'expérience et qui se solde dans un « on meurt ». D'autre part, et c'est le point crucial, cette même question agit comme une réfutation, « l'on meurt » renvoyant à « l'on vit ». La traversée du fleuve est aussi bien la traversée de la terre, la poésie de Bonnefoy ayant désigné, dans la section « Les Nuées » de *Dans Le Leur du seuil*, « les rives / Du fleuve terre² ». Dans les « Presque dix-neuf sonnets », le « Tombeau de Leopardi » (p. 315), précédant de deux pages celui de Mallarmé, projette sur Leopardi une contradiction du « Sonnet en -yx » et, ainsi, une opposition à la manière dont le néant y est donné à éprouver et à vivre : « Et ils ont élevé, ses mots confiants, / Non le quelconque onyx vers un ciel noir / Mais la coupe formée par leurs deux paumes / Pour un peu d'eau terrestre et ton reflet. // Ô lune, son amie [...] » Pour présenter sa traduction du « Chant d'un pasteur errant, en Asie, la nuit » des *Canti*, Bonnefoy qualifie l'œuvre comme faisant partie de « celles qui donnent confiance³ ». La lecture des textes de *L'Exemple et l'enseignement de Leopardi* montre que Bonnefoy voit en lui le premier à rompre avec l'arrière-monde romantique et à ouvrir sur une conscience du néant, ce qui le situe comme « le seuil nécessaire de la modernité de l'esprit⁴ ». Mais une séparation s'effectue entre Leopardi et Mallarmé : quand celui-ci impose aux humains de n'être que de « vaines formes de la matière », celui-là « [n'a] pas conclu du non-être de l'univers au non-sens du monde que nous a ouvert le langage.⁵ » Et il est frappant que les trois essais du livre se terminent sur Rimbaud qui, par-delà Mallarmé, semble avoir mieux pris acte d'une découverte qui ramène à la terre et au langage comme voix et non texte : un « pas gagné », en-deçà duquel semblerait rester fixé Mallarmé qui, à l'égard de la voix, en est au « chant sous le texte » quand la lignée

¹ *Ibid.*, p. 316.

² Yves Bonnefoy, *Dans Le Leur du seuil*, op. cit., p. 308.

³ In Jean-Baptiste Para, *Passeurs de mémoire: de Théocrite à Alfred Jarry, la poésie de toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, op. cit., p. 254.

⁴ Yves Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Périgueux, William Blake and Co, 2001.

⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

de Leopardi à Rimbaud est dans « la pratique de la poésie qui n'aie plus peur d'être une musique se déployant dans les mots, autrement dit d'être une voix, non un texte.¹ »

La confrontation des « Tombeaux », à travers les essais sur Leopardi, fait découvrir un Mallarmé qui, pour Bonnefoy, serait resté à mi-chemin de ce qui a été réalisé, ou plutôt mis en voie et en voix, avant lui par le poète italien, et par son contemporain, ce « passant considérable » qu'il n'aurait peut-être pas compris. Quoiqu'il en soit, une convergence entre Mallarmé et Leopardi existe néanmoins que l'on peut déceler dans la traduction du « Chant d'un pasteur errant, en Asie, la nuit », par le choix du verbe « discerner », pour traduire « *Uso alcuno, alcun frotto / indovinar non so* » par « Je ne puis discerner nulle fonction, / Anticiper nul bien² ». En étant évoqué en train d' « agiter [...] Ce que des yeux d'ici ne *discernent* pas », Mallarmé est pour Bonnefoy le poète qui, avec Leopardi, se fait tout de même voyant de l'indiscernable, par une « vue » qui va à rebours du concept et tente de le dépasser, en poussant les seuils de la perception grevée par le conceptuel dans le langage. Mais sans doute qu'une « confiance » est accordée au sens lunaire de Leopardi, qui donne sens au terrestre plus qu'à la vanité. Il y aurait à voir en ce négatif une chance du possible, mais le propre du Tombeau chez Bonnefoy est de questionner une poétique depuis ses propres catégories et sa propre pratique du langage. Cette dernière caractéristique nous ramène au principe de sépulture, à l'œuvre chez l'auteur des « Tombeaux de Ravenne » qui a envisagé la sépulture comme le « *vrai lieu* », et peut-être comme le lieu du vrai qui aurait pris acte de la finitude et de la présence. De fait, le « Tombeau de Stéphane Mallarmé » rend criante, pour ainsi dire, une présence de Mallarmé, qui n'a cessé de s'affirmer au cours de l'œuvre critique et poétique : « une vie qui ne s'effraie pas de la mort (ici je parodie Hegel) et qui se ressaisit dans la mort même.³ » Ce geste est celui d'une écriture affrontant sa propre hantise et se mesurant à elle, dans une affinité avec ce que Didi-Huberman a pu définir, au sujet de la tombe, comme les « latences de l'objet », son « aura » et sa « hantise », suscitant une inquiétude que l'on décidera d'affronter, non dans un mouvement de croyance, mais dans la « scission ouverte en nous par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons⁴ » : une proximité et une distance composent une approximation où se joue tout le rapport, instable et critique, mais qui ne se satisfait pas de la tranquillité d'une forme close du monument et de l'hommage, ni de la tentative d'échapper à ce qui continue à nous

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Passeurs de mémoire*, op. cit., p. 261.

³ Yves Bonnefoy, « Les Tombeaux de Ravenne », *L'Improbable*, op. cit., p. 30.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p. 21.

regarder et qui est regardé comme des « objets décisifs et déchirants pour la pensée¹ ». Aussi, ce principe de sépulture qui travaille sans doute la réception de Mallarmé par Bonnefoy, est-il défini par ces lignes de « L'acte et le lieu de la poésie » : « Le temple aussi, par les proportions et le nombre, par la réduction essentielle des formes, veut établir dans la région dangereuse la sécurité d'une loi. Ici nous échappons à l'indéfini, aux ténèbres dans le cristal de l'intemporel. Mais au secret du temple, sur l'autel ou dans une crypte, l'imprévisible est présent.² » Une proximité se dessine ainsi avec une conception du tombeau, chère à Mallarmé, comme « poème critique », dans lequel l'imprévisible est du côté du dés-astre, une perte de l'ordonnement ancien du monde, rétablissant l'« ici-bas » en lieu et seuil de la poésie : c'est certainement la « philosophie latente » de ce « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur » ou du « coup de dés » d'*Igitur* au fond de la crypte.

3. Vers Mallarmé : l'écoute du langage ou l'oreille tendue de la voix (Meschonnic)

Si Mallarmé a légué un sens poétique du désastre dont *Un Coup de dés* serait le poème emblématique, en offrant à la fois une vision et une diction « simultanées » de la perte de l'astre et impulsant, en retour, une liberté haute, son action sur la poésie serait aussi d'avoir insufflé un sens épique du langage qui pourrait, cette fois-ci, clore le dualisme du lyrisme et de la découverte ou de la reconnaissance d'un anonymat à l'œuvre dans le langage. La question de l'*epos* peut être située par une question du sujet du poème doublée de celle du sujet lyrique. Nous nous proposerons, à l'intérieur du champ de la réception de Mallarmé que nous avons dégagé pour notre enquête - à savoir, l'expérience -, d'explorer cette aventure théorique autour du sujet qui ouvre les problèmes du moi et du je dans le langage. Il convient aussi de montrer que, de la même manière qu'elle l'est chez Mallarmé dans une pratique et une théorie du lyrisme critique, une telle aventure est d'abord à l'œuvre à l'intérieur de l'écriture poétique chez Meschonnic et que, par certains aspects, elle ouvre à un questionnement de son rapport à Mallarmé.

3.1. L'*epos* ou le mouvement de la voix

La présence de Mallarmé est, dans le premier livre de poèmes *Dédicaces proverbes*, plutôt à l'état d'une critique du mallarméisme. Mais plutôt que d'une critique de Mallarmé, il s'agit du refus d'un effet Mallarmé qui ne concerne pas tant l'œuvre que sa réception et sa

¹ Georges Didi-Huberman, « Dans la lueur du seuil », *Phasmes*, op. cit., p. 104. Le chapitre (p. 204-216) est consacré au texte de Bonnefoy, « les Tombeaux de Ravenne ».

² Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, op. cit., p. 112.

reproduction. Le problème autour de Mallarmé, que Meschonnic pointe en 2001 dans *Célébration de la poésie*, est en fait plus ancien et commence pour Meschonnic dès les premiers livres, à partir de 1970. Une date d'importance, un repère temporel crucial est 1985 : d'une part, parce que cette année voit paraître l'essai *Mallarmé au-delà du silence* qui donne à lire le Mallarmé de Meschonnic, d'autre part, parce que paraît *Voyageurs de la voix*, dont la lecture du premier poème ouvrira à un rapport en creux à Mallarmé et à ce qu'on peut appeler avec Pierre Fedida un « temps de l'épos », qui a trait non seulement à une aventure du langage, de la parole et de l'écriture, mais à « un présent de l'énonciation en tant que le présent survient (psychiquement) comme émergence d'un passé.¹ » Aussi le présent épique, englobant un retour du passé dans son mouvement, n'est-il pas de l'ordre de la célébration. L'aventure dont il est question a lieu à rebours de l'héroïsme et renvoie à des événements – et une geste sans personne, un « outis » - de langage. Il convient dès lors d'envisager ce qu'il en est poétiquement, dans la mesure où la mémoire se joue au présent d'une écriture, au sein de laquelle agit une présence de Mallarmé, qui, pour le coup, n'a rien d'une imitation, mais confronte la lecture à une relation en profondeur et en résonance : une agitation de mémoire, un inconscient du langage, où Mallarmé n'est pas un passé à reproduire, à répéter, mais un présent qui continue dans la lecture, l'écriture, leur interaction. (Ce que l'on trouve dans *Modernité modernité*, quand il y est question d'une « présence au présent ».) Pour appréhender cette présence, qui est tout entière un présent, lisons le premier poème de *Voyageurs de la voix* :

Tu es ma fuite puisque je me lève et je
 fuis tu es mon
 sommeil au fond du ventre pendant que les
 matelots du bateau s'agitent tu
 es ma tempête et la mer où je suis
 jeté pour revivre parce que dans
 ton ventre je me reconnais mais quand je
 m'éloignais je m'éloignais de moi c'est
 pourquoi je ne suis pas en toi mais je
 suis toi revenant revivant mon ventre c'est par
 moi que tes yeux ont mes rides j'ai
 mis le prix j'ai mis le
 temps et c'est bien dans le même bateau que nous
 traduisons mon histoire la tienne sans
 que nous le sachions car je n'avais pas
 choisi de ne pas comprendre d'être un
 poisson dans l'air un oiseau dans l'eau ne
 respirant plus que par ta peau et double je
 sortais de ma vie par ma propre bouche quand
 ton sommeil m'a fait je commence là où je

¹ Pierre Fedida, *Le site de l'étranger, la situation psychanalytique*, Presses universitaires de France, 2009, p. 86.

m'interromps¹

Rien n'est clos dans ce début de *Voyageurs de la voix* : c'est ce que dit d'abord le titre, un mouvement et un déplacement, lisibles dans une prosodie, qui produit la paronomase « voyageurs-voix », et dans la dédicace du livre, « *de toi vers toi* ». Aussi cette mise en mouvement, qu'une relation entre identité et altérité habite, est-elle continuée de livre en livre et signifiée dans les titres et dédicaces, où la préposition a souvent une fonction cruciale. Citons *Dédicaces proverbes* (1972) : avec « *plus par toi que pour toi* ». Tout se passe alors comme si l'épique avait lieu dans l'attention au moindre mot, ou au plus infime du langage. Le consonantisme y est prégnant, par l'accent prosodique en [v] sur « je me lève », « du ventre », « revivre », « ton ventre », « revenant revivant mon ventre », « je n'avais pas », « ma vie ». Il concourt à une dynamique du poème et réalise ce que dit la première ligne « Tu es ma fuite puisque je me lève et je ». Par l'enjambement sur le « je », qui accentue un proclitique, une valeur radicale est donnée au « voyage de la voix », puisque celle-ci semble être explorée dans ses plis par une position forte donnée aux monosyllabes. Cette pratique relève du primat donné à l'accentuation rythmique, qui, pour ainsi dire, organise et donne sens (ou direction) au langage : la position en fin de ligne, si elle radicalise un principe d'interruption et de relance (ou de recommencement) de la voix, n'en renvoie pas moins à son voyage et à son exploration, une double aventure qui fait du sujet le découvreur et l'inventeur de sa voix et le sujet porté par cette voix. Le procès désigné dans le titre par l'agent « voyageur », avec la préposition « de » qui ouvre les valeurs du génitif et de la syntaxe par complément du nom, pluralise le rapport à la voix : la préposition *de* voisine les valeurs sémantiques d'*à travers* et *dans* ; en même temps, elle signifie un lien indissoluble et d'origine entre le sujet et la voix, ainsi qu'une action sur la voix, par la voix. Les poèmes impliquent donc une réciprocité entre la voix et les voyageurs, entre voix voyagée et transformée et des voyageurs originaires de cette même voix et lui appartenant en une relation de filiation.

Le bougé sémantique et syntaxique à l'œuvre dans *Voyageurs de voix* renvoie à la poétique de Meschonnic dans son ensemble, et ouvre sur sa théorie du poème. Il est sans doute ce qui informe la théorie du rythme, l'auteur écrivant, avec Dessons, dans leur *Traité du rythme*, que « la réalité rythmique du langage transcende la nature grammaticale de ses composantes.² » Cette assertion dialectise le rapport entre langue et langage et fait du discours le champ d'action d'une transformation de la langue, tenant pour inopérant le primat de la règle impliquant l'écart,

¹ Henri Meschonnic, *Voyageurs de la voix*, l'Improviste, 2005, p. 9.

² Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité Du Rythme: Des Vers et Des Proses*, op. cit., p. 130.

et opérante l'activité d'un discours dans une langue, ce qui implique de chercher comment se réalise une spécificité rythmique, sur laquelle il y aura lieu de revenir à propos de l'épistémologie de l'écriture dans notre quatrième partie. Aussi cet ensemble de l'écoute et de la pratique du langage renverse-t-il « la primauté de la structure logique » en direction d'une primauté du discours et, pour ce qui nous intéresse principalement, de « la spécificité de l'écriture de Mallarmé », par une prise en compte de la « tension rythmique entre la syntaxe et la métrique ». Il y va d'« une rythmique du discours », opposable encore à une norme métrique, qui aurait le primat, et à un vers abstrait¹. Aux violations par rapport à une norme imprescriptible, le *Traité du rythme* engage à penser plutôt une aventure de la métrique et des vers, ce qui est l'enjeu d'une « historicité du vers² ».

Le discours ainsi pensé n'est justement pas séparable de la voix. Ce qui est abordé d'aventure du vers chez Mallarmé est, chez Meschonnic, à considérer du côté d'une « aventure de la ligne » : « Le poète ne compose pas son texte en ligne, il écrit des lignes, un acte qui participe de l'attention contemporaine à la typographie et à l'espace depuis Mallarmé.³ » Sous le terme de « voyageurs » s'entend une spatialisation de la voix qui est une manière de figurer aussi une allégorie du poème. Y trouverions-nous une correspondance au lieu d'*Un Coup de dés*, qui prend le contrepied d'une transcendance en affirmant que « rien n'aura eu lieu que le lieu » (OCI, 384-385) ? De fait, c'est à une prise en compte de la page comme espace d'une diction, jouant d'écarts comme de rythmes, que Meschonnic travaille. Cependant, les blancs ont pu faire l'objet de repentirs, dans la mesure où la première édition de *Voyageurs de la voix*, de 1985, comprenait des intervalles entre certains segments dans plusieurs poèmes et le plus souvent avant le dernier de la ligne, ce qui en faisait un premier aussi semblant réaliser ce que Meschonnic écrit : « [...] je / ne cherche pas le dernier mot je / parle parce que je cherche / le premier⁴ », interrompant l'écriture et suggérant celle-ci comme une ouverture. Citons ceux du premier poème : « matelots du bateau s'agitent tu » / « moi que tes yeux ont mes rides j'ai » / « choisi de ne pas comprendre d'être un / poisson dans l'air un oiseau dans l'eau ne / respirant plus que par ta peau et double je⁵ ». Quoiqu'il en soit des raisons

¹ *Ibid.*, p. 159. Notons que le titre *Traité du rythme* reçoit une précision, en sous-titre, « des vers et des proses », où le pluriel s'entend comme une réponse au vers abstrait. Réponse qui peut rappeler aussi le « Crise de vers », où la préposition ménage une équivoque entre le singulier abstrait et le pluriel du concret de ce que « sont la flûte ou la viole de chacun » (OC II, 208).

² *Ibid.*, p. 158.

³ Arnaud Bernadet, « L'épopée de la ligne : *Légendaire chaque jour*. » Henri Meschonnic, *la pensée et le poème*, Cerisy-la-Salle, 12-19 juillet 2003, dir.. Gérard Dessons, Serge Martin, and Pascal Michon, In Press, 2005, p. 140.

⁴ Henri Meschonnic, *Voyageurs de la voix*, op. cit., p. 23.

⁵ Henri Meschonnic, *Voyageurs de la voix* (1^{ère} éd.), Verdier, Lagrasse, 1985, p. 11.

de leur effacement – peut-être sont-elles en rapport avec le refus d’une écriture du blanc, de Du Bouchet à Albiach, qui est à ses yeux un mimétisme et une dramatisation du silence, un mallarméisme marquant une sorte de style d’époque –, ces blancs montrent une prise en compte de l’interruption à l’intérieur de la ligne. Loin de mimer une tragédie du silence dans l’écriture, ils sont aussi du côté de la respiration et de la dynamique, alors, du côté d’une écoute de ce qui passe de corps dans le langage. Et plus tard, s’agissant du poème, Meschonnic parlera d’un « corps-langage¹ ». Ce dernier point pourrait bien renvoyer aussi à un rapport à la poésie de Mallarmé, sans doute plus fondamental que l’attention à la typographie. Dans *Mallarmé au-delà du silence*, Meschonnic revient au moins à deux reprises sur ce qu’il appelle, chez lui, une « physique du langage » : pour d’une part déceler « ce qu’il y a de plus physique, de plus indicible paradoxalement par le langage, et d’unique – tout ce que le mot, le signe, la langue parce qu’elle est les langues, et le générique abstrait, manquent par définition : la voix. » Pour, d’autre part, affirmer qu’ « on a la pensée de son corps-histoire autant qu’un corps qui pense. [...] la préface d’*Un Coup de dés* ne sépare en rien le rythme – qui est lui-même corps-pensée – et emploi à nu de la pensée² ». Ces deux citations montrent le rapport entre rythme et voix et, partant, font du langage autant une voie du corps que de la pensée, ou plutôt une pensée par le corps, un corps par la pensée, indissolublement ; c’est ce qui est désigné par la formule de « corps-histoire » renvoyant à « corps-langage ». Et, que l’on ne se trompe pas, l’ « indicible par le langage » n’a rien d’un ineffable, mais il correspond au dire et à l’écrire comme un faire, à la parole comme activité. Il est notoire qu’une pensée du concret, qui doit procéder à une critique des abstractions, aille trouver en Mallarmé une écriture de la sensation et du corps, contre une lecture par l’idée qui s’était imposée par le Mallarmé de Thibaudet. C’est dans cette logique-là qu’une attention à la typographie trouve par ailleurs son cadre : Meschonnic note un « rapport entre typographie et diction. Qui fait de la typographie une diction écrite.³ »

3.2. La voix au corps

L’attention de Meschonnic au corps dans la poésie de Mallarmé est très certainement continue à sa propre poésie. La première page de *Voyageurs de la voix* développe une érotisation du langage en déclinant autour du ventre un rapport entre *je* et *tu* : une alternance et un chiasme réalisant un embrassement autour de « au fond du ventre » - « et je / fuis **tu** es mon

¹ Cf. Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 290 : « Non une pathologie, comme l’hystérie, mais son inverse. La même force, mais tournée du corps vers le langage au lieu d’être tournée du langage vers le corps. Et ainsi l’efficacité maximale du langage. »

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 41 et 52-53.

³ *Ibid.*, p. 53.

/ sommeil *au fond du ventre* pendant que les / matelots du bateau s'agitent **tu** / es ma tempête et la mer où je suis », puis « dans / **ton** ventre je me reconnais », « mais je / suis **toi** revenant revivant mon ventre c'est par / moi que **tes** yeux ont mes rides ». Les pronoms et déterminants possessifs créent à la fois une érotique et une sémantique, où *je* et *tu* sont transformés par la relation et la réciprocité, où le monologue du poème suppose une interlocution. Une telle labilité est aussi décelable dans le motif de la fuite, d'abord suscitée par « tu » en attaque du poème, puis décentrant et réinventant l'identité par le mouvement, dans une continuité de ce que la langue donne pour discontinu, la suite « je fuis » - « tu es » - « où je suis » (« jeté » étant rejeté à la ligne suivante, être est à la fois auxiliaire et verbe) – « je ne suis pas en toi mais je / suis toi » (« suis » est en même temps être et suivre). Cette sémantique, qui investit la prosodie, la syntaxe, les positions dans les lignes et met significativement le verbe être en mouvement de fuite et de devenir, montre à quel point le sens procède d'un rythme et s'éprouve, non comme une signification, mais comme une direction de la parole et de l'écriture. Un poème suivant continuera les motifs du premier poème :

on ne passe pas sa vie dans le ventre du poisson
l'eau n'a jamais été aussi vieille
on retrouve les rites
plus qu'on ne s'en souvient pour
sortir des moments qui ne peuvent pas
reprendre souffle
tenant les lèvres sur les mots qu'on aime
je parle pour traverser vers ce que je n'entends pas¹

L'énonciation est tournée cette fois vers un universel : c'est qu'entre le « je-tu » de la première page s'est développé le « on » à travers le « nous ». L'érotisation n'en est pas moins active dans « tenant les lèvres sur les mots qu'on aime », qui continue « respirant plus que par ta peau et double je / sortais de ma vie par ma propre bouche ». Et le plus frappant est que l'érotisme ne tient pas tant dans les mots de l'érotisme, c'est-à-dire dans le thème, que dans un dire, une diction qui se réalise dans des passages à la ligne par exemple, comme le rejet de « reprendre souffle » où s'anime, prend corps, la réciprocité des pronoms.

Un point crucial de la lecture de Mallarmé porte précisément sur « tout le poème [qui] est du langage tendu d'un sujet vers un autre sujet, donc du langage tendu vers l'acte hors langage », dans le sonnet à Méry « Ô si chère de loin et proche et blanche, si ». On peut relever d'autres formules de Meschonnic sur ce poème, qui entrent directement en résonance avec sa propre poétique : envisageant l'intégration du « oui » dans la prosodie, « oui répandu dans tous

¹ Henri Meschonnic, *Voyageurs de la voix*, op. cit., p. 35.

les mots qui lui répondent de tous leurs *i* », il note que « oui est entre tu et moi » et, plus bas, que « le oui [est] mêlé aux mots qui disent à la fois le tu et le je dans leurs rapports », ou encore : « le poème, qui approche et échange les sujets (toi, je , tu, moi – dans cet ordre embrassés, et tour à tour objet et sujet)¹ ». Le sonnet à Méry se rattache certes aux poèmes amoureux de Mallarmé ; et il fait partie de ceux qui n'ont pas été retenus pour les deux éditions des *Poésies*, de 1887 et 1899. Il engage néanmoins une sensualité du langage qui marque un lien fort avec la poésie de Meschonnic, laquelle sensualité n'est pas enclose dans un thématisme, mais comme Deguy a pu le déclarer (dans une perspective fort différente de celle de Meschonnic, et même opposée, ainsi que nous pourrions l'envisager au cours de notre recherche, mais la critique du thématisme chez les deux peut amener une confrontation) : « en légère défiance avec le *thématisme* », et dans « la multivocité, et l'équivocité, du poème, ou de la "séquence " [...] cette séquence doit être (par exemple) érotique/héroïque/mystique² ». Or, c'est bien à l'intérieur de l'*epos*, de cette aventure de la ligne et du vers, que cette érotique trouve sa diction, dans ce qu'on peut tenir chez Mallarmé pour une extase du langage.

Les deux premiers vers du sonnet à Méry sont alors fortement marqués : « O si chère de loin et proche et blanche, si / Délicieusement toi, Mary, que je songe ». Meschonnic y a relevé la prosodie en *-i*, réalisant par les résonances et la diffraction du « oui » (« Le sais-tu, oui ! pour moi voici des ans, voici ») signifiant de « l'acquiescement à la femme³ ». Nous retenons, pour un rapport de Meschonnic à Mallarmé, de poème à poème : l'enjambement sur le monosyllabe « si », marquant et redoublant l'intensité de l'adverbe, sa reprise d'un bout à l'autre du vers, qui dynamise et crée ce que Meschonnic appelle un « serré » de la diction, dynamisme augmenté d'une autre reprise, celle du « et », l'accentuation qui suit par le rejet et la diérèse de l'adverbe « Délici-eusement » conférant à « toi » un degré d'absolu ; en outre l'ambivalence « loin/proche », signifiant du désir, est redoublée du suspens par « songe » en fin de vers, dont la rime que ce mot forme avec « mensonge », au vers suivant, renvoie à la poétique amoureuse médiévale et de la Renaissance⁴. Sans qu'il y ait mimétisme, la lecture de Meschonnic montre une attention au rythme du poème et pousse à une lecture conjointe de de l'aventure de la ligne

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence op. cit.*, p. 60-61.

² Michel Deguy, « La Méthode de Mallarmé », *La poétique de Stéphane Mallarmé, op. cit.* Les observations de Deguy au seuil de son article se réfèrent à l'article précédent de Samir Marzouki « Erotisme et poésie dans les *Poésies* de Mallarmé » (p. 25-43). Il réagit précisément à l'étude thématique de « l'érotisme mallarméen », considéré comme « thème générateur » (p. 25). La position de Deguy fait allégeance à celle de Derrida dans *La Dissémination* à l'égard de *L'Univers imaginaire de Mallarmé* de Jean-Pierre Richard.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence op. cit.*, p. 60.

⁴ Citons, de Louise Labé : « Continuez toutes les nuits mon songe ; // Et si jamais ma pauvre âme amoureuse / Ne doit avoir de bien en vérité, Faites au moins qu'elle en ait en mensonge. » *Sonnets, Œuvres poétiques*, éd. Florence Charpentier, *Poésie/Gallimard*, p. 117.

et de l'aventure du vers. Mais ce qui est en jeu est ce que Meschonnic a toujours tenu comme une spécificité de Mallarmé, mais une spécificité renvoyant à un universel poétique : le « suggérer ».

Pour Meschonnic, dans *Mallarmé au-delà du silence* – et cette attention au « suggérer » sera constante dans toute l'œuvre théorique qui suivra – le « suggérer » est identifié au sujet et « le sujet est le passage de la subjectivité dans et par le langage.¹ » On reconnaît par cette dernière formulation un héritage de la linguistique de Benveniste et la théorisation qu'elle propose d'une subjectivité spécifique au langage ; c'est celle-ci que Meschonnic reconnaît en Mallarmé, d'autant qu'elle est indissociable d'un « langage ordinaire » qui est du côté d'un ordinaire du langage et d'une poésie qui en est la mise à nu². Et justement, la poésie de Meschonnic dans *Voyageurs de la voix*, effectue cette percée vers une écoute de la parole, dans une syntaxe toute en coupes et en césure, pour se faire tension et écoute : « je parle pour traverser vers ce que je n'entends pas » sera plus tard poursuivi dans *Je n'ai pas tout entendu*, ce qui n'est pas le constat d'un manque mais d'une ouverture de l'écriture à l'écoute du langage que le premier poème de *Voyageurs de la voix* enclenche par « je commence là où je / m'interromps ». Nous proposons de considérer cette ouverture chez Meschonnic, ou plutôt cet ouvert qui semble s'emparer de chaque mot par un phrasé, dans un rapport avec le « suggérer » et le suspens chez Mallarmé.

3.3. Parole-epos et aventure du sujet – « et c'est bien dans le même bateau que nous traduisons mon histoire »

Sans doute deux poèmes s'imposent-ils, avec les deux poèmes de *Voyageurs de la voix* que nous lisons : « Salut », écrit en 1893, et « Brise marine », écrit en 1866. Avec ce dernier, une correspondance peut s'établir à la lecture avec les deux poèmes cités de *Voyageurs de la voix*. Un commencement par un mouvement qui fait de la parole un événement : « Tu es ma fuite puisque je me lève » et le deuxième vers « Fuir ! Là-bas fuir ! Je sens que les oiseaux sont ivres » ; une interruption : « m'interromps », ou une ouverture : « je parle pour traverser vers ce que je n'entends pas », qui évoquent le dernier vers : « Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots ». Mais, là où le poème de Mallarmé meut un désir encore empreint de l'idéal azuréen de Baudelaire, le poème de Meschonnic est un procès, en cours, dont les confins sont l'aventure du langage dont Mallarmé découvrira la portée irréversible et indépassable dans les années 1866-1869. Le motif de la navigation, commun aux deux, renvoie chez le Mallarmé de la première manière des *Poésies*, à un exotisme donnant forme à l'aspiration à un dire poétique

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence op. cit.*, p. 40-41.

² Cf. *Ibid.*, p. 54 et 56.

désigné dans le chant des matelots et égrené dans les motifs du départ, du voyage, en rupture avec l'existence et la littérature qui les précèdent, ce qu'enclenche le premier vers célèbre : « La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres. » Mais le « Rien », placé en attaque du quatrième vers, et le vers suivant - « Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux, / Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe » -, renvoie au « Rien » d'attaque de « Salut » : ce qui était promesse d'un idéal contre les ravages et les « naufrages » d'« un Ennui, désolé par les cruels espoirs » a subi l'épure de ce « rien », mouvement de parole et geste d'individuation par rapport à « tous les livres » et à une subjectivité comme subjectivisme peut-être envahissante. Le « moi déjà sur la poupe » est associé au « Vous l'avant fastueux » dans un « Nous naviguons, ô mes divers / Amis » : le rejet est notoire puisqu'il désigne en même temps une altérité, celle du *diversus*, tenant à la fois, selon le *Robert historique*, des « directions opposées » ou du « contraire », et d'une certaine façon, de l'oblique, avec la proximité de « Amis ». Ces valeurs se réalisent dans la rime avec « vers », dont l'équivoque entre la préposition et la forme poétique n'a pas échappé aux commentateurs¹. Ainsi le « Rien » de « Salut » désigne-t-il un resserrement sur le langage, qui est bien ce qui passe entre les sujets, dans une navigation qui suit, comme l'a analysé Patrick Thériault, une double vectorialité, « verticale », qui désigne sa propre matérialité (« Rien cette écume, vierge vers / A ne désigner que la coupe »), et « horizontale », tendue vers une altérité, celle des « sujets du langage » entraînés dans une même navigation. Sauf que la première vectorialité est sans doute moins verticale que linéaire ou multidirectionnelle, dans la mesure où elle implique une attention aux rapports instaurés par le poème, qui sont syntaxiques et organisent des horizons sémantiques, du sens, au sens de directions. De fait, des mots agissent sous les mots, pour reprendre la formule des anagrammes saussuriens : sous le salut du toast, une parole donnée et aussi un salut par le langage, qui renvoie à l'existence humaine, et comme on l'a souvent commenté, « cette écume » et « la coupe », appelant à la fois le verre de champagne et le vers du poème et débouchant sur la métaphore de la navigation et de l'aventure poétique. L'*epos* est ainsi signifié à travers une pluralité sémantique, ou une pluralisation du sens faisant de la lecture elle-même une odyssée². Le « Salut » éponyme englobe le poème, qui dès lors est un geste adressé à l'autre et se désignant soi.

Une parenté avec les poèmes de Mallarmé se lit dans *Voyageurs de la voix*. Si « voyageurs » englobe un *je* et un *tu* qui partagent le langage et l'amour, le pluriel va aussi chercher un

¹ Nous renvoyons au commentaire de ce poème dans le livre de Patrick Thériault, *Le (dé)montage de la fiction: la révélation moderne de Mallarmé*, Honoré Champion, 2010.

² Dans la notice du poème Bertrand Marchal signale un rapport entre « cette métaphore de la navigation » et cette note du Livre : « Illiade / Odyssée / modernes » (OCI, 1146)

interlocuteur pour englober l'écriture et la lecture et inventer ses sujets du langage. Par ailleurs, le *versus*, qui réalise la métaphore de la navigation et en fait une pensée de l'aventure poétique, trouve une résonance double dans « traverser **vers** ce que je n'entends pas » : la direction est l'inconnu, ce qui échange, dans la lecture comparée que l'on peut faire, avec le divers de Mallarmé, la relation en langage supposant à la fois la proximité et l'inconnaissable : « et c'est bien dans le même bateau que nous / traduisons mon histoire la tienne sans / que nous le sachions car je n'avais pas / choisi de ne pas comprendre ». Les coupes, ou les passages à la ligne, renvoient à cette traversée de la parole, ou de la voix, qui livre à l'infini. Aussi ces coupes sont-elles ce que le poème accuse et désigne comme son geste propre vers une lecture qui en sera le parcours. Elles impulsent une recherche et une écoute plurielle de la voix comme une voix habitée ou comme une voix pleine de voix. Pleine des voix avec lesquelles elle se construit et s'invente : à l'évidence, *Voyageurs de la voix* commence par une lecture de Jona, récit biblique que Meschonnic traduit en 1981¹. Le poème développe une métaphore de la navigation qui se résout en une allégorie, voire un apologue, de l'écriture poétique, comme, à sa façon, « Salut » de Mallarmé. L'inclusion de motifs et d'éléments renvoyant à du fabuleux ou du légendaire est patent dans les deux poèmes : le bateau et la tempête transportés dans la relation amoureuse, laquelle est indissociable d'un dire et d'un dit amoureux chez Meschonnic (« tu / es ma tempête et la mer où je suis ») ; la navigation, dans « le flot de foudres et d'hivers », allégorise la parole poétique qui « engage » le sujet dans une aventure du dire dont le mouvement est l'*analogon* d'une ivresse, « tangage » invitant à lire « langage » dans « Une ivresse belle m'engage / Sans craindre même son tangage ». En outre, un bestiaire renvoie au rapport à l'humain et son chant, comme un horizon imaginaire et fascinant : « je n'avais pas choisi [...] d'être un / poisson dans l'air un oiseau dans l'eau » (un bestiaire, parce que cette ligne évoque Chagal) de Meschonnic rappelle encore « des oiseaux sont ivres » de « Brise marine » et « De sirènes mainte à l'envers » de « Salut ». Le rapport à Mallarmé se double d'un rapport au texte biblique², invitant à un rapport entre ces deux poétiques. On peut faire l'inventaire des motifs communs à *Jona* et *Voyageurs de la voix*. Renvoyant à la lecture du poème biblique, nous retiendrons fragmentairement ce qui passe de l'hébreux biblique dans le poème de Meschonnic et montre une écriture qui œuvre dans un rapport aux langues et une

¹ Henri Meschonnic, *Jona et le signifiant errant*, Gallimard, 1981.

² Nous citons pour exemple le début de la traduction de Jona par Meschonnic : « 1 Et il y a eula parole
d'Adonai vers Jona fils d'Amittai pour dire / 2 Lève-toi va vers Ninive la
grande ville et crie sur elle / Car le mal qu'ils font est monté devant moi / 3 Et
Jona s'est le vé pour fuir à Tarchich de devant Adonai », Ibid., p. 11.

« parlure » ouverte à une « dimension multilingue¹ ». Meschonnic n'a certes pas fait l'expérience d'écrire dans une autre langue que le français, mais l'expérience de la traduction n'en est pas moins celle d'une écriture qui infuse son poème, étant l'écriture d'un hébreu dans le français. À ce titre, un parallèle peut être fait entre l'action de l'hébreu biblique sur Meschonnic et celle de l'anglais de Poe sur Mallarmé, qui a appris la langue non tant pour l'enseigner que pour lire le poète et nouvelliste.

Le ventre du poisson, qui a avalé Jona, devient la métaphore d'une autre matrice que « la matrice de la mort » et de la renaissance : un « signifiant errant », et un lieu stratégique pour ainsi dire d'une diffusion de la voix², duquel on sort aussi et auquel on n'est pas assigné. Pour Meschonnic, la « matrice de la mort » devient « matrice de la vie », dans une histoire que le signifiant errant a « indéfiniment devant lui ». Meschonnic travaille une théorie de la signifiante qui investit l'*epos* comme venue du sujet dans son énonciation : « Il y a eu des matrices de la mort qui sont devenues matrices de la vie, c'est-à-dire du signifiant, du sujet, l'un par l'autre.³ » Cette déclaration est un aspect crucial de la conception du poème chez Meschonnic, à l'écriture, à *l'écrire*, comme un vivre ; elle ouvre aussi sur ce qui travaille le poème à partir du rapport à l'hébreu biblique : les blancs fonctionnant comme des signifiants internes au poème sont pratiqués dès les premières traductions et signalent la valeur forte de l'accentuation dans la traduction et le poème : « Dans le cas de la Bible, les accents disjonctifs-conjonctifs, *te'amim*, que j'ai, par approximation, rendus par les blancs⁴ » ; et, autre exemple, la préposition *vers*, mais plus exactement le signifiant *vers*, à la fois la direction et l'action de traverser comprises à l'intérieur de la parole : à propos de la traduction de *el*, « mot valeur de la prophétie », par *vers*, dans le premier verset « *la parole d'Adonai vers Jona fils d'Amittai* », Meschonnic écrit que « ce *dire vers* n'est pas un *dire à*. » Ce sens de l'altérité dans la diction et l'appel, qui suppose une direction et une relation comme plus fondamentales qu'une seule adresse, est ensuite généralisé à l'écriture, définie par les « liens », « des signifiants et des sujets entre eux » : « L'écriture est un métissage. Un aller vers. Entre.⁵ » Le métissage n'est pas du côté du jeu citationnel, mais d'une infusion réciproque des voix. Et Meschonnic en fait un fonctionnement ordinaire du langage, montrant que l'épopée est ordinaire, quand elle est *epos*, sans héros et en tant que langage et rapport à la voix et à la parole

¹ Sur cette question, cf. Daniel Delas, « Entre poétique et stylistique », *La force du langage: rythme, discours, traduction*, dir. Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, Honoré Champion, 2000, p. 107-126.

² Meschonnic traduit ainsi le troisième verset de la deuxième partie de Jona : « *De la matrice de la mort j'ai appelé tu as entendu ma voix* », Jona et le signifiant errant, *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 94-95.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ *Ibid.*, p. 68 et 98.

: « Le signifiant est un travail du quotidien. [...] C'est pourquoi la fête, l'épopée, y passent chaque jour. Sont le quotidien même. » Le poème renvoie ainsi à l'épique de chaque jour qui a lieu par la parole et le langage débordant la signification. Ainsi l'étude de la réception de Mallarmé à l'intérieur du poème chez Meschonnic révèle-t-elle une écoute en profondeur et une imprégnation dans la voix. Elle impliquera l'étude d'un rapport du poète et théoricien de la signifiante avec le poète du *Mystère dans les lettres* : « je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun. » (*OC II*, 230)

3.4. Voix de l'écriture : non le tissu, mais le métissage

Ce qu'une lecture des poèmes de *Voyageurs de la voix* a permis d'envisager est, en somme, le poème comme une circonstance donnant lieu à des rencontres. Est intérieure à la voix la rencontre entre Jona et Mallarmé et ces voix entrent ainsi en résonance avec celle du poème de Meschonnic qui s'éprouve comme une voix de voix. À plusieurs reprises, Meschonnic a dédié ses livres à l'inconnu. C'est le cas de *Critique du rythme* qui porte, pour ainsi dire, son estampe originelle, mais surtout sa destination, en pleine cohérence avec « je parle pour traverser vers ce que je n'entends pas ». Il est notoire que le rythme soit associé à l'inconnu, car l'inconnu est un levier pour penser ce qui, dans une parole, est ce qu'on sait et qui en même temps échappe. Et quand il s'agit de l'étudier, le rythme permet de savoir ce qu'on ne savait pas qu'on savait. Organisation du mouvant, le rythme est orienté, quand il s'agit d'en faire la théorie, par la connaissance comme mouvement qui produit aussi son propre inconnu. De fait, une présence de Mallarmé est aussi l'insu du poème et renvoie à une circonstance qui est de l'ordre de la coïncidence. À la lecture ensuite de retrouver des fils qui ont trait au continu, à la cohérence entre une lecture de Mallarmé, l'écriture et la recherche de cette lecture et, *in fine*, l'écriture du poème.

Une telle recherche aboutit à un inconscient du poème et à l'implication d'une écoute pour déceler ce qui, d'une réception et d'une présence, infuse l'écriture dans son ensemble, l'œuvre qui, partie du poème et de la traduction, poursuit une théorie, une pensée du langage et des œuvres de langage. Elle y aboutit, mais pas à cela seulement. Elle est aussi la réception d'une réception, qui place sa lecture de Mallarmé à l'intersection pour y chercher aussi de quelle nature est cette présence. C'est pourquoi l'attention aux poèmes est première, dans la mesure où elle permet de rendre sensible, de mettre à nu, les circonstances conscientes et inconscientes, des rencontres qui posent toujours des énigmes. Une réception au carré qui questionne la mémoire du langage, la mémoire des œuvres, dans une attention à la citation, à l'allusion, et

plus largement aux résonances, plus qu'aux échos, qui donnent trop souvent dans la répétition : plus que texte et tissage de motifs, le poème est voix et métissage.

4. *Des recoins de la voix aux circonstances du poème : le précipité alchimique du poème (Deguy)*

Que Mallarmé soit une référence constante pour penser la poésie est une évidence, mais son invocation qui se fait par des citations, ou simplement par sa mention, est multiforme : reprise de termes et de formules, avec ou sans guillemets, recours à son exemple. On peut ainsi parler d'un usage de Mallarmé dans la mesure où sa pensée est souvent l'objet d'une appropriation dans des orientations parfois opposées. Aussi chaque auteur qui le pratique a-t-il son Mallarmé : l'usage tendant un miroir n'est pas tant une vérité de l'œuvre que la vérité d'un rapport débouchant sur des découvertes, autant d'approches que de points de vue et entrées dans l'œuvre. L'angle par lequel Deguy entre, et fait entrer, dans Mallarmé dévoile une écriture avec, ou à travers, Mallarmé : une poésie qui, comme la sienne, œuvre toujours dans une voisinage avec l'essai – selon lui, le poème et le philosophème – trouve à se dire avec le Mallarmé des *Divagations*. Une écriture pensant la poésie, et pensée par elle, qui est le propre de Bonnefoy et Maulpoix, et trouve chez Deguy une réalisation particulière, tant la pensée semble souvent emportée dans une dérive philosophique et poétique, une sorte de fil aventureux, marqué par un enthousiasme et évoquant les incidentes, interruptions et reprises en paragraphes brefs ou étirés de la prose de Mallarmé. L'hésitation qui lui est propre, entre « vers et prose, poème en prose et prose en poème », donne lieu à deux caractéristiques majeures pour envisager la présence et la réception de Mallarmé dans l'œuvre. D'abord, son écriture est une manière de cheminement avec et à travers Mallarmé. Ensuite, les poèmes et les essais, qui suivent une organisation plus démonstrative, inscrivent en eux une circonstance qui pousse à retrouver Mallarmé, dans ce que nous pourrions appeler une trajectoire de pensée circonstanciée.

4.1. « Attachement » à Mallarmé : le lieu « comme-un » du poème

Une conception de la poésie, qui fait sienne un rapport à l'ontologie et à la philosophie, semble conditionner la réception de Mallarmé : celle de « l'attachement ». Un sens du sublime est entièrement lié à un être au monde : « Le visible est attachant, et la terre notre attache, où s'éprend l'étonnant attachement qui s'étonne de sa beauté thaumaturgique.¹ » cette phrase de *Poèmes en pensée* enserre à elle seule le nœud du rapport entre poésie et philosophie, qui se

¹ Michel Deguy, *Poèmes en pensée*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2002, p. 39.

joue dans l'œuvre, entre étonnement et invention du beau dans l'écriture, et qui renvoie à l'indivision entre parole et élaboration de la pensée. Or, cette définition de la poésie détient ce qu'il appelle ses « entrées » et ses « porches » ou ses « portes ». Cette topographie, délimitée, semble-t-il, par Baudelaire - qui figure, à lui seul, l'entrée en poésie, comparable à l'errance dans les rues et passages d'une ville (Nous pensons alors à Benjamin. « En poésie, comme on dit, je suis entré par Baudelaire – et n'en suis pas ressorti. [...] et onze lustres plus tard me voici, dans sa ville et toujours, et pour elle, méditant le spleen »), trouve une toponymie, et en Mallarmé un lieu, ou point de passage, privilégié : « peut-être même la porte Mallarmé est-elle celle que "j'emprunte" le plus souvent¹ ». La métaphore filée laisse découvrir un Mallarmé pratiqué, ou une pratique de Mallarmé, qui est une fréquentation au sens fort : son usage renvoie à des emprunts et citations au fil de l'écriture et de la pensée. L'emprunt ainsi métaphorisé dans une localité et qui laisse également penser une empreinte et une imprégnation de Mallarmé, se conjugue à une temporalité. La « pensivité² » chez Deguy, à la fois allègre et inquiète, procède d'une pensée en acte qui fait jouer les mots, dans une démarche héritée à la fois, et entre autres, de Heidegger, dans la manière dont le philosophe va chercher le sens et le chemin de la pensée dans l'étymologie, et de Mallarmé, dans la manière dont les mots sont mis en jeu dans des rapports et dans un travail de la syntaxe. De fait, la manière dont la pensée est, pour ainsi dire, conduite renvoie à un *ici-et-maintenant*, à une forme d'improvisation combinée à une recherche. Déclarant, dans un entretien avec Michel Collot, écrire beaucoup sous l'impulsion et confier au carnet pour ensuite élaborer et composer en vue d'un livre, Deguy fait remarquer que « la circonstance est le mot qui [lui] convient, la manière dont le livre est soulevé à chaque instant de questions ou d'émotions ou d'observations ou d'étonnements ou de réflexions. Tout ce mouvement appartient à la circonstance.³ » La circonstance recueille bien un lieu, un moment (qui peut être un composé d'instant). Aussi l'écriture prend-elle en charge une préservation de ce mouvement général émotionnel et intellectuel, fût-elle retravaillée par « une succession de reprises, d'effacements, de corrections. » Il semble alors important d'examiner comment Mallarmé entre dans des circonstances d'écriture et de vie, de vie par l'écriture, d'écriture par la vie, le rapport impliquant d'interroger aussi l'événement- d'autant que, dans le même entretien, Deguy signale une congruence entre la citation et la circonstance. Nous prendrons ainsi un exemple, où justement Deguy écrit et pense une circonstance, la théorie s'articulant au

¹ *Ibid.*, p. 35.

² En référence au colloque qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle et dont les actes ont été publiés sous le titre, *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, éd. Martin Rueff, Belin, 2007.

³ « Tombeau de la circonstance », entretien avec Michel Collot, *Grand cahier Michel Deguy*, éd. Jean-Pierre Moussaron, Coutras, le Bleu du ciel, 2007, p. 186.

poème, dans une relation à Mallarmé. L'exemple est extrait d'une succession de poèmes en prose, « Danse », de *Made in U.S.A.*¹

Poème de la circonstance

« Faim, soif ; cri, danse, danse, danse ! »
Rimbaud

Si entrant dans une boutique - c'est l'épicerie de la rue Servandoni – je remarque ce qui s'y passe du corps aux autres et aux choses en réciprocité, à condition d'une certaine distraction qui déplace le référentiel de son but immédiat coupant vaguement celui de tel autre, et, relâchant la corde tendue entre acheteur et achetable, ne se laisse pas enfermer de « moi » à « c'est mon tour », ce qui a lieu, c'est, encore, une danse.

Les visiteurs s'écartent, se frôlent, se précipitent, s'élident, se croisent les yeux, s'enrobent les hanches, se téléguident, s'évitent en miroir et s'embarrassent... un ballet bien réglé par des entrées et sorties peu prévisibles et dont les contraintes sont l'efficacité, la courtoisie, le désir, la pudeur... Un ballet pourrait s'argumenter de « la boutique. »

Les choses à l'abandon, mais pas même encore circonscrites, attendent un poème qui « resymbolise », rassemblant autour du berceau banal d'un geste, d'un fait divers, toutes les fées qui le dotent par allusion, l'extrayant de sa délinquance ou de sa dérélition, pour le relier, associer, font accourir l'ancien, l'éloigné, le différent.

N'importe quel travail obsessif « ressemble » à cette métaphore : « l'alchimie », reprise par Mallarmé ; ainsi le poème, grand-œuvre de translation inlassable et vaine, sans « or » et *comme si* l'or était à inventer : éléments langagiers transmutés en signifiante.

La circonstance est la « muse ».

Manière de lier, l'une, c'est le jeu, l'or du signifiant chaque fois qu'il ouvre la bouche, touchant ce qui est là, comme c'est, c'est le cas de le dire ; et la « lecture » de ce qui est là faisant phrases de toute chose, symbolise. Tâche harassante : à peine a-t-elle eu lieu « en présence » de « référent » qu'il s'absente, celui-ci, à jamais. La « présence » serait cet indispensable sujet à disparition de l'autre qui doit avoir été pour s'effacer en soutenant le dire. Ce qui est témoigné, donnant « parole », a dû disparaître, absent pour que le dire en consiste. Le « poème » éclipse la présence, dont il reçoit son propre liant, faute de quoi il y aurait : pattes de mouche sur la page ?

La suite de poèmes en prose intitulée « Danse » commence sous le signe d'un contact sans choc où « l'enhardissement de frôler caresser » implique le regard et le retrait à mesure que la main veut toucher : le corps prend ainsi une autre mesure, la dimension qu'il prend dans le regard justement ; la citation liminaire de Descartes (« nous n'avons aucune raison qui nous puisse faire croire que les corps qui se retireraient de cette sorte perdissent pour cela ce qui les fait corps² ») appuie ce jeu de proximité et de distance qui s'instaure par la danse et en fait art du mouvement, de l'articulation et de la suggestion qui procède de rapports, mais aussi de sollicitations. Partant également d'une lecture de l'espace, Deguy en vient à l'acrobatie pour achever de figurer la poésie et le poème dans leur métaphoricité (« la spaciosité est tissu de relations ») et la diction comme acrobatie (« le rythme où la langue se précipite ») : les poèmes de « Danse » débouchent alors sur une réflexion sur ce qui, par le langage, fait tenir ensemble « les choses et la langue de ces choses. » L'écriture conduit alors une méditation sur le

¹ Michel Deguy, *Jumelages, suivi de Made in USA*, Seuil, 1978, p. 178-179.

² *Ibid.*, p. 171.

mouvement et l'espace touchant à ce qui se produit par le poème. Sans doute cette théorisation de Deguy invite-t-elle à questionner le langage en tant qu'art, ce que notre recherche abordera au sujet du rapport entre la poésie et les arts autour de la réception de Mallarmé (dans le troisième champ de cette réception) : la peinture, le théâtre, la danse sont des relais pour penser la poésie précisément parce qu'une « poétique de l'espace », pour reprendre à Bachelard, et du regard y est impliquée dans le sens d'une spécificité artistique du langage et non d'une thématization de l'espace et du regard dans le langage. Deguy s'est constamment penché sur la « Divagation » intitulée « Ballets » et consacrée à la Cornalba, notamment sur deux passages ayant pour points communs de rendre instable la référence : « la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. » (OC II, 171). L'auteur de *Figurations* trouve dans cette citation, et en particulier dans ses négations en italique, le point d'ancrage d'une situation du langage poétique dans la figure, qui est procédé de transport des choses. Par ailleurs, la mise en question de la référence par la danseuse qui, par des négations successives, devient une métaphore, conduit à la seconde citation qui a retenu Deguy, plus loin dans le même « Ballets » : « cette espèce d'extatique impuissance à disparaître qui délicieusement attache aux planchers la danseuse » (OC II, 172). La persistance de la danseuse dans les deux passages arrime cette écriture à l'espace dans lequel mouvements et déplacements ont lieu, puis à l'apparaître dans le disparaître, qui semble être le propre de l'écriture¹. Une poétique du lieu y est induite, qui est un autre mode du transport et de l'échange, de la métaphoricité, du réel vers l'écriture, de l'écrit vers le réel, conception qui n'est pas sans entretenir un lien avec l'énoncé d'*Un Coup de dés*, en portant l'attention à l'articulation du « rien » et du « lieu » : « rien n'aura eu lieu que le lieu ».

4.2. Ce qui a lieu dans le poème : *différance, circonstance*

« Si entrant dans une boutique – c'est l'épicerie de la rue Servandoni – je remarque ce qui s'y passe du corps aux autres et aux choses en réciprocité [...]. Un ballet pourrait s'argumenter de "la boutique". » L'articulation des deux phrases, à travers le poème, tend à extraire de la circonstance un potentiel, que Deguy dévoile d'abord comme une danse et un tout réglé, puis comme un jeu de rapports où les mouvements, qui entrent en contact, organisent un texte. Dans les mêmes paragraphes, l'idée d'une organisation perce à travers le visible – cette percée est la valeur du verbe, dans « je remarque », qui renvoie à une vision des choses, à l'isolement de

¹ « Cette écoute du visible en passe, chez Michel Deguy, par la *figuration* » : pour un point sur cette question, on lira l'article d'Olivier Apert, « Histoires de *Figurations* », dans *L'Allégresse pensive*, op., cit., p. 67-73.

quelque chose au travers du visible ; cette organisation est d'abord un ballet : dans ce qui est vu, le sujet discerne à la fois des allées et venues : « ce qui a lieu c'est encore, une *danse* » - « un ballet bien réglé par des entrées et des sorties ». Le lien qui s'opère, à chaque fois entre différentes propositions, arrime le poème dans un tissage logique, revenant à une logique du poème, logique du glissement et du détachement impliquant la question quant à ce qui, dans un espace, a effectivement lieu. Et c'est alors à une démultiplication de cet espace que l'on a sans doute affaire, une démultiplication qui œuvre dans le sens d'un débordement réciproque des potentialités des différents lieux à la fois évoqués et convoqués. La « boutique » ancre dans la réalité (« c'est l'épicerie de la rue Servandoni »), mais le réalisme est trompeur, puisque l'ancrage se défera de l'identification initiale et de la référence, sous l'action de ce regard qui « remarque » et « se distrait » : « à condition d'une certaine distraction qui déplace le référentiel de son but immédiat coupant vaguement celui de tel autre, et, relâchant la corde tendue entre acheteur et achetable, ne se laisse pas enfermer de "moi" à "c'est mon tour". » Le relâchement de la corde, par un suspens du référentiel, opère justement une autre transaction, un langage d'une autre valeur que monétaire, ce qui évoque en sous-texte cette différence posée par Mallarmé, dans *Crise de vers*, entre la parole ordinaire et la littérature, ou commerce de la parole dans l'échange et emploi second du langage par « *allusion* je sais, *suggestion* », propre à la littérature : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement » (*OCII*, 210). Le pli métaphorique que le poème de la circonstance réalise, est ce glissement de la boutique à la scène, les formules « moi », « c'est mon tour » se réorganisant en « entrées » et « sorties ». Et, si l'on poursuit la lecture de la progression du poème, la description du ballet en cède à une allusion généralisée au transport métaphorique de la danse au poème, à une action du langage qui figure, comme dans la suite de verbes pronominaux : « Les visiteurs s'écartent, se frôlent, se précipitent, s'élident, se croisent les yeux, s'enrobent les hanches, se téléguident, s'évitent en miroir et s'embarrassent... » Cette suite figure ainsi un entrelacs par les corps et les regards, qui dénomme ou désigne ce qui est à l'œuvre dans le langage : une activité d'écarts et de conjonctions, de translations, qui est emblématisée par les verbes qui indiquent des mises en relation, jusqu'au risque de l'évitement et de l'embarras, et trouvent dans l'élision une forme de contact qui est de l'ordre du blanc et de l'interstice, c'est-à-dire d'une *différance*, pour citer Derrida qui, chez Deguy fonctionne comme une *référence*. Comme le signale Collot, la poétique de Deguy part de la translation et du passage, avec justement un travail de la conjonction et de l'écart, du proche et du lointain « qui nous transporte d'un point à un autre du monde et du sens » pour « souligner le caractère à la fois dynamique et problématique de la

référence poétique » dans la réécriture « avec un *a*, comme la *différance* derridienne¹ ». Disons que l'introduction du *a* emblématise ce qui est à l'œuvre dans ce poème : une sorte de procès d'élimination et de translation où la danse est partie prenante comme figure allégorique qui écarte et conjoint les choses, qui signifie et « resymbolise » : c'est l'enjeu du « référent » et de son absence, que Deguy conçoit comme un absentement, un procès et une dynamique où s'effectue la « tâche harassante » de la *différance*, sans doute une part de ce qui est entendu par « les fées qui [...] font accourir l'ancien, l'éloigné, le différent.² »

Mais, dans un poème portant un tel titre : « Poème de la circonstance », de quelle manière seraient inscrites la « signifiante » et la « resymbolisation » poétiques ? L'action propre au poème serait de circonscrire « les choses à l'abandon, mais pas même encore circonscrites », de « rassembler », puis de « relier ». Cette déclinaison désigne une procédure qui renvoie à un ensemble de procédés de figuration, à une rhétorique qui est bien la manière dont Deguy envisage l'écriture poétique, en plaçant le poème dans la figure. Or cette procédure semble bien avoir aussi une finalité : le sublime et le transport, ici du « fait divers », ou « berceau banal d'un geste », c'est-à-dire d'une montée de la circonstance au poème, accomplissant la première en tant que « muse » du second. La référence, cette fois explicite, à Mallarmé procède de cette convergence de la rhétorique (et d'un usage généralisé du langage comme rhétorique) et du sublime³ : l'allusion à la lettre autobiographique à Verlaine du 16 novembre 1885 coupe dans « j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. » (*OC I*, 788) On peut comparer, dans « Le Poème de la circonstance » (nous soulignons) : « N'importe quel *travail obsessif* "ressemble" à cette métaphore : "*l'alchimie*", reprise par Mallarmé ; ainsi le poème, *grand-œuvre* de translation *inlassable et vaine*, sans "or" et *comme si* [souligné par l'auteur] l'or était à inventer : éléments langagiers *transmutés* en signifiante. » La taille et le prélèvement sont un procédé citationnel largement présent chez Deguy, qui vise, en plus d'une appropriation et d'un usage, à une actualisation de Mallarmé dans sa pensée et à un dialogue avec le poète du « suggérer » l'objet ou la chose. Or, la citation commence avec « les fées qui le dotent par allusion » pour métaphoriser un langage au bord du merveilleux (rappelons l'étymologie de fée liée à la parole, au latin *fata* et *fari*) et isolant la chose pour la signifier dans son absence. Tel serait le fabuleux, et la *fabula* : une énonciation associant le transport, la métaphore, et le sublime. L'image des

¹ Michel Collot, « Un Passeur exemplaire », *L'Allégresse pensive*, op. cit., p. 124 et 127.

² *Ibidem*.

³ Pour cette question, cf. « Le Grand Dire », dans *Choses de la poésie et affaire culturelle*, op. cit., p. 77-100.

fées ne prendrait-elle pas, consciemment ou inconsciemment, le relais de « la sorcellerie évocatoire » de Baudelaire, pour s'orienter vers des « éléments langagiers transmutés en signifiante », et ainsi vers une « alchimie du verbe », un « or » du Grand Œuvre ? Une référence au XIX^e, et à ce qui s'y joue de poétique du langage comme sens du sens et atomisation de la référence, serait complétée encore par Rimbaud, présent dans la citation liminaire et arrimant le poème au mouvement dansé du poème puis, de manière subreptice, avec « l'alchimie » patiente de Mallarmé. La danse est allégorie du poème, par l'alchimie opérée du corps (« Faim, soif, cris ») au langage et par le mouvement signifiant qu'elle métaphorise ; les lectures d'*Une Saison en enfer* et de *Crayonné au théâtre* s'augmentent en Deguy. Cependant, la trajectoire de pensée est poursuivie avec Mallarmé, de la danse à la circonstance, de la circonstance à la problématisation en poème et par le poème de la référence.

4.3. Déréliction, profanation

Notons d'abord que toute la fin du poème de la circonstance voit une inflation de termes mallarméens. Sur le seul dernier paragraphe : « le jeu, l'or du signifiant », « à peine a-t-elle lieu "en présence" de "réfèrent" qu'il s'absente », « la présence serait cet indispensable sujet à disparition ». Cette terminologie, que Mallarmé dirait « quelque peu de hasard » (*OCH*, 210), traversant le problème tant abordé de l'« absente de tous bouquets » et de « la disparition élocutoire », supporte cette relation entre écriture et négativité. C'est au cœur de l'élocution, de l'art élocutoire, pour paraphraser Mallarmé, et de ce qui est, pour Deguy, une « diction » que sont pliés la négativité et le possible. Préfaçant le livre de Pierre-Henry Frangne, *La Négation à l'œuvre, la philosophie symboliste de l'art*, Deguy fera plus tard, en 2005, le point sur ce parcours de la négation de la chose dans une subjectivité (c'est ce qui a trait à la perception d'une idée par un sujet), ainsi de « l'œuvre symboliste auto-critique, auto-référentielle [qui] est aussi auto-nome » au « pli [qui] met en image la réflexivité de l'art symboliste.¹ » Le point de vue de Deguy ne sera pas tant de faire du courant symboliste une essence de la poésie de Mallarmé, ou un courant qui conditionnerait la production et la réception des œuvres, qu'une opération de langage qui recrée du symbole à partir du rien, ce qu'on trouve dans *Poème de la circonstance* avec « les choses à l'abandon ». L'attente du poème qui les caractérise, qui est en somme leur *souffrance*, laquelle se répercute sur le sujet livré à la « tâche harassante », ce qu'on retrouvera vingt ans plus tard en 1998, dans *L'Énergie du désespoir* : « Sauver, préserver, conserver — "faire". Pour que ça tienne, il faut un ouvrage d'art, qui tienne par les règles de son

¹ Michel Deguy, préface à Pierre-Henry Frangne, *La Négation à l'œuvre, la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 13.

art.¹ » Cet ouvrage d'art, s'il en passe par une transmutation en or, tient ensemble l'athéisme et le divin : une autre terminologie est investie pour « les règles de son art », qui touche à l'aventure de l'art et de la poésie depuis que le ciel est vide. La préservation sera une « resymbolisation », consistant en deux actions sur le mode du procès et du progressif, « rassemblant », « l'extrayant de sa délinquance ou de sa dérélition ». Or, cet effort « d'une poétique continuée par tous les moyens » s'attache à une reprise au religieux d'un bien qui serait le divin, à partir de ce que Deguy envisage comme un ici-bas, trouvant dans le poème une nouvelle chance après la mort de Dieu, cet abandon du terrestre à lui-même : « en "rabattre" ? rabattre ici-bas, et tenter de construire sur ce modèle — sur la terre comme au ciel, au ciel comme sur la terre.² » On aura reconnu l'emprunt à Mallarmé (« Il faut en rabattre ») et une projection nouvelle de la révélation du néant lors de la crise de Tournon vers le sublime et une préservation de ce que Deguy définira comme « reliques », après la croyance, par une nouvelle « réciprocité de preuves » entre choses de la terre et « choses de la poésie ». Si Dieu est invention et fiction, ainsi que Mallarmé l'a écrit dans sa lettre à Cazalis du 28 avril 1866, définissant les hommes comme « bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme », la poésie poursuivra cette entreprise désespérée et vaine : c'est ce que Deguy entend continuer du « nous ne sommes que de vaines formes de la matière », du « je chanterai en désespéré » de Mallarmé. La « translation inlassable et vaine » et « l'énergie du désespoir » font entrer en synergie ces élans contraires : n'y aurait-il pas une nouvelle religiosité, quand il s'agit précisément de « relier » ce qui est dans une « délinquance » et une « dérélition » ?

Le jeu des étymologies débouchera sur une double profanation, faisant sortir d'eux-mêmes et le religieux et la rhétorique, en préservant leurs potentialités divinisatrices et révélatrices par une poétique de la figure généralisée, pour poser la question de la poésie et de ses moyens. *Un Homme de peu de foi* reviendra sur l'articulation entre profanation et poétique, en usant d'un autre itératif : « Refaire de la révélation avec de la profanation, proposais-je naguère en guise de "poétique".³ » L'itération qu'on lit dans « resymboliser, relier » montre aussi un travail vers la révélation. Elle renvoie à la nécessité d'un recommencement qui ne fasse pas table rase (puisque les fées « font accourir l'ancien, l'éloigné, le différent »), mais préserve aussi les « reliques », par un soin apporté à la langue et à un travail tenant ensemble l'anamnèse et la profanation : « Les reliques sont dans la langue. [...] Une bribe d'anamnèse d'oraison...⁴ » On

¹ Michel Deguy, *L'Énergie du désespoir ou D'une poétique continuée par tous les moyens*, op. cit., p. 54.

² *Ibid.*, p. 4.

³ Michel Deguy, *Un Homme de Peu de Foi*, Bayard, 2002, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

remarquera ce qui se joue à rebours du religieux donc, mais dans ses traces, et dans la recherche avec ce que Mallarmé a pu léguer de « glorieux mensonge », par une reconnaissance que la poésie est un artefact : « l'or incompris des jours » qui se figure dans « une approche de forêt en son temps d'apothéose », au spectacle d'un « automne sous les cieux » (« La Gloire », *OCII*, 103-104) trouve aussi son cadre dans le jeu des rimes en *-ix* et en *-or*, enserrant la vision du couchant et la constellation dans une quadrature et une « artefacture¹ » : « un or / Agonise selon peut-être le décor » jusqu'à « De scintillation sitôt le septuor ». En écrivant le « Sonnet en *-yx* », « allégorique de lui-même », Mallarmé lègue cette problématique des moyens de l'écriture dont Deguy se saisira, avec Baudelaire également et sa « rhétorique profonde » : tel est le sens d'une profanation de la rhétorique, d'interroger de manière critique le potentiel de figuration du langage et l'usage d'une rhétorique pour une poétique. Cette démarche, qui fait sienne sans doute la visée de Mallarmé vers une divinité de « l'or » qui soit critique de la dévotion au numéraire, qui soit du côté d'une poétique, dans le poème en prose « Or », et qui soit « la clarté radieuse avec des mots qu'il profère comme ceux de Vérité et de Beauté » (*OCII*, 246)². Deguy rejoint la profanation telle qu'Agamben la définit en écrivant un « éloge de la profanation » : « Car profaner ne signifie pas seulement abolir et effacer les séparations, mais apprendre à en faire un nouvel usage, à jouer en somme avec elle.³ » Cet usage même ne renverrait-il pas, *via* la révélation, de la profanation au sacré ? « La Gloire » de Mallarmé déplace le « fait divers » en « grand fait divers » ? et Deguy imprime au « fait divers » ce mouvement d'extraction qui en vaporise la présence pour une symbolisation.

Ainsi le Mallarmé de Deguy – ou le Mallarmé qui passe en Deguy – est-il du côté de l'absence et de la suavité, qu'on trouve dans « l'idée même et suave » de *Crise de vers*. Le poème de la circonstance est alors le prisme d'une subjectivité qui écrit la circonstance et en extrait un « apparaître » des choses qui a pour fond une disparition : c'est ce rapport que Deguy conduit entre témoignage, don d'une parole, consistance d'un dire dans la disparition. Le poème s'impose de surcroît comme une forme de lecture du réel qui en est la vision, et peut-être la vue, s'attachant à ce qui apparaît dans les apparences, avec, par la circonstance qui est une sollicitation et, en même temps, en dépit de ses référents. Agamben encore parle dans l'une des « idées », « Idée de la gloire », d'un « point aveugle » nécessaire à la « [constitution]

¹ Sur cette question, associée à l'interprétation que donne Deguy de la préciosité dans *L'Énergie du désespoir*, cf. Jean-Michel Rey, « La Rhétorique profanée », *Littérature*, « Michel Deguy », n°114, 1999, p. 42-53.

² Au sujet des « Divagations » sur l'or (les « Grands faits divers », « Or » et « Confrontations ») dans son rapport à la divinité, à la poésie et à la monnaie, cf. Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 408-426 et 437-444.

³ Giorgio Agamben, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Éd. Payot & Rivages, 2006, p. 115.

comme sujet conscient », point à partir duquel œuvre le langage et où l'image « cède l'initiative aux mots », pour citer Mallarmé, ce qui serait pour Deguy retrouver aussi Baudelaire dans un culte des images, une « généralisation du symbole¹ » dont la poésie aurait la charge. Il s'agirait alors, dans une éclipse de la présence, de révéler cette apparence seconde, celle qu'ouvre la question rhétorique : « Et le langage ne nous a-t-il pas été donné pour libérer les choses de leur image, pour porter à l'apparence l'apparence même, pour la mettre en gloire ?² »

Deguy passe par Rimbaud, empreinte la porte de Mallarmé et trouve, en l'alchimie, des passages par *Une Saison en enfer*, le « Grand Œuvre » et *Les Grands Faits divers*. On sait que Deguy a écrit aussi un *Spleen de Paris* : Baudelaire est un point d'aboutissement, ces faubourgs de la mélancolie comme il l'écrit dans *Poèmes en pensée*. Aussi l'attention à la réception de Mallarmé manifeste-t-elle des distorsions et des transgressions vers Baudelaire et d'autres :

Kierkegaard, Nietzsche, Péguy et quelques autres pour la pensée (dite philosophique) ; Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud et quelques autres... pour la poésie. Mais, dès ce même moment, les croisements, les emprunts, les détournements, se multiplient ; comme d'ailleurs les recoupements ou les rapprochements le plus souvent insus, les proximités surprenantes, les « citations » indirectes, les plagiat et toutes les opérations du même ordre ; ou encore les différents jeux avec les règles des genres existants.³

4.4. D'une circonstance l'autre

Deguy décèle en Mallarmé une « méthode », qui est une méthode aussi de « suggestion », pour énoncer une poétique de la circonstance qui est la sienne propre :

Il pointe (dénote, décrit) la *circonstance*. C'est l'ici-maintenant qui « l'inspire », lui dicte sa phrase. [...] Généralisons : il prélève dans le contexte – ou circonstance – « réel », celui (celle) où il se trouve perceptivement, de quoi lui faire dire autre chose ; ce qu'on peut donc appeler une « allégorie » de la situation.⁴

La description de la « méthode de Mallarmé » est proprement la reconstruction d'une geste d'écriture, mais qu'est-ce qui domine de la méthode de Mallarmé, ou d'une « *creative method*⁵ » (en référence à Ponge) de Deguy lui-même ? Une projection de soi est ici à l'œuvre, dans la mesure où la simple mention entre parenthèses de « dénote, décrit » pourrait davantage être tournée vers le poème de la circonstance. Deguy y lit, et y lie, sa propre démarche qui, après celle de Maupoux que nous avons abordée, donne une inflexion à cet « autre chose », une inflexion lyrique et critique par une rhétorique qui fait de la périphrase, « un des noms de l'allégorie⁶ ». De fait, une réponse aux *Vers de circonstance* s'établit dans la circonstance ainsi

¹ Cf. « La semblance ou « le culte des images » et « Le symbole, un moment repris en compte avec Baudelaire », Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 49-51.

² Giorgio Agamben, *Idée de La Prose* (1988), trad. Gérard Macé, Christian Bourgois, 1998, p. 114-115.

³ Jean-Michel Rey, « La Rhétorique profanée », art. cit., p. 49.

⁴ Michel Deguy, *L'Impair*, op. cit., p. 88.

⁵ Cf. *L'Impair*, « My creative method ou retour à la rhétorique », *Ibid.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 88.

posée comme ce qui s'échappe sous l'allusion, et donne chez Mallarmé à entendre, dans une voix, le réel, comme cet « Éventail » :

Palpite,
 Aile,
 Mais n'arrête
 Sa voix que pour brillamment
 La ramener sur la tête
 Et le sein
 En diamant. (OCI, 276)

« Sa voix » est toute en allusion et échappe sans doute à la description : allusion à la chanteuse Madame Grivollet, mais aussi érotisation de la voix dans le poème qui démarre sur un mouvement aérien et se poursuit vers la « tête », qui, dans une autre version, est « bouche », puis avec le « sein », avec la rime des éléments visuels de « brillamment » et « diamant ».

La lecture de ce quatrain, dont l'espacement inscrit le mouvement de pli et de dépli de l'éventail ne renvoie pas à une mimésis de l'objet dans une diction, mais plutôt à cette allégorisation dont parle Deguy : tout part du poème et y revient, dans un déploiement de « l'air ou chant sous le texte » (OCII, 234). Cependant, si le rapport à la circonstance relie Deguy à Mallarmé, par le fil de l'inscription dans le poème de ce qui le sollicite, il n'en reste pas moins que le poème est à lui-même sa circonstance. *Vers de circonstance* et « poème de la circonstance » ne recouvrent pas le même geste. Écrire le « poème de la circonstance », c'est en somme déployer à la fois la description d'une « chose vue », en reprenant d'une certaine manière le croquis ou l'esquisse verbale consignée dans un carnet, et la reprise du « dénoté » par une écriture pensive et essayiste, analytique et faisant émerger du visible. L'écriture de la circonstance est bien une appropriation du réel en poème et philosophème. Écrire des vers qui soient « de circonstance » invite davantage à la coïncidence entre une énonciation et une situation sociale, une socialité, par laquelle s'accomplit une anthropologie poétique de l'homme dans la société¹, ce qui est présent aussi dans la « Danse » de *Made in U.S.A.*, comme une circulation dans la boutique. Dans ces vers, se glisse subrepticement un discours du social, le poème figurant un rapport au collectif. La réception de Mallarmé, chez Deguy, son écriture avec Mallarmé, aura fait la démonstration en somme que le poème fait langage de tout.

5. Réception : un dialogisme à l'infini, l'écoute plurielle de Mallarmé

Lire les réceptions de Mallarmé à partir des poèmes invite à y découvrir, plutôt qu'un objet, un sujet. Parce que ce sont, avant tout, les modes d'une présence qui s'y rencontrent. Les enjeux

¹ Sur cette question, cf. Pascal Durand, *Mallarmé, du sens des formes au sens des formalités*, op. cit.

mêmes de la réception et de la lecture de Mallarmé y sont en constant déplacement, du récitatif en prose de Maupoux, où la voix de l'écriture se diffracte en citations, au tombeau chez Bonnefoy ; chez les deux auteurs, le poème permet de sonder un attachement double, à la finitude et au réel. Un tel attachement est la vocation du poème-tombeau, qui apporte une sorte de contrepoint à l'inscription dans l'éternité, qui semblait être le vœu du « Tombeau d'Edgar Poe ». Mais ce « Tel qu'en lui-même enfin » n'en est pas moins un déplacement de l'éternité vers l'histoire, par ce qui se joue dans le sonnet de Mallarmé entre « l'éternité le change » et « le futur ». Ce mouvement progressif ne referme pas le tombeau, mais ouvre l'œuvre vers un avenir, pour les vivants.

Une « réception en acte¹ », dans tous les cas, se laisse lire à travers ce que l'on peut désigner comme le corps de l'écriture, allant au plus physique du langage ou au plus intime de la voix. Ainsi, dans *Voyageurs de la voix* de Meschonnic, une lecture de Mallarmé agit-elle dans une proximité et une intimité qui inscrit le dialogue, la relation d'une écriture à une altérité en travail, dans le poème. Le « poème de la circonstance » pousse le « fait divers » chez Deguy jusqu'à une « proposition » sur le rapport entre l'écriture du poème et la circonstance. C'est que l'on retrouve toujours le cœur des préoccupations, d'une pensée poétique. À certaines circonstances du poème, le dialogue peut s'ouvrir, ou advenir, non comme un acte qui relèverait de la décision, de l'intention ou de la volonté, mais comme ce qui s'écrit par le poème : une « parole rencontre² », ou une écriture de l'interlocution faisant de l'autre un prolongement de soi, mais accueillant cette altérité dans sa voix, écrivant « avec en esprit un interlocuteur³ ». L'interlocuteur est certes le lecteur, en tant que tel imprédictible et impersonnel, mais apportant une certaine justesse qui est celle de son histoire. Ce sont aussi la parole, l'écriture, la voix. C'est encore l'ensemble des œuvres lues avec lesquelles le dialogue continue. D'où le sens fort d'écrire, non tant *sur* qu'*avec*. Le jeu des prépositions relève de la force de la relation et du dialogue dans l'écriture et dans toute forme d'approche d'une œuvre, par le biais de l'étude, de la poétique ou par celui du poème. Comme l'écrit Meschonnic, en présentation de son livre sur Soulages, il s'agit d'« un dialogue. Intérieur, plus que formel. [...] Ce n'est pas un livre sur. C'est un livre avec. Un livre vers.⁴ » Cela fait la démonstration que le poème, écrit, lu, à lire et

¹ Nous reprenons la formule de Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, *op. cit.*

² Henri Meschonnic, *Parole rencontre*, Mont-de-Laval, l'Atelier du Grand Tétras, 2008.

³ Cf. l'ouvrage collectif Yves Bonnefoy, *poésie et dialogue*, eds. Michèle Finck et Patrick Werly, Presses universitaires de Strasbourg, 2013. « Je crois que je n'ai jamais écrit, jamais laissé les mots se rassembler dans des phrases, qu'avec en esprit un interlocuteur pour lequel ces phrases sont dites, et celui-ci, c'est quelqu'un d'autre que moi, dans bien des cas, mais souvent aussi c'est moi-même ». Bonnefoy, dans « Entretien avec Michèle Finck et Patrick Werly : la poésie et le besoin de dialogue », p. 11-12.

⁴ Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, *op. cit.*, IV^e de couverture.

à écrire, travaille toute forme d'approche critique quand celle-ci est travaillée par une pensée poétique, écrite dans une expérience du poème et de la poésie.

L'étude de la réception et de la présence de Mallarmé pousse à prendre le pouls d'une discussion interne, d'un débat intérieur qui, pour partie, mais non des moindres, est informée par l'écriture poétique. Liée à une perte autant qu'à un bonheur, elle révèle en outre une écriture et une recherche habitées. Deguy a pu faire état d'une persistance de Mallarmé, l'associant à la présence et à l'oubli, à un travail intérieur :

*Le fantasme de l'oubli de l'argument décisif. Je sais (je crois savoir), cela m'arrive de temps à autre, que, par paresse alors que je viens de penser juste, de toucher le fond, je ne note pas la pensée, je l'oublie sans espoir de retrouvailles ; je perds une clé. Par exemple : « un jour » j'ai trouvé dans la nuit, j'en suis sûr, dans la nuit toujours, une lecture « décisive » du sonnet *Le vierge le vivace*...¹*

Cette fantasmatique de l'oubli, qui suppose un caractère décisif pour une réception de l'œuvre, définit davantage une « interprétance » qu'une interprétation à proprement parler. Tout n'a de sens que dans que dans « une relation d'interprétance », pour reprendre la formule de Benveniste². La « mise en discours », la « configuration par l'énonciation d'un sujet³ », selon sa propre historicité, sont primordiales. On peut ainsi parler d'un double mouvement d'interprétance, par lequel se forme une historicité, une réception par une historicité, une parole et une voix spécifiques : Mallarmé étant l'interprétant de ses réceptions ; ses réceptions, l'interprétant pluriel de Mallarmé. Le sens se pluralise, mais *s'infinit* surtout. Prévalent le mouvement, la tension vers et la direction. D'abord, allant à Mallarmé lui-même : le « décisif » se tourne en décision du moment où une inflexion est donnée à sa lecture, qui, d'une certaine façon, *influence* l'œuvre.

L'influence est ainsi réciproque. Impossible sans ce que l'œuvre insuffle, l'interprétance est néanmoins la configuration d'un sujet, ainsi une « formation discursive » décisive et non reproductible. La « relation d'interprétance » réciproque est ainsi une relation dialectique et d'influence réciproque. Le sens d'une œuvre n'advient que par « l'énonciation d'un sujet ». Puis, l'influence sur l'œuvre étant une influence de sa lecture, une nécessité s'impose de chercher à quoi renvoie tel ou tel point d'une réception singulière, ce qui implique de se tourner vers l'œuvre du poète lisant. D'une certaine façon, la réception est confiée à l'événement. Et cette perspective opère la critique à la fois de l'herméneutique, posant l'objet de l'interprétation

¹ Michel Deguy, *Un Homme de peu de foi*, op. cit., p. 39.

² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, op. cit., p. 61.

³ Nous reformulons le propos de Gérard Dessons, au sujet de la notion d'interprétance : « les événements n'ont de sens – c'est-à-dire ne sont proprement des événements – que mis en discours, configurés par l'énonciation d'un sujet. » In Émile Benveniste, *l'invention du discours*, In Press, 2006, p. 91.

dans une transcendance, et de la définition de la réception comme dialogue du présent avec le passé¹. D'abord, quand elle est continue au poème, ou continuée en lui, la réception ne débouche pas tant sur du signifié - le résultat d'un déchiffrement -, que sur une dimension signifiante. Non seulement elle est une lecture, mais elle conduit à l'œuvre du lecteur dans la mesure où elle en procède, en est partie prenante. Si un décentrement du *cogito* et de l'*ego* est manifeste, ainsi que Ricœur l'a pensé en écrivant que « les significations les plus archaïques s'organisent dans un "lieu" du sens distinct du lieu où la conscience immédiate se tient² », c'est que la question du sens et du lieu se déplace vers celle de l'énonciation et d'un langage qui a plus à voir avec le sens comme direction que comme signifié. Cette signifiante agit autant selon le mode conscient de l'étude, de l'essai et de la recherche, que selon une recherche portée par un inconscient du langage, ce que Meschonnic appelle « un sens fort du poème », non confié à l'herméneutique, mais à la poétique, selon cette phrase de Georges Perros : « La poésie n'est pas obscure parce qu'on ne la comprend pas mais parce qu'on n'en finit pas de la comprendre.³ »

Il est notoire aussi que, chez Deguy, la lecture du sonnet « le vierge le vivace » surgisse la nuit et « un jour », se construisant dans la perte et discontinuité, mais aussi dans un passage et une temporalité. On peut encore retrouver la dimension directionnelle du sens qui, chez Bonnefoy, « travaille sur l'accord de l'acception métaphysique ("ce qui explique et justifie l'existence" Robert) et de l'acception spatiale ("la direction" Robert) de ce terme.⁴ » Le sens reçoit ici une inflexion métaphysique et téléologique, aimanté qu'il est selon la perspective de la présence. Mais cette dimension n'ouvre pas tant sur un sens caché, celui que Ricœur dégage des implications ontologiques d'une archéologie du sujet, que sur un sens en construction et en latence, qui trouve à se penser dans le « suggérer » général du poème que Mallarmé conçoit comme le mode de signifier propre à la poésie, ou comme un sens qui soit de poésie.

On peut ainsi revenir sur l'esthétique de la réception, qui fait tout reposer sur une histoire et un devenir de l'interprétation d'un passé par un présent. Il conviendrait de réévaluer la catégorie de « l'impérissable », que Jauss dégage pour y résoudre les différents dualismes auxquels aboutissent les différentes théories de la réception, entre « le caractère proprement esthétique de l'art » et « sa dimension sociale », « la jouissance esthétique » et les « contraintes de sa

¹ Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit..

² Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, op. cit., p. 24.

³ Georges Perros, « La Poésie et Valéry », *Papiers collés* 2, Gallimard, 1998, p. 376. Cf. Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 41.

⁴ Michèle Finck, Yves Bonnefoy *le simple et le sens*, op. cit., p. 177.

situation sociale¹ ». La théorisation de la réception par Jauss permet, dans un premier temps, une critique des approches substantialiste et essentialiste propres à une tradition de la modélisation des œuvres - dans laquelle on situerait des continuateurs ou des contradicteurs et transgresseurs -, et d'une « éternité » des œuvres, dont l'influence s'accomplirait sur des générations venues et à venir. La catégorie de « l'impérissable » permet certainement d'englober un caractère historique et permanent dans une histoire de l'art : « L'histoire de l'art saisit l'œuvre aussi bien comme phénomène historique que comme permanence issue de cette historicité.² » Mais si la nécessité d'aborder une œuvre par ses réceptions et les renouvellements qu'elles occasionnent s'impose, les catégories de « permanence » et de « phénomène » ont, dans ce cas, l'inconvénient de conditionner une vision de nouveau essentialiste et de faire aussi oublier le caractère discontinu de la réception d'une œuvre, en ce qui concerne aussi bien la lecture elle-même, que les inflexions apportées à la lecture, qui s'avère plurielle et recueille des contradictions : une œuvre est aussi bien un « calme bloc ici-bas », sur laquelle viennent s'inventer et se briser – ou se heurter – des saisies et des approches différentes, - voire adverses et conflictuels, ouvrant alors la réception au *polemos* et à la dispute. Mais surtout à la critique, selon la recherche d'une « interprétance », depuis l'œuvre. De sorte que Mallarmé est l'interprétant de ses réceptions. D'où la nécessité de travailler à une poétique de l'œuvre, opération infinie par laquelle chacun cherche à y voir clair. La réception de Mallarmé pourrait à cet égard ouvrir sur la dimension de l'aléatoire, dimension dans laquelle tout peut échapper. Rappelons que Philippe Jaccottet, au début d'une note sur le *Tombeau d'Anatole*, a fait état d'une situation de Mallarmé après la guerre : « Après avoir rayonné d'un éclat presque absolu, la figure de Mallarmé semblait, depuis la guerre, s'être un peu voilée, ou éloignée.³ » C'est que l'état de la réception d'une œuvre est aussi le signe d'une époque.

Fût-il « calme », le « bloc ici-bas » se pluralise justement en un « désastre » heureux, une perte de l'astre qui est un décentrement de la poésie, le propre de tout présent et de la définition et redéfinition de la poésie par les œuvres. De sorte que l'expérience poétique reconfigure l'esthétique de la réception en une poétique de la réception et de la présence. D'une certaine façon, se vérifie l'assertion de Mallarmé réfutant qu'il existe un présent unique et affirmant qu'un présent est toujours agi par ce qui est à venir et par l'épaisseur d'une histoire : « Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain » (*OCII*, 217). Les lectures, les prises sur une œuvre, si elles l'actualisent, la rendent à son présent et à son activité. Elles l'infléchissent

¹ Hans Robert Jauss, *op. cit.* p. 120.

² *Ibid.*, p. 121.

³ Philippe Jaccottet, « Un Extraordinaire Inédit de Mallarmé », *op. cit.*, p. 189.

également et ne manquent pas de renvoyer aux aléas de l'historicité. La réception se définit alors par des paradigmes, des « formations discursives », pour reprendre encore la formule de Foucault, dont on peut dire qu'elles relèvent de la réénonciation, ou de la trans-énonciation. Et nous avons pu voir que le rapport à Mallarmé travaille en creux des poétiques ayant des historicités différentes.

Conclusion : Mallarmé en temps de détresse

1. Résonances de l'authentique

Dans *La Relation critique*, Jean Starobinski développe l'idée d'un « sens critique » articulant émotion et pensée, toutes deux définissant ce que nous appelons une réceptivité : « Un travail s'accomplit en moi par le déroulement du langage de l'œuvre. J'en possède la certitude immédiate ; mon émotion, mes sensations intérieures marquent fidèlement le profil actuel de l'œuvre. » Ce travail de réceptivité, qui met la lecture en mouvement – en *émotion* –, s'il correspond à l'écoute d'une altérité et de son désir – « Il faut déchiffrer *dans l'œuvre*, la nature spécifique d'un désir, d'un pouvoir (d'un génie), qui a cherché à s'atteindre lui-même et à s'attester en donnant naissance à l'œuvre » –, se tournera aussi vers son propre désir. Un double savoir émerge ainsi, qui aurait peut-être plus les traits d'une connaissance, du fait qu'il est lié à un événement : « Une force d'inspiration critique reste requise, dont le surgissement et l'aboutissement demeurent imprévus [...]. Elle sera un savoir sur la parole repris dans une nouvelle parole ; une analyse de l'événement poétique promue à son tour au rang d'événement.¹ »

Reste à savoir ce qui fait de Mallarmé « une force d'inspiration » particulière, dans le contexte après 1945. Nous avons envisagé cette question à travers une situation de sa réception dans l'histoire, directement liée aux tensions des lendemains de la guerre, mais aussi à partir de ce qui a pu perdurer des débats sur la poésie de la première moitié du siècle. C'est aussi dans une modernité volontiers identifiée à la crise que Mallarmé a été considéré comme un tournant décisif, dont le XX^e siècle a porté et pris en charge les questionnements, les inventions et les découvertes, comme ce qui pouvait renvoyer aux fondements, mais aussi à certaines impasses, de l'expérience poétique. Mais, surtout, il importe de voir que c'est toujours un présent, un *aujourd'hui*, qui se projette dans une expérience non répétable, mais qu'il est possible de continuer dans l'aventure, toujours singulière, d'une écriture et d'une pensée poétiques. Plus qu'une crise - même si le mot a une valeur forte et cruciale, au titre d'une mise en crise, parce qu'une œuvre est un opérateur et une opération critiques (sans quoi il n'y a pas d'œuvre) -, plus qu'une crise, donc, la modernité est un mouvement du présent, un rapport vivant à l'histoire, l'invention de sa propre histoire.

« Authenticité » et « séjour » sont rattachés à « poésie ». D'abord, dans le *Wagner*, ils marquent une véracité, par la preuve, dans le rapport au monde, pour une certaine éthique de la

¹ Jean Starobinski, *La relation critique L'œil vivant II*, Gallimard, 1970, p. 16, 24 et 33.

vie sur terre. Il s'agit d'une éthique relationnelle, figurée par l'échange et son action, dans « échantent une réciprocité de preuves ». Ensuite, dans la lettre à Léo d'Orfer, elle est une dotation, un don par le langage, dont le moyen est l'expression et la qualité le rythme. Par là, la poésie est le contraire de la privation, ainsi que du négatif ; elle est fondée, en qualité de « seule tâche spirituelle », à doter le « séjour » humain de ce qui est pour lui l'essentiel : un travail intérieur au langage, ce « sens mystérieux des aspects de l'existence » et « son rythme essentiel ». Pour le dire autrement, la poésie pourrait être à la fois un travail du sens dans un rythme, l'existence trouvant son sens dans ce travail. Ajoutons que la dotation, la donation, marquées par le verbe « douer », figurent aussi le legs, partant un certain déploiement dans le temps, une activité dans l'histoire, sur les manières de dire, de penser, de sentir, sur les manières de vivre.

Les décennies après 1945 ont vu se développer une doxa de l'authenticité, doxa dont Adorno s'est fait le critique en 1964, avec son *Jargon de l'authenticité*. La critique du philosophe se concentre amplement sur Heidegger et son livre *Être et temps*, véritable matrice de toute une attitude langagière, d'une « aura » produite dans un jargon élisant certains termes pour leur émanation de sacralité (le terme de Benjamin est repris par Adorno pour dénoncer ce qu'il appelle un « dépérissement de l'aura »)¹. Il y a lieu de se pencher sur la critique d'Adorno, contradiction de la fascination exercée par Heidegger par une remise en jeu de l'idée d'une perte de l'aura. Cette critique se situe sur le terrain du sacré et passe au crible la mutation de l'authenticité en jargon, qui s'est jouée dans les années vingt-trente en Allemagne. Il faut rappeler que c'est autour d'une reconfiguration de l'authenticité, passée de l'unique au reproductible que Benjamin, en 1835 (première version de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*), puis en 1938, pense le dépérissement de l'aura de l'objet d'art, dans son lien avec celui de l'aura de l'objet naturel :

Quand il s'agit de l'objet d'art, cette dépréciation le touche en son cœur, là où il est vulnérable comme aucun objet naturel : dans son authenticité. Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique.²

¹ Adorno écrit ainsi, au début de son essai : « Que les mots du jargon, indépendamment du contexte comme du contenu spirituel, sonnent comme s'ils disaient quelque chose de plus haut que ce qu'ils signifient, c'est ce qu'on pourrait désigner du terme d'*aura*. Ce n'est guère par accident que Benjamin a introduit ce terme au moment même où, suivant sa propre théorie, ce qu'il pensait par là se dissolvait dans l'expérience. Sacrés, sans teneur sacrée, émanations congelées, les mots-vedettes du jargon de l'authenticité sont des produits du dépérissement de l'*aura*. » Theodor Wiesengrund Adorno, *Jargon de l'authenticité, de l'idéologie allemande*, trad. Éliane Escoubas, Paris, France, Payot, 1989., p. 45-46. Sur l'aura, « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », et son déclin selon des « conditionnements sociaux », pour l'art, selon les conditions de la « reproductibilité technique », cf. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1938), *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Gallimard folio-essais, 2000, p. 278-279.

² Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 275.

Disons, provisoirement, que l'essai d'Adorno manifeste une inquiétude à l'égard de l'authenticité, de sa récupération à des fins de fascination, dans une contexte idéologique qui a donné naissance au fascisme et au nazisme.

Il est patent qu'une part considérable de l'expérience poétique s'est formée, s'est pratiquée et théorisée, autour de l'authenticité. Autour de ce mot, s'est formée la doxa du désenchantement, du réenchantement nécessaire, de la perte et de l'adieu comme ce qui est « *la poésie néanmoins* » chez Maulpoix, par exemple : « Sauver l'idée de poésie : la confiance en une respiration possible dans le langage. [...] Lieu plutôt d'un travail où les mots parfois recommencent à ressembler aux choses, où des liens se renouent et des formes s'inventent pour nos manques les plus inconsolables.¹ » Il s'agit en somme - c'est aussi le point de vue de Deguy - d'accomplir les choses, dans ou depuis leur perte, dans une poésie qui est un effort et un travail de mélancolie. En écrivant cela, en prologue d'*Adieux au poème*, Maulpoix s'appuie à la fois sur « le négatif », lequel « ne nous prive pas du chant, [mais] nous en révèle plutôt la beauté² » et sur le « jeu insensé d'écrire » du début de la conférence sur Villiers de Mallarmé (*OCII*, 23), succédant à « la nécessité d'en *rabattre*.³ » Aussi le prologue se dirige-t-il vers une réponse à « la question souvent posée : "comment écrire après Auschwitz ?" », notamment par « l'espérance et la beauté » pour « faire revenir ce qui s'éloigne », par « la responsabilité du poète⁴ ». La doxa de l'authenticité croise Heidegger et Mallarmé ; ou, plutôt, elle montre que Mallarmé vient à nous dans un passage par l'ontologie héritée de Heidegger. Aussi « l'authenticité du séjour terrestre » est-elle ce qui réchappe du déclin de la modernité depuis Baudelaire⁵. Elle se combine avec la question de l'être, comme le montre encore le prologue d'*Adieux au poème*, qui donne la finalité d'« *approcher le problème d'être* », selon la formule du poème *Mouvements* de Michaux, et reprend, plus loin dans le livre, l'affirmation de « L'Homme habite en poète », « être poète, c'est mesurer », puis, dans des pages consacrées à Jaccottet, la désignation du poète en « berger de l'être » pour néanmoins « évoquer plus modestement l'idée d'une fidélité d'attention.⁶ »

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Rappelons la phrase d'« Étalages » de *Quant au livre* : « Non : ce semble que non, vantardise ; il faut en rabattre. » (*OCII*, 219)

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 17-18.

⁵ À propos de l'espérance et de la beauté, Maulpoix écrit qu'il y a à « remettre en circulation et en débat les deux grands motifs dont toute la modernité a depuis Baudelaire vérifié inexorablement le déclin. » *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 20, 84, 314.

Ce que montre encore la réflexion de Maulpoix est une mise en perspective de la crise et d'une vision crépusculaire, d'un crépusculaire qui dure en tardivité¹. De fait, toute la première partie d'*Adieux au poème* « Il se fait tard », peut être placée sous le signe du « tunnel de l'époque » de « L'Action restreinte » (« on traverse un tunnel – *l'époque* », *OCII*, 217 ; « Dans le tunnel de l'époque » est le titre du troisième chapitre de cette partie). L'être, la préservation d'une authenticité, dans la traversée du « quotidien néant », mettent en regard l'authenticité poétique et l'inauthentique, par cette différence du « pour » et du « dans », de la destination et du contemporain : « Mais si le poète n'écrit pas *pour* son époque, il écrit *dans* son époque, dont il lui appartient d'être "à nu l'expression", tel une corde sensible qui vibrerait et résonnerait sous les heurts. S'il doit se retrancher et se garder d'intervenir directement dans l'Époque, c'est afin "d'en être à nu l'expression".² » L'insistance sur « être à nu l'expression » réactive la définition de la poésie adressée à d'Orfer ; elle se combine avec le « lyrisme critique », lyrisme tardif, inquiet, problématique à lui-même justement, dans la métaphore de la corde et des heurts. Elle évoque aussi la distinction de l'être et du social, le retrait de l'être du social ou encore son exception, qu'Adorno a pu envisager chez Heidegger comme l'opposition entre l'inauthentique et l'authentique. Elle ranime encore l'idée de Benjamin, à propos de Baudelaire, du « poète lyrique à l'apogée du capitalisme », où le poète partage avec le chiffonnier d'errer dans la ville et de « [s'arrêter] à chaque instant sur son chemin pour recueillir le débris sur lequel il vient de tomber.³ » Les reliques, les morceaux restants sont, chez Mallarmé, agencés, semble-t-il, dans une « épuration formelle, et comme obscurcie, réservée », au lieu d'une « expression directe. » Chez les deux poètes, prévalent le « rapport critique », les « trajectoires lyriques autrement heurtées et boiteuses, en lignes brisées⁴ ».

Ces derniers points renvoient à Deguy, à une filiation Maulpoix-Deguy qui laisse découvrir des points de passages par Mallarmé et Heidegger. On peut retenir, à cet égard, l'importance pour Maulpoix de « l'aggravation », redoublant le motif crépusculaire du « il se fait tard » et du « temps de détresse ». En reprenant le propos de *Figurations*, « tout s'est aggravé. La poésie est devenue problématique à elle-même plus qu'elle ne l'a peut-être jamais été⁵ », il partage une inquiétude héritée doublement de Heidegger et Deguy. Dans *Réouverture après travaux*,

¹ Cf. la partie du *Poète perplexe*, « Trois poètes tardifs » (reprenant la formule de Jaccottet), regroupant Ponge, Jaccottet et Deguy, in Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 269-312.

² Jean-Michel Maulpoix, « Le Tunnel de l'époque », *Adieux au poème*, *op. cit.*, p. 57.

³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Traduction Lacoste, éd. Rolf Tiedemann, Payot & Rivages, 2002, p. 118. Cf., dans *Adieux au poème*, le chapitre « Du Lyrisme selon Baudelaire », dans la partie « Un Lyrisme critique », *op. cit.*, p. 171-192.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 176.

⁵ Michel Deguy, *Figurations*, *op. cit.*, p. 182. Cité par Maulpoix, « De l'aggravation... », *op. cit.*, p. 43.

on rencontre justement ce motif du « il se fait tard », une inquiétude à l'égard du crépusculaire sur fond de disparition : « la poésie est-elle chose du passé ? » Puis : « Considérer ce "phénomène futur" (pour reprendre le titre de la *Divagation* de Mallarmé) et répondre gravement au fameux "*Wozu Dichter* ?", et dans des temps qui peuvent passer pour de plus en plus "sombres" (*dark times*...), c'est mon intention.¹ »

2. Le divin, le sacré, la « responsabilité de l'art » et de la poésie

Ce que nous avons appelé la perspective de salut chez Deguy laisse appréhender sa vision du sacré dans un triple héritage de Heidegger, Baudelaire et Mallarmé. C'est d'abord le divin qui est présent, quand il s'interroge, à partir de la déclaration « seul un dieu peut nous sauver », sur « l'après-Heidegger ». L'héritage baudelairien de la « décréance », duquel il se réclame, pousse ainsi vers l'affirmation d'un « dieu de l'athéisme », au sens d'un divin sans religion, le religieux étant une captation du divin : « Et je murmure : c'est le dieu de l'athéisme, ce n'est plus – si ce le fut jamais – le dieu ni le demi-dieu enfui hölderlinien.² » Il faut maintenant rappeler le lien fort entre poésie et écologie. Le discours de l'*oikos* procède du discours de l'habitation poétique. Partant, la question du salut se confond avec celle de l'art : il s'agit de sauver le monde, de pouvoir l'habiter, ainsi que de la possibilité d'un renouement avec un « paradis perdu », d'un recueil des reliques. Le texte « Éden, éden » repasse alors par Mallarmé, « Nul ne peut se passer d'Éden », et pose alors ainsi la question de l'art : « L'art – mais changé en quoi ? – peut-il remettre ça, refaire un passage vers le "paradis perdu" ?³ ». Mais comment le faire dans un monde « dévasté », dans le monde d'ici ? La question de l'art est aussi celle de ses moyens, d'une réponse à la technique par cette *technè* spécifique à l'art, à la poésie, par analogie avec le monde contemporain : ce sont « tous les moyens de voir : de près, de loin, de côté, de profond, de dehors, d'avion, du dedans, de microtéléscope...⁴ » Un tel questionnement persiste, depuis *Actes*, pour cette dernière citation, jusqu'à *Réouverture après travaux*, où « Éden, éden » se termine sur « la capacité de nouveaux alliages techno-corporels ("technique" et "corps")⁵ » dont la poésie serait en somme la mesure, la possibilité de ruses nouvelles de la pensée et de l'écriture avec la « vie technique. »

Avec le divin, est posée toutefois la problématique du langage et du sacré. Ce problème vient avec celui de l'être, de l'être-au-monde, que la réception de Mallarmé ne cesse de reposer.

¹ Michel Deguy, « Il se fait tard », *Réouverture après travaux*, Galilée, 2007, p. 103.

² *Ibid.*, p. 110.

³ « Éden, éden », *Ibid.*, p. 239.

⁴ Michel Deguy, *Actes*, *op. cit.*, p. 206.

⁵ Michel Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 246.

Deguy lit Mallarmé à la fois dans la gravité et l'aggravation, l'urgence aussi, du « "paradis perdu" » et d' « un monde "dévasté" (Heidegger) », de « ce que peuvent l'art et la poésie dans des sociétés dominées par la technique et le culturel ». Il y va d'une inquiétude, redoublant le « souci » de l'être et de la « mondéité », dans un contexte d' « inhabitabilité » croissante, de coupure du monde au monde, ce que l'on trouve dans ce travail préfixal du mot : « é-monde, dé-monde, l'inhabitable im-monde¹ ». Revenir au terrestre, après la mort du ciel, est tout le problème, passant d'abord par la nécessité d'en assumer la perte.

La réception de Mallarmé est indissociable d'un contexte de l'horreur, de « temps de détresse », où est posée la question de la poésie et de son audience ou de sa réception dans la société, où est posée cette question de « la responsabilité de l'art » : comme l'écrit Gérard Dessons,

[...] l'histoire, parfois, fait irruption dans le paradis des hommes. La violence de l'événement laisse sans voix. Les mots manquent. Curieusement, c'est lors de ces moments que l'art, la littérature, qui autrement, ne font pas véritablement problème – on aime, on n'aime pas – deviennent objets d'interrogation. On leur demande des comptes.²

Il montre aussi que, face à une pensée de l'histoire qui échappe, le « réflexe » est de se tourner vers l'essence et la vérité, de délégitimer l'art et le langage comme des mensonges. Bref, d'affirmer la séparation, le silence, le nom, « passage de l'empirique du discours vers le sacré de l'être » - l'autre nom, symétrique à celui de Dieu. Historiquement, des conditions sont réunies pour un certain accueil de Mallarmé : le « démontage impie de la fiction » fait la démonstration du simulacre de l'art, du « glorieux mensonge » dont le propre est de mettre l'art face à ses « responsabilités ». Mais « l'authentique séjour terrestre » est associé au silence, à une parole du silence, comme celle qui peut ressortir d' « authentifier le silence » du *Mystère dans les lettres* (OCII, 234). Il prête à une remise en jeu du sacré à rebours de l'histoire, à ce qui échappe, étant irréprésentable, à une parole interdite et à renouer, comme l'être, le divin, dans une quête de la dénomination, de la prononciation du nom de la chose. Comme Dessons encore le relève, « en ayant rencontré l'innommable, on aurait en même temps rencontré l'indicible et l'inhumain³ ». C'est que l'innommable - l'essence, l'être - circule quelque part entre le sacré et l'horreur.

L'interdit posé par Adorno plonge ainsi dans une telle circulation et dans une métaphysique de l'innommable : si, de nouveau, « il faut écrire des poèmes », c'est dans une prise en charge

¹ *Ibid.*, p. 241- 242.

² Gérard Dessons, *L'Art et la manière*, op. cit., p. 9. La page est la même pour les citations qui suivent. L'ensemble de l'« Avant-propos, la responsabilité de l'art » (p. 9-12) inspire les propos qui suivent.

³ *Ibidem*.

de la souffrance et du négatif, dans une théologie de « l'être [...] de lui-même téléologiquement subordonné au divin » ; ce qui élargit la négativité à la vie, laquelle est tout entière reversée dans la métaphysique : « Il faut pourtant bien se demander si l'on peut encore vivre après Auschwitz – c'est une question métaphysique, bien qu'elle se fonde sur une suspension radicale de la métaphysique.¹ » Sans doute une certaine poésie situe-t-elle le langage du côté de la nomination, dans une oscillation entre le langage en tant que médiation et le divin-sacré en tant qu'immédiateté de l'être et de la présence. Sans doute aussi cette poésie ne peut-elle qu'éprouver une vanité, un espoir, une vanité de son espoir – que le « défaut des langues » de Mallarmé, autant que son « vaine » ne cessent de rejouer.

Si un paradis du nom est à retrouver, avec lui l'éden dont « on ne peut se passer », c'est de cette union sacrée des mots et des choses qu'il s'agit, union à rebours, hors de l'histoire, peut-être hors du langage et dans le signe pur, la langue sacrée, unique, un avant-Babel. C'est un peu ce que Bonnefoy cherche dans le haïku, quand il déclare que « pour l'artiste oriental la dénomination, rêve-t-il, est transparence, est extase. » Un tel décentrement est l'horizon qu'il lit dans le poème « Las de l'amer repos », dans « ce croissant de lune comme jamais si à nu notre littérature n'en montre ». La question porte ce désir de présence édénique, projetée sur une authenticité mallarméenne : « Mallarmé appelait de ses vœux une pratique de l'écriture au sein de laquelle "l'homme, puis son authentique séjour terrestre" échangeraient mot par mot "une réciprocité de preuves" : n'est-ce pas ce qu'assure le haïku ?² » Ce « mot par mot » fait à lui seul la démonstration d'un espoir du nom placé dans les mots. Cet espoir engage le poème dans une véracité de l'indicible, dans l'irreprésentable. Et Mallarmé est le poète par lequel est pensé un emploi authentique des mots, dans une opposition à l'ordinaire, rappelant l'inauthentique et la quotidienneté chez Heidegger, dans *Être et temps*. Dans l'essai « Du Haïku » des *Entretiens sur la poésie*, le poème est pensé, à partir de cet « état essentiel de la parole » de *Crise de vers*, quand Bonnefoy écrit : « l'œuvre ne faisant que laver les mots à grande eau, après l'usage de chaque jour. » De même, la « notion pure » est bien la nostalgie d'un rapport sacré des mots et des choses retrouvé, semble-t-il, encore dans le haïku : vers des « référents désormais à nu », dans un rapport aux choses dépassant la « parole qui par nature abolit l'immédiat.³ » Aussi le reproche à la poésie de Mallarmé est-il symétrique à l'admiration à l'égard de son projet :

¹ Theodor Wiesengrund Adorno, *Métaphysique, concept et problèmes*, op. cit., p. 156, 165.

² Yves Bonnefoy, « Du Haïku », *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 136

³ *Ibid.*, p. 141-142.

Cet admirable [« Toast funèbre »], un des plus beaux de notre langue, par sa gravité, sa noblesse, n'est qu'un déclaration d'intention non suivie d'effets, et les autres poèmes de Mallarmé sont, tous, de la pensée à propos de la poésie, non ce silence de la pensée qu'il faudrait pour que le séjour se déploie.¹

On y lira aussi le soupçon d'inutilité, d'esthétique, attribué à leur auteur lui-même, soupçon qui fait peser un certain sens de la responsabilité du poème : « Simples exercices, en somme, selon leur auteur lui-même. »

Un autre sens de la responsabilité du poème s'articule au « poème, énonciateur », pour Meschonnic : « celle de concevoir ce que nul autre n'avait encore conçu et de la dire, selon son rythme. La responsabilité même de l'écriture.² » En déplaçant la responsabilité du poème et de la poésie vers « la responsabilité même de l'écriture », il réintroduit un principe actif, transformateur. Il ne s'agit pas tant de nommer que de dire, ce qui met en avant une intervention dans l'histoire, que le poème accomplit. C'est ce que l'on peut relever avec le « nul autre » et le « selon son rythme ». L'indicible et le dicible, l'innommable et les noms, le silence sont bien du côté de ce dire et du langage, du langage qui n'a pas son lieu que dans les mots. C'est plutôt que les mots prennent une valeur dans un rythme, c'est ce qui définit « la vraie clarté. » Mallarmé est ainsi pris de ce côté, qui est le côté du « suggérer » et organise une autre historicité de sa réception, en conflit avec le « nommer ». C'est ainsi que le divin, l'authenticité prennent une autre valeur, s'écartant du coup du sacré, prêtant à la critique du sujet philosophique : dans « l'acte de langage », le « sujet ».

Un poème est un acte de langage qui n'a lieu qu'une fois et qui recommence sans cesse. Parce qu'il fait du sujet. N'arrête pas de faire du sujet. De vous quand il est une activité, pas un produit. Manière plus rythmique, plus langage, de transposer ce que Mallarmé appelait "authenticité" et "séjour". Séjour est encore trop statique pour dire l'instabilité même. Mais "la seule tâche spirituelle", oui, je dirais encore oui, dans ce monde emporté par la vulgarité des conformismes et le marché du signe, ou alors il faut renoncer à être un sujet, une historicité en cours, pour n'être qu'un produit, une valeur d'échange parmi les autres marchandises.³

Une critique du monde est portée par le poème. Cependant l'enjeu du divin et de l'authentique ne renvoie pas au sacré, mais au sujet, ainsi à l'historicité et à la vie, dans cette dialectique, qui est un rapport de transformation réciproque entre forme de langage et forme de vie. Dans ces conditions, l'« authentique séjour terrestre » n'est pas séparable du « poème, énonciateur », lequel a à voir avec cette poétique du divin que Meschonnic distingue du sacré. Un autre développement est à cet égard à réserver, pour voir en quoi cette lecture de Mallarmé doit à la traduction de la Bible, du verset 28 du chapitre XXIX du livre II des *Chroniques* (*Paroles des jours*, selon la traduction de Meschonnic) : « le chant est qui chante ». De sorte

¹ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable*, op. cit., p. 95-96.

² Henri Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé », « Stéphane Mallarmé », *Europe*, 1998, p. 10.

³ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 248-249.

que le divin est un non-séparé, par quoi est pensé, pratiqué le rapport entre vie et langage. À l'opposé, le sacré est « mythe de l'union primitive des mots et des choses, des hommes et de la nature.¹ » Ce plan du rapport entre poétique du divin et authenticité du séjour par le poème est ce par quoi est critiqué un certain prisme heideggérien, qui est celui du sacré, reposant à la fois sur une « rhétorique du sublime » et de l'oraculaire et une dépréciation du langage vu du côté de « l'ordre de l'inauthentique où [il] se trouve normalement² ».

Ce que la réception de Mallarmé par Meschonnic peut mettre en relief est un certain retrait de l'authenticité à son jargon, pour reprendre les mots d'Adorno, et une critique des idéologies qui mettent en question le poème. Précisément, *Jargon de l'authenticité* rend la poésie coupable, mais en demeurant dans une idéologie de l'irrationalisme poétique, d'une poésie participant à cette « contrepartie sublime » de l'idée selon laquelle « l'authenticité est la mort » et « la mort devient l'essence du mortel.³ » Ces postulats de l'ontologie entrent en correspondance avec une transcendance, une sublimité qu'il décèle dans la poésie allemande, une obscurité condamnée parce qu'elle figure une idéologie préparant le fascisme, comme Heidegger : « La langue de Rilke se tient sur la crête, comme beaucoup d'éléments irrationalistes à l'époque qui a précédé le fascisme.⁴ » Mais Meschonnic montre que faire de Rilke « un des "fondateurs" du jargon » est une contradiction, un rabattement de l'idéologie sur la poésie et sur le langage, ce qu'il appelle « une notion de vérité étrangère à la poétique⁵ ». *In fine*, la contestation de l'impossibilité d'un poème après Auschwitz rejoint la « responsabilité de l'écriture » pensée avec Mallarmé. Partant elle est à envisager selon une « modernité [...] critique de ces séparations », « séparation des raisons, la raison esthétique, la raison éthique, la raison politique, la raison des sciences. » La forme-sujet qu'est un poème l'instaure en critique, et en acte critique des idéologies. C'est ainsi que Meschonnic peut écrire que l'indignation d'Adorno « n'interdit pas le poème. Elle interdit la critique.⁶ »

Le Mallarmé de l'authenticité débouche sur un Mallarmé du langage, du sujet, de la critique. Il permet de montrer comment, en « temps de détresse », s'est formée une doxa paradoxale de la responsabilité du poème : condamnation de son impuissance, de son esthétisme qui est en

¹ Henri Meschonnic, « Poétique du divin, poétique de l'affect », *L'utopie du juif*, Desclée de Brouwer, 2001, p. 234. Et d'ajouter : « Et ce mythe n'est pas proprement décrit, et reconnu, dans sa spécificité, par rapport au divin, s'il n'est pas analysé comme un mythe du langage. » Cf., p. 245-246, pour le rapport entre Mallarmé et le verset de *Paroles des jours*.

² Henri Meschonnic, *Le Langage Heidegger*, op. cit., p. 183 et 190.

³ Theodor Wiesengrund Adorno, *Jargon de l'authenticité*, op. cit., p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ Henri Meschonnic, « Le Langage chez Adorno ou presque comme dans la musique », *Langage, histoire, une même théorie*, op. cit., p. 468-469. Cf. Adorno : « L'incorporation du mot "mission" dans le jargon a pu avoir été inspirée par la première des *Élégies de Duino* de Rilke, l'un des fondateurs du jargon. » Op. cit., p. 98-99.

⁶ *Ibid.*, p. 478.

fait un recouvrement, un effacement par l'idéologie. L'authentique est bien dans le dire, toujours spécifique, dans l'écrire et la parole, que Deguy par exemple semble commencer à penser, dans *Actes*, par « l'intonation » - plus loin dans le livre : une « exactitude poétique de la terre qui passe par la tête » -, qui doit tout à sa propre aventure dans le langage, à l'expérience du poème, et qu'il formule avec « le ton de la conversation » chez Mallarmé : « Ainsi arrive-t-il à chacun à de certains moments d'entendre tout plus distinctement ; expérience poétique, quand le rythme reprend tout, que tout rentre dans la danse dont la langue est capable.¹ » Le Mallarmé de l'authenticité conduit alors vers la recherche d'une « épistémologie de l'écriture », d'une connaissance spécifique au poème – et par le poème -, à son expérience. C'est peut-être ce qui constitue la force de sa présence dans la poésie après 1945.

¹ Michel Deguy, *Actes*, *op. cit.*, p. 120 et 70. Deguy cite Mallarmé : « Nous prendrons le ton de la conversation comme limite suprême, et où nous devons nous arrêter pour ne pas toucher à la science – comme arrêt des cercles vibratoires de notre pensée. » (p. 71)

QUATRIÈME PARTIE

« Sait-on ce que c'est qu'écrire ? » Une épistémologie de l'écriture avec Mallarmé, dans les conceptions de la poésie et du poème après 1945 - à partir des décennies soixante-dix et quatre-vingts -

Préambule : « *comment savoir quels termes conviennent à l'inconnu ?*¹ »

Revenir sur la question posée par Mallarmé, « sait-on ce que c'est qu'écrire ? », c'est peut-être d'abord se situer, non dans une connaissance qui en ferait un objet et parlerait des poèmes, mais dans une recherche qui se tiendrait dans un dire des poèmes et ferait de la connaissance non un savoir établi, mais une expérience continuée de l'inconnu. C'est dans ce sens que Bernard Noël écrit de Meschonnic que ce qu'il dit et écrit « n'est pas dit en *parlant de ses poèmes* mais en se tenant dans leur *dire*. » Cette observation est forte d'une tenue au plus près d'un lieu du poème, lieu de partage de la vie et du langage. Précisément, c'est à partir de la formule d'*Un Coup de dés*, reprise ainsi : « et pourtant rien n'a lieu dans ce lieu que le lieu », que Bernard Noël observe ceci :

Il y a une certaine parenté entre Mallarmé et Meschonnic, non pas dans la fracture, celle qu'on remarque et dont on fait une signature, mais dans la pensée du poème et dans la volonté de faire que le poème soit le transformateur de l'éthique et du politique, rôle essentiel et qui suppose de considérer comme inséparables la crise du vers et la crise du sens.

Toute l'activité pensive d'Henri [Meschonnic] est à la fois exercice du poème et interrogation de l'énergie vitale à l'œuvre dans le poème. Et cette interrogation se développe à travers une somme considérable qui concerne principalement la philosophie et la linguistique, c'est-à-dire encore et toujours la pensée et le langage.²

Ces propos ne renvoient pas seulement à une filiation autour d'une pensée du poème et de la crise, mais à une « certaine parenté », plus profonde, tenant à cette « interrogation de l'énergie vitale » qui est le cœur du poème et de la pensée. C'est sans doute là que s'informe la « crise », qui est d'abord une mise en crise. En situant la parole, la recherche, le questionnement et le mouvement critique - ces termes se laissant englober par celui de théorie -, dans le poème à lire et à écrire - à pratiquer -, Meschonnic rencontre Mallarmé *en ceci que c'est depuis le poème que tout trouve sa situation* ; c'est à partir de là que la question de l'épistémologie, d'une théorie de la connaissance, est posée puis pratiquée et développée. D'où l'exercice d'une pensée, certes de la « fracture » comme le rappelle Bernard Noël, mais d'une pensée qui dialogue, explore et réévalue les approches dites scientifiques, - ou du moins les approches qui s'inscrivent dans des champs de recherche touchant à ce que Saussure a été le premier à appeler « théorie du langage ». Science est bien sûr un terme qui doit être problématisé, dans la mesure où est interrogée toute scientificité au regard d'une activité – le poème, l'écriture – plaçant le regard face à l'inconnu. Dans la mesure aussi où il ne saurait y avoir de consensus, ni de savoir établi pour ce qui n'est pas inconnaissable, mais ne se livre pas comme un objet de

¹ Bernard Noël, « Qu'est-ce qu'écrire ? II », Bernard Noël, *La place de l'autre*, P.O.L., 2013., p. 209.

² « Souvenir d'Henri Meschonnic », *Ibid.*, p. 841.

connaissance, mais pourtant met la connaissance en mouvement. Telle est l'implication du rapport entre « crise de vers » et « crise du sens » : le poème défie l'herméneutique, l'interprétation, parce qu'il est une instabilité, une « énergie vitale », ou un mouvement de vie ; il est un acte, autrement dit une mise à l'épreuve des connaissances faisant qu'écrire n'est pas un savoir, qu'il ne s'y résout pas, que le savoir est en retard, en décalage sur l'acte - faisant que le savoir *court après*.

1. *Transposition, transformation : Mallarmé et la critique du structuralisme par Meschonnic*

L'entrée dans une épistémologie de l'écriture, avec Mallarmé, dans la poésie après 1945 peut se faire par Meschonnic, dans la mesure où c'est lui qui en a explicitement déclaré la nécessité dès les premiers livres théoriques, dès 1970. Mais il faut préciser en quoi cette problématique intéresse les autres poètes de notre corpus central, en quoi aussi ce questionnement concerne plus particulièrement la poésie dès les années soixante. Disons pour l'instant qu'une nécessité s'est imposée, notamment dans le sillage de la déclaration de Jakobson, à la fin des *Essais de linguistique générale* : « un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes.¹ » Dans l'histoire des rapports entre poétique et linguistique, Mallarmé, qui projetait de faire une thèse de linguistique, dont on trouve l'état embryonnaire dans les *Notes sur le langage*, a un rôle de premier plan, avec Nodier et son *Dictionnaire des onomatopées*, avec le Poe de *Philosophy of composition*. Et il est vrai que, « depuis le romantisme, aussi bien en Russie qu'en France, l'attention portée au langage par les écrivains ne pouvait que favoriser un rapprochement entre linguistique et littérature.² » À ce sujet, on peut sans doute trouver à rapprocher la « fonction poétique » de la « poétique de l'effet ». Le « Sonnet en -yx », lié à « une étude projetée sur la Parole », comme Mallarmé l'a écrit à Cazalis le 18 juillet 1868 (OCI, 731), invite à penser une dimension théorique intérieure au poème et une recherche de la poéticité dans ce qu'un poème opère de transformation du système linguistique. C'est à ce titre que Jakobson a déclaré :

La poésie française, et avant tout celle de Stéphane Mallarmé, me laissait toujours plus perplexe face à la difficulté de définir la structure poétique. Ses vers et ses aphorismes sur la poésie posaient sans détour les

¹ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Points-Seuil, 1970, p. 248.

² Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, op. cit., p. 233.

questions les plus essentielles sur l'organisation poétique et, en particulier, nous plaçaient devant les problèmes théoriques et pratiques du rapport entre le son et le sens.¹

D'une certaine façon, Mallarmé représente un défi auquel le structuralisme de Jakobson répond par « la structure poétique » et « la fonction poétique », intégrées dans une linguistique structurale. Cependant, le geste de Meschonnic est décisif, puisqu'il inverse le point de vue : quand Jakobson fait de la langue la super-structure, de la linguistique et du linguistique l'interprétant du poétique et l'instaurateur de la poéticité, il fait, quant à lui, du poème l'interprétant de la langue. Quand la poétique de Jakobson se concentre sur la recherche de la fonction poétique et de la spécificité artistique et esthétique que peut revêtir un « message verbal », selon la formule du début de l'essai « Linguistique et poétique », la poétique de Meschonnic opère à rebours du structuralisme, en théorisant communément le langage et la vie. La poétique est à même de travailler cette double théorisation - et d'en construire le continu -, parce qu'intégrant une « anthropologie historique du langage », dans une « critique du rythme » en tant qu'« organisation du mouvement de la parole », de la vie, du sujet, elle pose le poème en une réalisation maximale de ce mouvement, réalisation maximale de ce « concept de vie » (Benjamin) et de cette *energeia* (Humboldt), par quoi se réalise un débordement du concept même et du linguistique dans le langage. C'est ainsi que l'on peut comprendre la « poétique de la vie », la « poétique du oui », dans *Mallarmé au-delà du silence*, comme le travail d'un impensé du structuralisme, ce même structuralisme ayant pris Mallarmé pour le parangon théorique et pratique de la poéticité.

Au départ, le levier théorique majeur, pour Meschonnic, est l'écriture. Ce qui pourrait sembler une clôture dans la phrase « Tout essai pour mettre l'écriture hors d'elle-même est d'avance récusé », n'en est pas une. Parce que l'écriture est le lieu d'une homogénéité, vouloir la sortir d'elle-même est une théorisation manquée, parce qu'elle manque la vie et le langage, leur rapport : « Le vivre, homogène au dire, par quoi on définit l'écriture, opère le mouvement inverse : s'il doit y avoir conceptualisation, c'est à partir de l'écriture, et toute élimination du vivre ne peut qu'être un théoricisme.² » Ce qui se noue, en 1973, entre écriture et texte, dans une terminologie qui est un positionnement critique par rapport au structuralisme, se prolongera dans le poème, avec une importance croissante du « poème, énonciateur » de Mallarmé. On lit ainsi, dans « Pour une épistémologie de l'écriture », une rupture avec la clôture du texte, partant avec l'autotélisme de Jakobson et ses conséquences. Cette rupture se formule à propos d'un

¹ Roman Jakobson, *Roman Jakobson, Krystyna Pomorska : Dialogues*, 1980, p. 11. Cité par Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 233-234.

² Henri Meschonnic, *Pour la poétique II Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, *op. cit.*, 1972, p. 36.

autre terme combattant le structuralisme de l'intérieur : la « forme-sens », terme qui, par son trait d'union, rassemble ce que le dualisme structuraliste et idéaliste sépare :

La forme-sens annule, sur le terrain de la poétique, les oppositions idéalistes telles que biographie/œuvre, thème/forme. Elle inscrit, par son trait d'union, une synthèse dialectique du sujet de l'écriture avec l'objet-texte, et de l'objet-texte avec le sujet-lecteur. [...] Le texte ne peut plus avoir en lui-même sa propre fin, comme l'impliquait la fonction poétique chez Jakobson. La forme-sens est cette structure-message qui rend possible une réénonciation indéfinie, une « identification transnarcissique ».¹

Avec Meschonnic, des fondements théoriques sont travaillés, qui extraient la réception de Mallarmé à « l'intransitif d'écrire² » et l'orientent vers le sujet, dans un glissement de la « forme-sens » à la « forme-sujet ».

Ce glissement – nous l'envisagerons – s'opère, au fil de l'œuvre théorique, par une pensée du rythme et a pour axe fondamental une théorisation réciproque de l'écriture et de la lecture. C'est ainsi que la connaissance par l'écriture renvoie au sujet, comme on peut le lire dans « Pour une épistémologie de l'écriture », dans le croisement de l'écriture et du sujet, de l'écriture et de la lecture, – ce qui rencontre le « geste véhément et perdu que tu cherchas / Écrire – » (OCII, 215) et « lire – / Cette pratique » (OCII, 234) de Mallarmé. Meschonnic part du « rôle double » de l'écriture dans la connaissance, ce qu'on cherche, ce qu'on perd :

1° L'écriture est une épistémologie de sa langue. L'écriture fait dire à une langue ce que seule cette langue pouvait dire à un moment donné (ce qui est structure linguistique et socio-culturelle) mais qu'elle n'avait jamais dit. 2° Mais elle n'est une telle épistémologie en acte que parce qu'elle est la pratique d'un sujet. Celui qui écrit s'écrit, celui qui lit se lit. C'est parce que l'écriture travaille dans les signifiants qu'elle représente le sujet pour d'autres signifiants.³

On pourrait percevoir, dans ces lignes, une rencontre avec ces deux paragraphes de *Crise de vers* : « À cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée. / Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre. » (OCII, 210-211) L'état essentiel de la parole est, avec Meschonnic, dans le mouvement, l'invention de valeur - et non dans la valeur établie -, selon le poème et dans le sujet de l'énonciation. Ainsi *Célébration de la poésie* oppose-t-il ce sujet au « produit, une valeur d'échange parmi les autres marchandises.⁴ » Mallarmé opposait les deux ainsi : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion » (*Crise de vers*, OCII, 210). Suggestion, allusion sont les

¹ Ibid., p. 34. L'expression d' « identification transnarcissique » est empruntée à Sarah Kofman *L'Enfance de l'art, une interprétation de l'esthétique freudienne*, Payot, 1970, p. 179.

² Meschonnic pose, plus loin, l'inséparabilité intérieure au dire : « inséparablement un dire, un dire quelque chose, un dire-quelque chose-à quelqu'un. Finies les sottises sur l'intransitif d'écrire. » Ibid., p. 42.

³ Ibid., p. 47. Pour un commentaire de ce passage, autour de la double théorie de l'écriture et de la lecture, nous nous permettons de renvoyer à notre article, plus ancien : Laurent Mourey, « L'Épistémologie de l'écriture : la didactique de la littérature et son inconnue », in *Penser le langage, penser l'enseignement avec Henri Meschonnic*, éd. Serge Martin, Mont-de-Laval, l'Atelier du Grand tétras, 2010, p. 91-94.

⁴ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 249.

mots du mouvement. De même, dans *Crise de vers*, la structure est dialectisée avec la transposition, « visée » de l'élan du chant. La fixité de la structure linguistique est ainsi contrebalancée par une dynamique de transposition. La rencontre s'opère alors entre Mallarmé et l'entreprise de Meschonnic, de mettre en question les présupposés structuralistes à propos du langage et du discours littéraire. Dans la citation de *Pour la poétique*, tout repose sur le « mais » du 1° au 2°, pour un passage du plan linguistique-structurel au langage, à la pratique signifiante, d'une logique de la langue à une logique du sujet, voire d'une logique à une poétique.

À un autre bout de l'œuvre, dans *Célébration de la poésie* en 2001, il n'est plus tant question de « forme-sens » que de « forme-sujet » : « Mais le poème fait de nous une forme-sujet spécifique. Il nous pratique un sujet que nous ne serions pas sans lui. Cela, par le langage.¹ » À cet égard, ce qui est tiré de la définition de la poésie par Mallarmé, dans sa lettre à Léo d'Orfer, peut être repris, autour cette fois-ci, du rythme. Quand Meschonnic écrit que « séjour » est « trop statique pour dire l'instabilité », c'est aussi qu'il revient à une pensée du rythme de s'avancer dans une pensée de l'authenticité : l'*energeia* de et par le langage. Il parle ainsi du « rôle majeur du rythme dans la constitution des sujets-langage. » Aussi le « rythme essentiel », dont il est question dans la définition avancée par Mallarmé, et « le poème, énonciateur » de *Crise de vers* sont-ils associés par Meschonnic à « l'organisation-langage du continu dont nous sommes faits », à « une forme-sujet. La forme-sujet. » Est marqué ce qu'il appelle volontiers un « universel du langage », par l'articulation de « un » à « le », souligné ici pour insister sur ce qu'il y a de passage entre énergie et forme, ce passage étant toute la dynamique du poème, du rythme en tant qu'organisation. La forme-sujet est par ailleurs la forme critique du couple usuel forme et sens, critique amorcée par la forme-sens de *Pour la poétique*. Mais la critique du primat du sens sur le sujet rejoint celle de l'herméneutique. Disons que, pour travailler dans la direction du sens par la subjectivation, il faut en venir à une pensée de la forme et du sens par le sujet, ainsi qu'à une pensée du sujet par le rythme et le poème. De même, la forme n'est pas formaliste, mais en relation avec la vie, c'est-à-dire dans ce qui l'accomplit comme transformation d'elle-même. C'est ce que l'on peut lire dans la définition du poème comme transformation réciproque d'une forme de langage et d'une forme de vie.

Le sens procède alors d'une telle force de transformation. Et sans doute le mot de « transformation » supporte-t-il une tension et une intensité internes, une dialectique du mouvant et de la forme, du sens et du mouvement du sens, qui inclut dans l'écriture à la fois l'affect et l'effet de sens. On peut alors avancer que la « poétique de l'effet », héritée d'Edgar

¹ *Ibid.*, p. 248.

Poe, passe par Mallarmé comme force de suggestion et d'inclusion du latent, et comme sensation, puis par Meschonnic, comme ce qui conteste le signe, le dualisme du signifiant et du signifié, pour être pensée du côté d'une signifiante. Ce qui occupe, préoccupe pour tenter de savoir de quoi l'on parle quand on essaie de penser le poème, la poésie, est plus qu'une structure : un mouvement. *Genèse d'un poème*, pour Baudelaire (selon sa traduction), *the philosophy of composition* implique une écoute de l'inclus et du latent, selon les termes de Mallarmé dans « Sur la philosophie dans la poésie » (OCII, 659) ; Poe pense, à propos d' « une certaine quantité d'esprit suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée, non visible, indéfini », qu'elle ne doit pas être confondue avec « l'idéal », mais a à voir avec « l'excès dans l'expression du sens qui ne doit être qu'insinué¹ ».

2. *Maintenir la contradiction, ouvrir le débat, continuer la question : « sait-on ce que c'est qu'écrire ? »*

Bernard Noël a écrit, à propos de Meschonnic, un article « Ce qui ne fait pas de risque n'a pas de forme ». On y lit que « le sens n'est pas matière : c'est un mouvement, une vitesse qui vaporise la matière pour la libérer – ou s'en libérer – et littéralement l'envoyer en l'air.² » Une historicité du sens par le mouvement va de l'excès de l'expression, par l'insinuation de Poe, vers la « sorcellerie évocatoire » de Baudelaire, puis vers les « vaines formes de la matière » et « l'air ou chant sous le texte » de Mallarmé. Cette historicité est celle de l'écriture du poème comme un risque généralisé, l'expérience critique d'un « vivre-écrire », comme le formule Meschonnic dès *Pour la poétique*. Ce que l'étude de la réception de Mallarmé peut montrer est une rencontre, mais aussi une conflictualité, autour de l'expérience de l'écriture du poème : une expérience de l'intensité d'une vie dans le langage. Il y va d'un faisceau de problèmes qui trouve une centralité dans les représentations du langage. La réception de Mallarmé nous place dans ce questionnement. Aussi chaque œuvre est-elle, à cet égard, une contradiction (une contradiction qui a plus de valeur que la dispute ou la polémique, parce qu'elle est critique, quand la polémique se limite souvent au tort ou à la raison). Est alors nécessaire une critique de la critique, à un degré plus ou moins fort : tout est remis en jeu, tout est en recommencement, selon les poétiques. C'est ce qui s'affirme à mesure de la lecture, de l'étude des approches autour de Bonnefoy, Deguy, Maulpoix, Meschonnic. C'est ainsi qu'en tirant les fils de la poésie, du sujet et du rythme, on peut voir comment chaque réception est habitée par la question de

¹ Edgar Allan Poe, « La Genèse d'un poème », trad. Charles Baudelaire, *Histoires, essais et poèmes*, éd. Jean-Pierre Naugrette, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 2006, p. 1522.

² Bernard Noël, « Ce qui ne fait pas de risque n'a pas de forme », *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Cerisy-la-Salle, 12-19 juillet 2003, éds. Gérard Dessons, Serge Martin et Pascal Michon, In Press, 2005, p. 102.

l'écriture et de son expérience, et comment elle habite ou invente pour son propre compte cette même expérience.

À ce titre, c'est le rapport entre « apparentements et filiations » qui importe, ce que Bonnefoy désigne par l'expression de « voie étroite [...] le plus souvent l'effet qu'a sur un poète ou, disons, sur un peintre, l'expérience de quelqu'un d'autre. » Et ce sont bien, comme il l'ajoute ensuite, « des faits de langage qu'un poète offre à l'attention de qui s'attache à son œuvre. » À ceci près que la poésie n'est pas seulement « affaire de mots », ni simplement « l'octroi de signifiés nouveaux aux mots de la langue¹ ». C'est que, justement, la conflictualité et la contradiction s'étendent à la représentation du langage, sur laquelle repose la manière dont « l'expérience de quelqu'un d'autre » marque son lecteur. L'exemple donné ensuite par Bonnefoy est particulièrement significatif : l'admiration de Valéry pour Mallarmé est aussi forte que peut l'être la dissemblance de leurs « projets » respectifs. D'où l'idée d'une hantise – laquelle caractérise le rapport de Bonnefoy aux autres œuvres, singulièrement son rapport à Mallarmé : « Pensons à Mallarmé et à Valéry. La hantise que fut le premier pour le second peut-elle être dite une filiation, malgré les conséquences sans nombre qu'elle eut dans la pensée de Paul Valéry et même son œuvre ?² » Cette question est cruciale parce qu'elle problématise la notion de filiation autour d'un point bien précis : l'expérience de l'œuvre m'inquiète, me trouble, m'obsède – me hante donc -, parce que tout en étant proche d'elle, j'y fais l'épreuve de l'altérité et de la contradiction, je m'en rapproche, m'en sens solidaire parce que je la sens différente.

Il y aurait plusieurs stades à la réception d'une œuvre, plus ou moins mêlés : la proximité et la fusion faisant que la lisant, nous nous y lisons et nous y projetons ; la critique faisant que l'œuvre bouleverse notre point de vue, agit sur nous, mais faisant aussi que nous dialoguons avec jusqu'à la contradiction ; une mise en question de notre propre projection faisant que nous rencontrons l'œuvre dans un certain recommencement. C'est selon ces stades, très schématiquement présentés, qu'un devenir s'accomplit, faisant qu'il n'est plus question d'influence mais de rapport d'œuvre à œuvre ou d'écriture à écriture. Ce parcours est une aventure de la lecture. Et c'est ainsi également que l'historicité, comme lieu d'advenue à soi par l'altérité, mais aussi comme écriture d'une histoire de la littérature et des rapports entre œuvres, en dit plus long que la simple filiation. C'est encore ce que peut montrer la notion d'« apparentement » : prendre les questionnements et les problématiques par les expériences, découvrir les points de « contre » et de rencontres, éprouver en somme les questions qui agitent

¹ Yves Bonnefoy, « Apparentements et filiations », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., 77-78.

² *Ibid.*, p. 84.

l'histoire comme des inflexions. Bonnefoy conclut sa réflexion par ces mots : « C'est quelque fois par bien peu dans une lecture qu'une pensée de la poésie se nourrit d'une autre, s'y apparente, se laisse même infléchir : quitte à vérifier ultérieurement que, dans l'ardente proximité, il ne pourra pas y avoir entre l'une et l'autre des deux œuvres de filiation véritable.¹ »

La question « sait-on ce que c'est qu'écrire ? » attire, de façon évidente, des apparentements. C'est que Mallarmé représente l'historicité d'un questionnement et d'une théorisation de l'écriture internes au poème. La filiation cède la place au problème poétique dans la manière, non de répondre à la question, mais de la maintenir et de la continuer par la pratique. Mais l'on n'aurait affaire qu'à des généralités en faisant de cette question une essentialisation de l'écriture. Il ne s'agit pas de chercher ce qu'est l'écriture, mais de s'interroger sur des pratiques et des expériences renouvelant l'écriture comme expérience et connaissance spécifiques. La contradiction – c'est-à-dire la pratique du poème de chacun –, est à l'œuvre, non seulement des réceptions de Mallarmé à Mallarmé, mais aussi des réceptions entre elles. La présence de Mallarmé est *dans* les œuvres, *entre* les œuvres. Et Bonnefoy aura trouvé dans le questionnement de sa poésie une interrogation des conditions de l'existence dans et avec le langage. L'apparement se détache de la filiation quand les solutions du problème sont dans le consentement à la finitude et au hasard. Le point nodal de l'écriture et de la présence est aussi pour Deguy dans la figuration, lieu de langage où est éprouvée la densité du *comme*, l'expérience du même par « l'être-comme » et la différence. Les éléments d'une phénoménologie sont contestées par Meschonnic, pour qui « sait-on ce que c'est qu'écrire ? » débouche sans doute sur l'activité du poème, ou le poème comme activité et subjectivation. Comme il l'écrit dans *Célébration de la poésie*, la forme n'est pas fusion avec ce qui est, mais mouvement : « une forme d'historicisation, une forme d'individuation.² » D'où une tenue du rythme en tant qu'invention, et non reprise ou reflux d'une perte.

En plaçant toute la première partie de *La Poésie malgré tout* sous le signe de la question « sait-on ce que c'est qu'écrire ? », Maulpoix entérine l'idée d'une poésie comme « lieu critique », lieu d'une soustraction et objet d'un soupçon porté à l'égard de soi. Au début du livre, la poésie est d'abord, dans la modernité à partir de Baudelaire et plus encore de Mallarmé, définie par la négativité :

En même temps qu'elle s'interrogera sur ses conditions d'existence, la poésie moderne tendra donc à se définir de plus en plus négativement. Au lieu de ce qu'elle est, elle va dire ce qu'elle ne veut être. Ni discours

¹ *Ibid.*, p. 94.

² Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 248.

ornemental, ni parole édifiante, ni effusion de sentiments. Plutôt un lieu critique, quelque chose comme la forme juste d'une question sans réponse.¹

Certains chapitres de ce premier volet du livre, avant un second consacré à différentes expériences contemporaines, sont explicites. Ils montrent aussi - la chronologie des livres théoriques de Maulpoix invitent à le penser -, ce que représente d'abord Mallarmé pour lui : le déploiement d'un mouvement lyrique-critique : d'abord « L'Illusion critique », puis « Création et contradiction », « Une jalouse pratique », « L'Expérience poétique ». À partir du lien « créer-creuser » posé dans « Création et contradiction² », c'est alors d'un exercice de veille qu'il s'agit, pour se défaire des illusions et découvrir, puis assumer, une forme de fragilité et d'instabilité fondamentale du contrepoint, de la tension interne au « lyrisme critique ». Maulpoix parle alors du « lien fragile de la voix », et désigne alors le foyer de l'écriture, avant d'en venir à « une "pratique" intempestive et marginale, contrainte de trouver en elle seule sa raison d'être.³ »

La « raison poétique », comme Deguy l'appelle, est raison d'une poésie problématique à elle-même. Cette aggravation qui sillonne la poésie, de Du Bellay à « l'extrême contemporain », comme on pouvait déjà le lire en 1973 dans *Tombeau de Du Bellay*, est le signe d'un questionnement et d'une inquiétude sur l'identité de la poésie, sur la possibilité de sa conquête et de sa compréhension – sa « contenance » - dans le poème. Il s'agit d'abord d'une conquête, symétrique à celle de l'être, par laquelle une différence est éprouvée – ainsi qu'une *différance* – du poème à la poésie. La déception procède de la différence, laquelle s'élargit en distance dans le temps, par le *différé*, et l'espace, par l'*errance* et la recherche. Le déceptif qui gagne le poème et définit par le manque la poétique des regrets chez Du Bellay, est ce qui permet de dire chez Mallarmé aussi une quête et une perte ; les deux poétiques se font miroir, - ce qui se lit dans le jeu des titres, des emprunts et citations aux deux œuvres : « Et reste à comprendre la possibilité de la différence, de la diff-errance, de la dérive à partir de ce qui est accordé à et dans l'*Olive* : il fallut en *rabattre* : *Regrets* ; mais qui procèdent d'une poétique ». Précisément, une poétique tient à la conquête d'une identité, à un rapport à une essence qui est aussi bien un plein qu'un vide, une plénitude possible qu'un manque et une soustraction : autant ce qui est désiré que ce qui échappe. Deguy montre ainsi volontiers que la poésie est en même temps une contenance et ce qui décontenance :

Car s'apprend la différence irréelle de la poésie au poème qui doit se leurrer dans le quasi-réel qu'elle prend pour chiffre (*Olive* aussi réelle qu'elle ait pu être était le visage emblème de la poésie) pour que le poème puisse se relancer à la conquête de la poésie, en son travail de remplissement nominal du vide, qui est aussi bien, nous

¹ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, op. cit., p. 13.

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 26 et 42.

le savons, celui de la page, s'égaliser à la poésie décevante en ce qu'elle ne s'épuise pas dans, mais se soustrait à, ce poème, vierge vivace intacte, toujours à redire.¹

La « conquête » touche à la fois à l'expérience, à la poésie comme expérience, et au sujet. Face à la multiplicité des définitions du sujet et de ce par quoi du sujet peut advenir, - ce qui poussait Foucault à considérer une « question du sujet » appelant une herméneutique² -, Deguy définit, dans et par la poésie, un sujet transcendant :

Le « je » biographique [...] demeurerait extérieur au poème où il rentrait de force en se faisant remarquer comme une signature violente : détruit par le regret, dont « l'ennui amoureux », la plainte de la distance à la Dame, fut la préfiguration désintégré par l'ennui absolu, dépersonnalisé, il a conquis le « droit » de parler pour la poésie ; assujetti à la « poésie », de devenir sujet de l'énoncé. Le sujet de la poésie et le sujet du poème se sont rapprochés.³

C'est par l'assujettissement que le « je » est sujet de son énoncé, selon une logique de la figuration. Un poème figure toujours quelque chose, à commencer par son sujet transcendant, mais il en figure avant tout le rapport. On retrouve une symétrie, entre le poème et la poésie, puis le philosophème et l'être. Cette conception pourra être mesurée à celles de Bonnefoy et Maulpoix, pour qui la poésie est transcendante au poème. On trouve là, en arrière-plan, une conception de la poésie par le lyrisme, du sujet poétique par le sujet lyrique. À la même page, Deguy écrit que « la poésie vient occuper la place de l'amour », en écho à la déclaration de Mallarmé « la Poésie me tient lieu de l'amour ». Se trouvent mis en question, dans cette perspective, la personne et « le "je" biographique », dans et par l'écriture et ses signes, dans une problématique de l'écart entre le poème et l'expérience, entre le poème et ce par quoi est englobé un rapport au monde, à l'être, à la présence. Définition fluctuante depuis Mallarmé, puisque la poésie est « éprise d'elle-même », se référant à elle-même, ou est amour et relation au monde et à l'altérité, référentielle/auto-référentielle.

Mais le discours de l'identité – identité de la poésie à elle-même, identité d'un sujet à lui-même ou encore du monde à lui-même -, trouve un contrepoint dans la poétique chez Meschonnic, pour qui le primat ne va pas à « la poésie, unique source », mais au « poème, énonciateur ». Ou alors, si la poésie est la source, c'est parce qu'elle est transformée par le poème, et non parce qu'elle le transcende. À la logique de l'identité est opposée celle de la contradiction, logique opérant une réévaluation et une critique de la transcendance pour penser le primat du poème, du sujet qui lui est spécifique, de l'invention de valeur. 1973, année où

¹ Michel Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 70-71.

² Cf. Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet, cours au Collège de France (1981-1982)*, éd. François Directeur de la publication Ewald, Alessandro Directeur de la publication Fontana et Frédéric Gros, Gallimard Seuil, 2001. Les différents cours explorent le sujet, par son histoire, depuis l'Antiquité, par la subjectivation discursive, incluant et définissant réciproquement lecture et écriture.

³ Michel Deguy, op. cit., p. 83.

paraissent *Tombeau de Du Bellay* et *Pour la poétique II Épistémologie de l'écriture*, est ainsi une sorte d'année repère : deux conceptions de la poésie y sont mises à jour, qui croisent deux modes de réception de Mallarmé ; ces deux conceptions renvoient à la conflictualité que nous avons évoquée et que ces propos de Meschonnic peuvent résumer, pour indiquer ce qu'un poème et une poétique impliquent de positionnement et de politique du langage, ce qu'ils ont d'irréductible et de relationnel :

Le langage poétique est une pratique non de l'identité mais de la contradiction. D'où : 1° un texte ne cesse de devenir, sa connaissance est inépuisable, il produit une répétition indéfinie de la lecture ; 2° c'est un lieu d'interactions ; 3° il est fait de conflits, de contradictions qui ne peuvent se résoudre.¹

3. *Écrire et l'inconnu*

Les contradictions irrésolubles ont trait aux représentations du langage, du poème, de la poésie, du sujet. La réception de Mallarmé est ainsi un révélateur des questions qui s'agissent principalement dans les pratiques, les œuvres et les historicités. De sorte qu'il faudra en venir à des développements et des confrontations de points de vue, de théories et de pratiques engagées par les différentes approches de l'auteur des *Poésies* et des *Divagations*.

Reste que la manière d'interroger la littérature et la pratique d'écrire est décisive, pour des poètes qui, surtout à partir des années soixante, se sont préoccupés de la théorie du langage, mais plus encore de ce que c'est que vivre en langage. On peut ainsi revenir sur le début de la conférence sur Villiers, sur la manière aussi dont Bernard Noël – à titre d'exemple particulièrement évocateur – a poursuivi, plusieurs années durant, la question « qu'est-ce qu'écrire ?² » Relisons Mallarmé :

Sait-on ce que c'est qu'écrire ? une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur.

Qui l'accomplit, intégralement, se retranche.

Autant, par ouï-dire, que rien existe et soi, spécialement, au reflet de la divinité éparse : c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute – la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime – quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude). (*OCII*, 23)

L'attaque de la question implique d'emblée une absence de réponse, ou encore la question continue à faire se confronter les réponses. C'est que la question est posée, voire opposée, à toutes les réponses. À cet égard, sont multipliées les expressions de l'incertitude, doublée d'ironie, et plus nettement, d'un rire de la pensée, forme spécifique de l'humour chez Mallarmé : « très vague mais jalouse », « le sens au mystère », « ce jeu insensé », « en vertu

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II Épistémologie de l'écriture*, op. cit., p. 40.

² Cf. la suite « Qu'est-ce qu'écrire », I, II et III, in Bernard Noël, *La Place de l'autre*, op. cit., p. 199-216.

d'un doute », « demeure une incertitude » - expressions appuyées par ce que nous pouvons entendre comme l'expression d'un certain comique du raisonnement, rire de l'« intranquillité » (on peut penser à Pessoa) que s'offre la parenthèse et qui prend le pas sur les réponses toutes faites : « parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension ». L'incertitude est le cœur de cette pratique ; la question semble alors en attirer une autre : sait-on ce qu'on fait quand on écrit ? Mais un point essentiel est aussi dans le fait qu'écrire est l'exercice périlleux d'une liberté prise sur l'acte démiurgique : la création n'est pas de dieu, mais elle est « recreation », c'est-à-dire qu'elle engage, par le préfixe « re- », un acte, une reprise ou un recommencement, une responsabilité « au reflet de la divinité épars ». Le divin n'existe que dans des reflets, la divinité est l'épars, la vie humaine, dans ses multiples responsabilités et dans sa diversité. À une théologie de l'art et de la création, est substituée une politique de l'art et du divin. D'où l'idée d'un « orgueil » (« Un à un, chacun de nos orgueils, les susciter, dans leur antériorité et voir », *Id.*), en se rappelant que cet orgueil est un pas gagné de l'athéisme, une dynamique de l'arrogance que l'on retrouve dans la définition « c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute – la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime – quelque devoir de tout recréer ». Le retournement de l'orgueil en vanité est dans le « doute » et « l'appréhension », mais le doute est encore une vertu, qui, de l'orgueil, rejoint la fierté, une force qui tient au langage. Langage dans lequel, une fois la critique des théologies commencée, peut s'inventer, se « recréer », un lieu.

Recréer peut aussi rejoindre représenter. Écrire correspond alors à chaque fois à une recreation totale (« tout recréer »), à un dire et à un sens nouveau du réel, du monde, engageant une mémoire et un lieu de langage : « quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être » renvoie à cette opération poétique ou artistique d'instaurer une réalité dans une sémantique spécifique, au sens d'un « mode spécifique de signification qui est engendré par le discours », comme Benveniste a pu le dégager dans son essai « Sémologie de la langue¹ ». « Tout » renvoie au « oui dire » et au « jeu insensé d'écrire », mais il est symétrique à « rien ». On remarquera que le « rien » figure dans une proposition affirmative, qu'ainsi il ne revêt pas une valeur négative. Dans « rien existe », est active cette rencontre du néant par le creusement du vers, est active l'expérience d'*Hérodiade*, qui est sans doute la mise à jour d'une intuition, de cette « intuition diurne » dont parle Bonnefoy. Le recommencement du monde, dans une recreation et une représentation, est le mouvement dont une écriture est l'opération, à la fois dans une écoute du langage (le « oui dire ») et dans une

¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 2, Tel-Gallimard, 1974, p. 64.

invention de valeurs inventant un sens du sens par une signifiance, un « jeu » des signifiants (« ce jeu insensé »). D'où ce lieu de l'écriture faisant qu'un sens du monde et de la vie est mis en mouvement, un lieu de langage et de parole qui a affaire à son propre inconnu : « pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude). » La parenthèse marque ce sourire défini par Delègue comme un sourire disant « à lui seul le trait et le retrait, la prise et le déprisement de soi et des choses, le consentement et le refus », résumant « tous les "contrastes"¹ ». Il se lit encore pour la « lucidité poussée à l'extrême », dans une sympathie pour l'inconnu.

Bonnefoy voit dans le sourire de Mallarmé un renoncement, une acceptation, marquant une séparation avec le monde et la nature tels qu'ils sont, une séparation du langage et de la vue : un « déni qui porte sur bien sûr sur l'acte suprême, voir, et sourire qui montre donc un Mallarmé qui accepte. » Ce sourire est mélancolique, mais il fonde un possible dans la voix, pour « rémunérer » le « "défaut" de la langue que nous parlons [qui] rend le salut impossible !² » On peut cependant reporter le « défaut », qui est aussi ce que manque la parole dans ce qui est toujours à dire et redire, non à répéter ni à reproduire, mais à recommencer. L'inconnu d'écrire est aussi le répons de l'inconnu des choses, du rien et du tout qu'elles sont. Et ce répons est le « sens au mystère du cœur » ; il est une *jalousie*, un regard et une crainte se défendant d'un sourire - l'« appréhension » y étant contenue -, une inquiétude à l'égard de ce qui n'est que soi, une pratique privée dont la particularité du retranchement est à envisager.

Notre analyse du commencement de la conférence sur Villiers impliquera un travail plus poussé sur l'épistémologie et la critique du rythme de Meschonnic, plus généralement sur sa poétique. Auparavant, l'exemple de Bernard Noël permet d'ancrer le propos dans une conception de l'écriture qui n'en fasse pas un objet, mais une pratique et une activité, à rebours de l'objectivité et de la scientificité structuralistes qui ont fait du langage un objet. On peut être attentif à l'incise « intégralement ». L'adverbe caractérise aussi bien « qui l'accomplit » que « se retranche ». Affectant également « qui », il renvoie aussi à ce qui advient du sujet dans cet accomplissement, une dimension d'inconnu par l'écriture. De fait, est marquée une position du poète, symétrique à la « disparition élocutoire » : si « se retranche » désigne le retrait, l'écart, la séparation, l'exil, cette même soustraction fait apparaître autre chose qu'une personne, (bien qu'elle en parte) : du sujet par le poème et de l'anonyme. Mallarmé pose en quelque sorte les conditions du lyrisme, - ce à propos de quoi nous verrons que la question du sujet lyrique s'est reposée, à partir des années quatre-vingt-dix et quatre-vingt-dix.

¹ Yves Delègue, « Sourires de Mallarmé », *Romantisme*, vol. 22 / 75, 1992, p. 86.

² Yves Bonnefoy, « La Poétique de Mallarmé », *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 187.

Dans le premier texte de la série « Qu'est-ce qu'écrire ? », Bernard Noël montre qu'avec cette question, il n'y va pas tant d'une essentialisation que d'une activité. L'attention première, initiale, à la page répond au « blanc revient » de Mallarmé, au noir sur blanc de l'écriture, à l'interrogation de ce qui se met à exister par l'écriture. Aussi, ce qui advient déjà, dans le présent problématique de l'écriture, est-il une mémoire. On sait qu'« un présent n'existe pas.. » (*Quant au livre, OCII*, 217), matière à la fois d'un passé enroulé, d'une « réminiscence » et d'un futur, le présent « remmêlant perplexement » passé et futur. Bernard Noël y voit l'activité propre de l'écriture : celle d'un langage et d'un passage de ce qui lui est antérieur, le corps, la mémoire, celle d'un mouvement de l'oubli, qui est justement le propre de la réminiscence. L'écriture est alors le propre de l'espèce, qui est de donner corps et existence au singulier :

Le langage a mis la mémoire au singulier ; il en a fait la réserve de souvenirs ; il y a creusé, comme la perspective dans le tableau, une fausse profondeur qui tire sa crédibilité de l'histoire. En réalité, il a mis de l'ordre, car le langage, bien que grand manieur de temps, ramène tout au présent. Quant au corps et à ses mémoires, les voilà plongés dans l'oubli, comme l'est pareillement en nous l'élan de l'espèce tout vêtu d'amour.¹

La pensée de Bernard Noël est toujours travaillée par cette idée d'une vaporisation du « charnel » dans le « mental », par le « verbal » et l'expression. Interroger l'écriture, c'est aussi interroger le mouvement expressif qui porte le dedans au dehors, et fait un dehors du dedans corporel, organique et mental².

Le retranchement dont il est question chez Mallarmé peut, avec l'intégralité d'un accomplissement, prendre la valeur d'une absorption dans l'acte : « élan », puis « acte de l'espèce », l'écriture est d'une densité, d'une épaisseur qui l'identifie à l'amour. C'est que l'acte l'emporte sur l'objet et que l'élan qui lui est propre pousse à penser l'écriture comme mouvement relationnel. La réception de Mallarmé déplace ainsi la perspective d'une clôture sur des signes vers celle d'un lieu du texte, ce qui ira jusqu'à une critique du texte par le poème. C'est justement en écrivant une présentation de la collection « Textes », des éditions Flammarion, qu'il commence à diriger en 1976, que Bernard Noël écrit ceci, en prenant acte du double statut d'un « jeu insensé » et d'un « travail » de l'écriture :

Le problème est qu'écrire ne suffit jamais à écrire, de telle sorte qu'il y a déplacement d'un manque vers un manque, comme si écrire rendait absent le corps qu'écrire appelle et crée. À force, l'insensé l'emporterait si le

¹ Bernard Noël, « Qu'est-ce qu'écrire I », *La Place de l'autre*, op. cit., p. 202-203.

² Cf. « L'Écriture du corps » : « Dès que la pensée, l'imagination ou même la mémoire s'expriment, l'espace charnel est vaporisé à l'avantage du mental. » Puis : « C'est en effet "l'esprit" qui, éventuellement contre lui-même, éveille en nous la conscience de son origine charnelle et, en s'appuyant sur elle, la développe pour contester sa propre domination. D'où cette alternance d'incarnations et de désincarnations qui est l'exercice matérialiste à travers lequel l'intériorité s'éprouve comme un perpétuel dédoublement entre sa base organique (le profond dedans) et la poussée de l'élan pensif (l'intime dehors). / L'écriture est l'acte de la perte du corps et du retour vers lui. » *Ibid.*, p. 238 et 240.

produit de ce déplacement – autrement dit le TEXTE – ne jalonnait sa propre dérive. L'écrivain a contradictoirement besoin de ce jalonnement et de cette perte. Il lui faut à la fois l'errance et la maison, la solitude et la compagnie. Cette contradiction productrice insiste sur la matérialité de ce qu'elle déplace : le texte n'a d'autre lieu que le texte.

Mais ce lieu partage l'obsession du langage pour ce qui n'est pas lui et pour sa propre inexistence : « Ajoutez à cela qu'écrire, c'est mettre noir sur blanc ce qui n'est ni noir ni blanc, et qu'en somme, c'est vouloir exister à travers ce qui n'existe pas.¹ » Et Bernard Noël reprend un peu l'expérience d'*Igitur*, quand il renvoie le langage au fantôme de son antériorité, à la voix des ancêtres qui parlent depuis le silence une mémoire de l'espèce, « un doute insensé » : « la posture somme toute très récente de l'écriture pourrait avoir absorbé une posture antérieure qui, sous la même attitude, poursuivait une toute autre activité. » Ce « tout autre », inclus dans l'activité et l'élan, est l'inconnu. Un inconnu dont la prise en charge instaure un inconscient du langage, tout « l'inconscient corporel » que le langage s'incorpore, peut-être l'« âme », « nœud rythmique », la nécessité de « penser de tout son corps » :

La présence de cet inconscient corporel – de cette préhistoire intime – me paraît soudain l'âme imperceptible et véritable, qui préside à la formation de la pensée tout comme au surgissement interne de la langue, seul spectacle dont je rêve en vain depuis toujours d'être le spectateur.²

Voici ce que le point de vue épistémologique, depuis l'activité d'écrire, porte à dire : l'écriture met à l'épreuve la connaissance, étant une connaissance critique. Écrire n'est pas un savoir ; il en est le retranchement. C'est ce qui fait de la connaissance un mouvement et un élan sans fin, ce qui fait aussi que le savoir est en retard sur l'acte, toujours spécifique et impliquant une critique de la critique.

¹ *Ibid.*, p. 228.

² « Qu'est-ce qu'écrire II », *Ibid.*, p. 205-206.

CHAPITRE I

Situation de l'épistémologie de l'écriture, dans les décennies après 1970

1. *Écriture, littérature : la réception de Mallarmé et le vivre-écrire de Meschonnic, de Pour la poétique I-V (1970-1978) à Mallarmé au-delà du silence (1985)*

1.1. Pratique de la contradiction : préalables sur la théorie de l'écriture et de la littérature de Meschonnic

Il y va sans doute d'une épistémologie de l'écriture comme d'un langage poétique : d'être « cette pratique de la contradiction, et non une identité. » Est décisive cette commune mesure que l'on peut trouver chez Meschonnic entre la théorie et la pratique, faisant que ce qui est valable pour un langage poétique, l'est pour son étude. Qu'est-ce que serait en effet une approche critique qui aborderait les œuvres de manière systématique, sans tenir compte qu'un poème est d'abord « un agir langage, [faisant] l'ici-maintenant [...] inséparable d'une situation qu'il transforme en langage¹ » ? Cette « situation » est « nouvelle » dans la mesure où elle est instaurée par une écriture dont le propre est de créer de la valeur et de l'unique. Comme Meschonnic l'écrit dans « "Rimbaud et/ou Mallarmé"... », en réponse à l'article du même titre par Jude Stéfán, écrit à propos de *Dédicaces proverbes*, il n'y a pas tant de « sens du vrai » que « de l'unique, qui est en même temps celui du multiple² ». Sens auquel s'attache une critique, dont la capacité serait alors de reconnaître le faux-semblant, ou ce qui fait tout pour ressembler à un poème, à de la poésie, mais n'en est qu'une répétition.

Reconnaître le faux, c'est en somme distinguer ce qui est un poème et ce qui imite la poésie. C'est ainsi que, d'une certaine façon, l'épistémologie de Meschonnic dépasse à la fois le texte et la littérature prise pour elle-même, ou qui n'a pour seule fin qu'elle-même, c'est-à-dire une reproduction selon des critères de genre, de rhétorique, selon ce qui rattache le littéraire à l'idéologie. Au début de *Pour la poétique I*, il est question d'un enjeu qui s'est progressivement mis à jour : celui d'une recherche à la fois de l'unité et de l'unicité des œuvres, c'est-à-dire, pour chaque œuvre, d'une spécificité. Jamais neutre, toujours située, cette recherche dépend et de l'œuvre et du lecteur, mais du lecteur tel que son acte de lecture est transformé par l'œuvre, ce qui est compris dans la « réflexion » : « Ce sont les caractères de l'œuvre qui ont engendré une réflexion nouvelle.³ » Comme il l'écrira plus tard, dans *Mallarmé au-delà du silence*,

¹ Henri Meschonnic, « La Situation d'un langage poétique », *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*, op. cit., p. 17.

² *Ibid.*, p. 180.

³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 17.

« l'imaginaire du langage, chez Mallarmé, paraît à travers l'"œuvre". Mais il n'est pas visible dans le neutre. Il se modifie selon les représentations de l'observateur. Mallarmé change.¹ » Une glose possible de « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change » est que l'éternité est le mouvement d'une lecture - d'une « interprétance », par laquelle le sémantique dépasse le sémiotique² -, mais que ce mouvement travaille, et est travaillé par les caractères de l'œuvre, « telle qu'en elle-même ». D'où un Mallarmé en mouvement par le multiple que son unicité suscite, un système, ou « univers fermé-ouvert, langage à tous, langage unique³ », comme Meschonnic le formule au seuil de *Pour la poétique I* pour penser l'unité, ce qui sera repris dans « Rimbaud et/ou Mallarmé » par le « sens du multiple ».

Cependant, l'enjeu de la modernité se concentre sur l'écriture. C'est ce qui le place en contradiction avec la littérature et avec l'histoire littéraire. Meschonnic, dès 1970, en dégage la nécessité d'une « lecture-écriture » distincte d'une « lecture-littérature ». Il y aura à voir vers quelle épistémologie de l'écriture cette recherche se dirige. Provisoirement, disons qu'elle passe par le texte, notion phare des années structuralistes et de *Tel Quel*, pour le déplacer – puis le quitter – vers le poème. Il y a à voir aussi que cette épistémologie fait face aux dévalorisations de l'écriture, avec elles du langage, aux contre- ou dés-écritures qui cherchent à sortir d'une idéologie de la forme. La poésie de Du Bouchet casse le phrasé, opère justement ces « cassures du texte » (*OCII*, 276) et introduisent le silence par des blancs qui adressent au langage une critique. Ce même langage devient l'objet d'une suspicion, plus encore d'une violence. Violence tournée contre les mots quand ils détournent de l'être et du monde par un privilège accordé à la forme et aux liaisons conceptuelles. Est éprouvée par Bonnefoy « la nécessité de la désécriture [...], moyen de lutter contre une tentation qu'il reconnaît sienne – celle de "l'art" [...], "sacrifice" de la "langue" », comme le souligne Michèle Finck au sujet de la « fonction de la désécriture ». Cette même désécriture le situe dans une contradiction à l'égard d'une filiation mallarméenne, celle « de Valéry et conduit à une « éthique de l' "imperfection"⁴ ».

La situation de l'écriture dans l'esthétique littéraire est justement ce qui, depuis l'écriture, à partir d'elle, est renversé par Meschonnic. Les cinq livres de *Pour la poétique* supposent ce

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 14.

² Selon la distinction opérée par Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue » (1969), *Problèmes de linguistique générale* 2, op. cit., p. 43.

³ Henri Meschonnic, op. cit., p. 11.

⁴ Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, op. cit., p. 315-316. Cette éthique, tirée du vers d'*Hier régnant désert*, « L'imperfection est la cime » est opposé à l'éloge de Mallarmé que Valéry fait dans « Lettre sur Mallarmé » : « Ces petites compositions merveilleusement achevées s'imposaient comme des types de perfection, tant les liaisons des mots avec les mots, des vers avec les vers, des mouvements avec les rythmes étaient assurées, tant chacune d'elles donnait l'idée d'un objet en quelque sorte absolu. » Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé », *Variété, Œuvres I*, op. cit., p. 639. Cité p. 316.

renversement et y travaillent. Dans le dernier chapitre de *Pour la poétique I*, « Science ou écriture », l'écriture est le levier d'une critique de l'esthétique et de l'art pour l'art, c'est ce qui est impliqué dans la « pratique matérialiste », dont l'un des principaux enjeux est justement de penser une pratique de la vie :

L'hypothèse de travail est que l'écriture est une pratique matérialiste du langage définie comme l'homogénéité et l'indissociabilité de la pensée et du langage, de la langue et de la parole, de la parole et de la graphie, du signifiant et du signifié, du langage et du métalangage, du vivre et du dire. Pensée discursive, non antérieure au langage, constituée comme pratique du langage.¹

Ce qui ressort de cette hypothèse est bien un « défi épistémologique² » ; comme le démontre Young-Joo Choi, le « continu », le « faire » et « l'infini » sont des axes médians pour aborder la « perspective critique » de la poétique. D'abord, une pensée et une pratique du continu supposent une critique de la culture, de « notre occident-siècle », dans la mesure où elles sont ce que « notre micro-culture », reposant sur des approches séparatrices et dualistes, « fuit ». Ce que conçoit Meschonnic est « une pratique du continu dans une pratique du discontinu », autrement dit un faire poétique, ou « un langage poétique », qui traverse une culture, mais ne s'y réduit pas. C'est le propre d'une écriture, précisément, que d'être une « contradiction », que d'être cette activité critique qui, selon ses « caractères », conteste de l'intérieur les doxas dualistes de la langue, du langage, de l'art, de la poésie.

Meschonnic pose ainsi le langage à la fois comme vie *en* langage et vie *dans* le langage :

L'opinion oppose l'écriture, les *mots*, à la « vie ». Pourtant nous ne vivons qu'à travers le langage ; l'écriture est un des moments les plus intenses (à définir) du langage ; donc de la vie. Poser que dans ces moments, appelés textes, vivre et dire soient un seul et le même, n'est pas revenir à l'être universel et abstrait de la métaphysique : il est chaque fois autre.³

Une grande différence provient du fait qu'il ne s'agit pas d'inscrire l'écriture dans l'ontologie, dans la question de l'être, mais au contraire de l'en extraire. C'est ce qui forme le « chaque fois autre » de ce que Meschonnic appelle encore « texte », mais qu'il appellera « poème » par la suite, notamment en 1975, avec le livre *Le Signe et le poème*. Le poème est l'opérateur critique des idéologies du langage par l'homogénéité du dire et du vivre qu'il invente. Les « textes » sont considérés en tant que « moments », ce qui rejoint une conception du poème comme événement, comme histoire arrivant au langage et à la vie humaine.

C'est ainsi qu'on peut envisager, à partir de l'écriture, un déplacement de l'idée de littérature. Y correspond la différenciation entre une « lecture-écriture », qui tient une « pensée de l'unité

¹ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 160.

² Cf. Young-Joo Choi, « La Poétique d'Henri Meschonnic : un défi épistémologique ? », in *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, *op. cit.*, p. 203-212.

³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, *op. cit.*, p. 161-162.

prise au fonctionnement de l'écriture » - unité étant un autre mot de l'hétérogénéité du dire et du vivre -, et une « lecture-littérature », « qui ramène un texte à des catégories préexistantes ». Par cette unité est posée une cosmicité tenant à l'œuvre. On peut encore avoir recours au glossaire : à « monisme », « homogénéité » est précisé par « indissociabilité », pour une pensée de l'unité et de l'unicité, dans une opposition au dualisme, pour une connaissance par l'empirique. Mais cette unicité n'est pas versée dans le virtuel, ni le modèle, qui est le propre de la littérature comme idéologie culturelle ; elle laisse découvrir au contraire l'enjeu de la spécificité et de la subjectivité, qui, n'étant pas réductibles au subjectivisme, renvoient aux « formes-sens », puis à ce qui, non réductible à un formalisme cette fois-ci, deviendra dans l'œuvre théorique de Meschonnic, le « sujet du poème ».

1.2. Contre Mallarmé, vers Mallarmé : le langage, l'écriture et la vie

Reste qu'à partir de cette mise en perspective dialectique, passant par leur opposition et leur mise en tension faisant de chaque poème une contradiction, un sens de la littérature par un sens de l'écriture est mis en mouvement, qui porte à découvrir un point de rencontre avec Mallarmé. Nous verrons que les premiers essais de Meschonnic mettent en question le « Mallarmé des sixties », et des décennies suivantes, pour reprendre le titre de l'article de Gérard Dessons¹. Ils mettent en question sa réception et ses appropriations. Ils montrent aussi des passages par Mallarmé, qui sont à déceler, pour y voir comment l'épistémologie de l'écriture se construit dans une double contradiction : par rapport à l'épistémologie de l'écriture qui est celle de l'avant-garde, par rapport à la réception de Mallarmé, pour laquelle on peut dire « Sur les contre les pour sont jetés », comme l'énonce le titre du premier volet de *Poésie sans réponse Pour la poétique V*. Sans verser dans un discours téléologique, par une lecture apostérioriste, venant comme corriger les premiers temps de la réception par un essai – *Mallarmé au-delà du silence* –, il s'agit de voir comment la réception de Mallarmé par Meschonnic passe par une critique de ce qui s'est constitué en paradigmes et empêche une certaine approche de l'œuvre, une approche à travers « l'homogénéité du vivre et de l'écrire ». C'est un *versus* contre un autre : il faut aller *contre* pour aller *vers* et penser *avec*. Lire Mallarmé, c'est aussi le lire contre lui-même. On verra que ces « contre » sont tendus vers une lecture de Mallarmé qui en réévaluera la poétique, d'abord autour de la « situation d'un langage poétique ».

Par rapport à ce que l'on peut considérer être une captation d'héritage, de Valéry à la sémiotique poétique de la « génération *Tel Quel* », Meschonnic situe son propre langage

¹ Cf. Gérard Dessons, « Le Mallarmé des sixties », in *Europe*, « Stéphane Mallarmé », *op. cit.*, p. 64-77.

poétique dans ce qui pourrait sembler opposer Baudelaire à Mallarmé. En préambule à *Dédicaces proverbes*, on lit :

Demain commence dans un tiers-monde des mots. Dans les locutions vulgaires, à faire et à refaire, de partout. Dans le *poncif*, où Baudelaire montrait qu'on le prépare. Là se travaillent les possibles, et non en regardant Mallarmé, Lautréamont ou Bataille. Élèves trop intelligents, leurs lits (livres) donnent la nausée.¹

Il ne s'agit pas tant d'opposer deux poésies, celle de Baudelaire, celle de Mallarmé, que de mettre en avant deux conceptions du langage formées autour des deux poètes. Cependant, avancer Baudelaire dans un contexte où l'on fait de Mallarmé (et d'autres encore : Lautréamont, Sade, Artaud) une référence maîtresse sur les pratiques et les théories des avant-gardes, est un geste décisif. L'approche de Meschonnic diffère néanmoins de celles de Bonnefoy et de Deguy, duelles parce que l'un trouve en Baudelaire une contradiction de Mallarmé autour de la question de la finitude, quand l'autre les rapproche par le symbole. L'avant-dire de *Dédicaces proverbes* fait allusion à une saillie des *Journaux intimes* de Baudelaire : « Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif.² » Citation que l'on peut relier à cette autre « Fusée » : « Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie.³ » Baudelaire y revoit la notion de génie littéraire, en la renvoyant au « poncif », au lieu commun. Il y a là de quoi faire la critique de l'originalité en art, d'une certaine distinction du génie qui met l'art hors de la vie, une réponse à l'idéologie littéraire. Meschonnic y trouve un sens du langage par un sens de la vie, qui est l'écoute de l'ordinaire. On peut faire un autre lien, avec Benveniste, pour voir que l'approche linguistique et l'approche poétique entretiennent un lien fort :

On ne reproduit rien. On a apparemment un certain nombre de modèles. Or tous les hommes inventent leur propre langue sur l'instant et chacun d'une façon distinctive, et chaque fois d'une façon nouvelle. Dire bonjour tous les jours de sa vie à quelqu'un, c'est chaque fois une réinvention.⁴

Aussi ce qui suit est-il important, parce qu'il ouvre la parole quotidienne à la construction « dans et par le langage⁵ », et ainsi pousse à concevoir un rapport entre le langage ordinaire et le poème. Benveniste ajoute :

À plus forte raison quand il s'agit de phrases, ce ne sont plus les éléments constitutifs qui comptent, c'est l'organisation d'ensemble complète, l'arrangement original, dont le modèle ne peut avoir été donné directement, donc que l'individu fabrique.

¹ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, op. cit., p. 10.

² Charles Baudelaire, *Fusées*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1260.

³ *Ibid.*, p. 1258.

⁴ Émile Benveniste, « Structuralisme et linguistique (entretien avec Pierre Daix) », *Problèmes de linguistique générale* 2, op. cit., p. 18-19.

⁵ « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego". » Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale* 1, Tel Gallimard, 1979, p. 259.

Pour Meschonnic, Benveniste apporte un fondement théorique à la subjectivité dans le langage. Il permet aussi un rapport entre linguistique et poétique qui ne rapporte pas celle-ci à celle-là, mais permette de penser le poème comme « organisation ». D'où un rapport avec le langage ordinaire, dont le poème est le révélateur, révélateur qu'il est aussi du fonctionnement et de l'inventivité : un rapport entre vivre et langage, vivre et écrire. En écrivant un premier livre de poèmes répondant à un « besoin » de proverbes pour s'inventer, Meschonnic pratique son propre écrire comme une écoute du plus ordinaire, comme l'écoute de ce qui se passe quand on parle. Significativement, *Dédicaces proverbes* commence par « mon corps se prononce cœur / j'apprends de nouveaux proverbes ». Aussi le proverbial est-il ce qui passe de l'un à l'autre, ce qui du langage se diffuse dans le social. Significative encore de cette situation d'un langage poétique est cette déclaration : « Je commence un langage [...] qui n'a plus rien à faire de l'opposition entre l'individuel et le social, entre la parole et la langue.¹ » Comme nous l'avons déjà indiqué, *Mallarmé au-delà du silence* insiste sur le fait que « s'il appartient à "l'ange" de "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu", comme dit le *Tombeau d'Edgar Poe*, les mots restent les "mots de la tribu" ». Et la lecture du passage de *La Musique et les lettres* à propos de « l'emploi des mots aptes, quotidiens » articule l'infini au quotidien dans une contradiction avec l'identification de Mallarmé « à l'hermétisme, au mot rare, au sonnet du "ptyx" (on oublie peut-être alors son intention, son effet d'allégorie) ». En effet, cette identification « cache le Mallarmé du langage ordinaire », avec lui cette conception du « poème : contradiction vivante du langage ordinaire devenu poème et restant ordinaire.² »

On peut avancer que la réfutation des usages de Mallarmé par ces « élèves trop intelligents », par ces épigones, ouvre la voie du « Mallarmé du langage ordinaire ». Il faut, pour cela, entendre un *pour* et *vers* sous le *contre* de *Dédicaces proverbes*, au prix d'une lecture du poncif baudelairien qui mènera au « simplement la vie » chez Mallarmé. C'est l'enjeu d'une « jonction de l'oralité et de l'ordinaire » dans l'écriture :

Une déviation subtile, l'effet pervers du signe, coupe, pour la plupart, le livre, de la vie. L'écriture de la parole. C'est ainsi qu'on oppose les littératures écrites aux littératures orales. Mallarmé, intériorisant l'écrit, contre les mouvements de manche, a paru, pour certains, porter à l'extrême une écriture si écrite qu'elle ne pouvait plus être que muette.³

Ce propos repose sur une épistémologie de l'écriture qui ne sépare pas mais dialectise, pour ne plus les opposer, l'oral et l'écrit, ou l'écrire et le parler, pour penser un parler par un écrire. On peut ainsi revenir sur le rapport, dialectique lui aussi, entre vivre et écrire. Rapport dialectique,

¹ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, op. cit., p. 10 et 13.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, p. 54-55.

³ *Ibid.*, p. 51.

non au sens hégélien de résolution et dépassement, mais au sens d'une tension et d'une contradiction définitoires du continu.

Meschonnic opère la critique d'un certain Mallarmé du livre, celui qui, en ouverture de *Dédicaces proverbes*, est évoqué dans « la disparition livresque du *je*. Illusion de l'impersonnel », ce que Jude Stéfan a envisagé comme une « intimidation mallarméiste académique (culte du livre)¹ ». C'est une manière de montrer que la « disparition élocutoire » a été captée dans le sens d'une négativité du langage, d'un langage replié sur ses propres signes, repli dont la clôture donne lieu à la fois au sacrifice du personnel et du réel et au suicide littéraire, autrement dit à une mise à mort de celui qui écrit dans et par son écriture. Le propos vise les conclusions, à ce moment-là récentes, et en train de faire leur chemin, de Sollers, qui, dans « Littérature et totalité », assimile sujet et auteur : « En somme, le livre est le lieu d'un double mouvement : suppression de l'auteur (le livre est souvent comparé par Mallarmé au tombeau) qui abandonne la parole pour l'écriture et se prête ainsi à la transformation du temps en espace.² » Mais l'enjeu du sujet est double : penser la spécificité d'un écrire et d'une subjectivité « dans et par » l'écriture (« C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet », comme l'écrit Benveniste) ; ou penser le rapport entre un vivre et un écrire, une parole et une écriture.

Ainsi, quand, pour Meschonnic, en 1985, il s'agit de penser la poésie de Mallarmé comme un répons, comme ce qui *répond la vie*, c'est-à-dire montre un rapport à la vie, dans une poétique de la vie, il s'agit au contraire, pour l'auteur de *L'Écriture et l'expérience des limites*, de penser une inclusion de la totalité de la vie dans un théâtre de signes, le Livre, qui entretient un rapport d'hétérogénéité avec elle. D'où une mise en avant du « tout », dans les citations données par Sollers à l'appui de son propos - (nous soulignons) « ce sujet où *tout* se rattache, l'art littéraire », « oui, que la littérature existe et, si l'on veut, seule à l'exclusion de *tout* », « *tout*, au monde, existe pour aboutir à un livre » C'est que la problématique « littérature et totalité » pose, par la conjonction, l'hétérogénéité de la vie et de la littérature, ou « art littéraire », et arrime leur rapport à l'impossible. Mais, en définitive, l'inclusion aboutit à l'exclusion, parce que « le langage a une fonction profondément négative », dans un espace fermé de signes qui est texte, « espace au second degré », « mise en miroir d'une écriture idéogrammatique et d'une écriture phonétique³ ». La phonétique comme l'idéogramme

¹ Jude Stéfan, « Rimbaud et/ou Mallarmé ? », *Chroniques catoniques*, La Table ronde, 1996, p. 163.

² Philippe Sollers, « Littérature et totalité », *L'écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 78.

³ *Ibid.*, p. 75.

construisent bien une logique du signe, une sémiotique appliquée à Mallarmé, autant qu'inspirée par lui. Mais cette logique fait son silence.

La prosodie, le rythme ont des enjeux différents dans la poétique, quand celle-ci n'est pas tributaire d'une sémiotique. D'abord, il ne s'agit pas d'« écriture phonétique », mais d'une prosodie de l'écriture, ce qui aboutit à tourner l'écrit vers l'oral, plus que vers le texte. La critique de l'espace fermé des signes se retrouve, à la fin de *Dédicaces proverbes*, dans une écoute de l'expression « faire signe de vie », orientée vers ce que fait le langage quand il est relation, ce que Meschonnic désigne dans ces années par « dire quelque chose à quelqu'un », ce qu'il signifie par la dédicace du livre « plus par toi que pour toi » et par le « nous » : « depuis que j'ai pris sur toi la mesure de notre langage / nous savons entendre des yeux ceux qui donnent signe de livre / ceux qui donnent signe de vie nous reconnaissent.¹ » Il est frappant que cette mesure du langage sera reconnue dans le sonnet à Méry, « poème [...] du langage tendu d'un sujet vers un autre sujet, donc du langage tendu vers l'acte hors langage.² » C'est que le poème, son écrire, est cette capacité à faire langage de tout, ce qui est différent de l'inclusion dans une totalité de Sollers. Ce dont la situation et la pratique d'un langage poétique permettent de se rendre compte est « l'insertion du langage dans des formes de vie ». Le langage n'est pas alors clos dans un formalisme, comme on peut le trouver dans la réception de Mallarmé par Sollers, avec l'« écriture idéogrammatique » et l'« écriture phonétique », faisant procéder l'écriture de la lettre et du son, mais aussi de l'idée enclose dans la substance grammaticale. Mais il est le lieu d'une transformation réciproque d'une « forme de vie » et d'une « forme de langage ». C'est ce que Meschonnic entend par le « travail » de la poésie, un « agir langage, [faisant] l'ici-maintenant », comme il l'écrit au début de *Poésie sans réponse*.

1.3. « Devant l'agression, je rétorquerai que des contemporains ne savent pas lire » (*Le Mystère dans les lettres*) : critique par Meschonnic de l'usage idéologique de Mallarmé par le groupe *Tel Quel*

Un moment important de la réception de Mallarmé par Meschonnic est constitué par les pages consacrées à *Tel Quel* dans « Pour une épistémologie de l'écriture », publiées en 1973 dans *Pour la poétique II*. S'engage une discussion des thèses de Kristeva, développées d'abord dans *Sémiotikè*³, en 1969, puis dans « Sémanalyse et production de sens. Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : *Un Coup de dés*...⁴ », publié dans les

¹ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 120.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 61.

³ Julia Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

⁴ Julia Kristeva, « Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : *Un Coup de dés* », in A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972, p. 207-234.

Essais de sémiotique poétique rassemblés par Greimas, en 1972. Meschonnic montre, au début d'une partie « Pratique et théorie de "Tel Quel" », répondant à la partie « Théorie et pratique de Mallarmé » de l'essai de Kristeva, la contradiction entre une rationalité fondée sur un « analogisme », situé par un « emploi idéologique de termes scientifiques », et « un rêve de science » dont procède la comparaison de « Mallarmé, Lautréamont, Artaud aux nombres imaginaires, aux nombres irréels¹ », en référence à l'investissement du terme de « formule » pour désigner l'opération du texte, dans un réemploi de la terminologie « logico-mathématique »². Le texte est, chez Kristeva, le produit d'une mathématisation, d'où la substitution à « auteur », de « producteur », « une instance maîtresse, génératrice, productrice de sens », qui devient « le déploiement, l'exposition plurielle, numérique, sérielle de cette "instance" : de sorte qu'en lui, elle n'est plus Un (Maître) mais son éclatement mis en formule, sa redistribution théâtrale, voire sa dérision : "une insinuation simple au silence enroulée avec ironie" [*Un Coup de dés*, OCI, 376-377].³ » Mais, d'un autre côté, le postulat d'une irrationalité du texte, dans une perspective se voulant une matérialité du signifiant, réactive, selon Meschonnic, « l'ancienne opposition du rationnel à l'irrationnel propre au rationalisme même, qui confinait alors la poésie à l'irrationnel, à l'émotionnel.⁴ »

Il est patent qu'*Un Coup de dés* a fait l'objet d'une véritable captation par l'avant-garde théorique et poétique qu'a été le groupe *Tel Quel*. Le poème a pu être une sorte de miroir pour la théorie d'une libération du signifiant : des formules comme « rien n'aura eu lieu que le lieu » ou « un compte total en formation » (OCI, 383-385, 387) ont pu avoir, à ce titre, un fort rendement⁵, pour servir en outre à figurer une certaine clôture du texte et, en même temps, une germination signifiante pulsionnelle. Mais ce qui est montré est qu'en fait la réception de Mallarmé par l'avant-garde théorique, partant la conception de la poésie *via* le texte, n'échappe pas à la contradiction, au « fantasme culturel » de l'opposition rationnel-irrationnel, les deux se confirmant, se confortant mutuellement. C'est ainsi que sont mis dos à dos la scientificité et l'irrationnel, la formule et la folie que représente la « germination des signifiants », dans l'essai de sémiotique poétique de Kristeva, dont une formule maîtresse pourrait être « une insinuation simple ». Cette approche doit son caractère de science à être une analyse rigoureuse du « phéno-

¹ Henri Meschonnic, « Pour une épistémologie de l'écriture », *Pour la poétique II*, op. cit., p. 84-85

² Julia Kristeva, *Sèmeiotikè*, op. cit., p. 286. Cité par Meschonnic, op. cit., p. 84.

³ Julia Kristeva, « Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : *Un Coup de dés* », art. cit., p. 220.

⁴ Henri Meschonnic, « Pour une épistémologie de l'écriture », op. cit., p. 89.

⁵ Comme ici, par exemple : « De sorte que le vocable tout entier devrait renvoyer à ce fond en creux de la surface existante, réceptacle potentiel où se joue follement - poétiquement - le "compte total en formation" : le travail de la signifiante. » Julia Kristeva, « Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : *Un Coup de dés* », art. cit., p. 230-231.

texte », analyse d'un texte « résidu » du « géno-texte », ou « germination des signifiants qui traversent [la structure]¹ ». Ce géno-texte est ce qui agit et redouble par en-dessous le phéno-texte : « rapport phéno-texte/géno-texte, "présence" du géno-texte dans le phéno-texte² » ; il renvoie bien à une prolifération originelle, d'où la « "folie" maîtrisée » qui permet de penser *Un Coup de dés* comme l'« exposé » et le « récit » de « l'idéologie de l'acte signifiant³ ». L'essai de Kristeva montre que Mallarmé est un levier idéologique, fournissant l'ossature d'un discours. Toute la lecture au mot à mot du poème en est la reconstruction. L'idéologie de *Tel Quel* voit ainsi dans *Un Coup de dés* l'un de ses textes fondateurs. On peut alors constater un usage de Mallarmé, en raison d'une nature intempestive qui y est trouvée et en ceci que ses textes « constituent une réserve de négativité toujours disponible », et « témoignent d'un mouvement destructeur qui transforme le statut même du sujet.⁴ »

Tout le problème, pour Meschonnic, est donc de reconnaître à la fois le caractère doublement intempestif et actuel de Mallarmé et les usages qui peuvent en être faits en le déshistoricisant. La « déshistoricisation » propre au groupe *Tel Quel*, analysée principalement autour des textes de Kristeva et Sollers, peut relever de l'usage idéologique et politique dans la réception, dans la mesure où, partant de Lautréamont et Mallarmé, elle se fait « exploitation de pratiques littéraires [...] revendiquées comme textes de la contradiction⁵ », pour configurer des pratiques qui s'inséreraient dans un avenir révolutionnaire. C'est ainsi que se croisent maoïsme et mallarméisme, à l'avantage politique du premier, dans un contexte de révolution culturelle en Chine. Il est à préciser que « Pour une épistémologie de l'écriture », publié en 1973, vient après le manifeste « Positions du mouvement de juin 71 », qui entend préserver, affirmer la ligne d'avant-garde de *Tel Quel*, - « la ligne de gauche et le recherche d'avant-garde [...] Vive la véritable avant-garde ! Vive mao-tsé-toung !⁶ » On voit, dans cette citation, que l'avant-garde est prise entre le politique et l'idéologie comme contradiction, et comment le « texte », promu par l'avant-garde, est l'opération même de cette contradiction. Telle est la manœuvre d'un groupe littéraire qui, pour se faire le critique de la littérature, fait de la littérature un acteur politique de premier plan, quand bien même il mènerait un travail souterrain de « vieille taupe du texte », comme vient l'appuyer la citation de Mao mise à l'honneur en couverture du

¹ Julia Kristeva, « Quelque problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : *Un Coup de dés* », art. cit., p. 220.

² *Ibid.*, p. 217.

³ *Ibid.*, p. 232.

⁴ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé, une politique de la lecture*, op. cit., p. 144-145.

⁵ Henri Meschonnic, « Pour une épistémologie de l'écriture », *Pour la poétique II*, op. cit., p. 72. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce livre.

⁶ « Positions du mouvement de Juin 71 », *Tel Quel*, n°47, automne 1971, p. 135. Cité par Jean-François Hamel, op. cit., p. 139-140.

manifeste du *Mouvement* : « La littérature et l'art sont subordonnées à la politique mais ils exercent à leur tour une grande influence sur elle.¹ »

Meschonnic relève justement une contradiction de l'usage de Mallarmé dans le contexte chinois des années post-révolution culturelle : « Ces mêmes textes (Sade, Lautréamont, Mallarmé, Bataille, Artaud) qui sont un ici seraient maintenant condamnés en Chine. L'ici-maintenant est toujours dialectiquement politique-poétique.² » Un premier malentendu est contenu dans cette phrase, entre deux *ici et maintenant*, chinois et français, montrant un décalage, plaçant le rapport entre ces textes et la Chine sous le signe du mythe, dans ce mythe étant contenue l'utopie révolutionnaire de *Tel Quel*. En ajoutant qu'« il n'y a pas de contemporanéité », il pointe encore un malentendu autour de la sorte d'alliance mythique Mallarmé-Mao. L'intempestif propre à Mallarmé est irréductible à un état de la société, mais surtout à un pouvoir. L'ici du poème échappe au maintenant de la situation politique. Une dictature peut d'autant moins l'accepter que la société de son temps ne le pouvait. En ce sens, l'analyse rejoint celle de « L'Étranger au temps » et fait de ce caractère une étrangeté à toute époque, rassemblant les poètes en leurs poèmes, « étrangers partiels, étrangers pour l'essentiel, du poète "en grève devant la société", comme dit Mallarmé, "cette société qui ne lui permet pas de vivre", "une époque où le poète est hors-la-loi", à "mal informé celui qui se crierait son propre contemporain", et "on traverse un tunnel – l'époque."³ » Le rappel de ces citations phares pour Meschonnic renvoie à ce qu'il conçoit d'absence de dialectisation réelle entre écriture et idéologie politique, une telle absence faisant retomber dans un usage idéologisant de Mallarmé, dans cette « idéologie scripturaliste⁴ », comme le pensait Jean-Pierre Faye.

Les avant-gardes théoriques ont pu mettre en avant le conflit, l'inadéquation avec l'époque, laquelle est certes redoublée d'une critique idéologique portée par le poème et par la pratique. À cet égard, la promotion par Jean-Pierre Faye, dans le même article cité, de deux autres citations est cruciale : « "Oui, que la littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout", - il faut le lire en liaison avec cet autre énoncé : "Tout se résume dans l'esthétique et l'économie politique". » Elle rend bien compte de l'enjeu politique de la lecture de Mallarmé découvert dans les années soixante et soixante-dix. Elle montre un rapport entre littérature et utopie politique, un rapport difficile, nécessairement de tension, entre idéologie et pratique.

¹ Cité par Jean-François Hamel, *Ibid.*, p. 145. Il fait observer (n. 141) que les trois livraisons du bulletin du Mouvement de Juin 71, publiés en 1972, porteront cette déclaration en couverture.

² Henri Meschonnic, « Pour un épistémologie de l'écriture », *op. cit.*, p. 80. Les citations, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce texte.

³ Henri Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne*, *op. cit.*, p. 90.

⁴ Jean-Pierre Faye, « Mallarmé : l'écriture, la mode », *Change*, « La Mode, l'invention », n°4, 1969, p. 63. Cité par Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 137.

Sollers a pu ainsi mettre en avant l'intransitivité de l'écrire, instaurant une économie dans une pratique autosuffisante « du même côté de l'écran fictif », pour le « scripteur » et le « lecteur », et une « mise en œuvre de tout ce qui est¹ », - cela pour une implication possible d'« à l'exclusion de tout ». Cette plongée au cœur des limites a pour but de montrer le langage comme une puissance de lecture et de transformation du monde et de la société. Ce qui la fonde en utopie : « l'interrègne » conclut la lecture politique de Mallarmé par l'appartenance à l'avenir, mode d'un usage dans le sens révolutionnaire, d'une « pensée formelle : celle de la révolution, dans son sens le plus littéral² », comme il le conclut.

Faye s'opposait à l'idée d'une intransitivité et d'une séparation du langage dans ses signes ; il rejetait le « culte du texte » auquel aboutissait l'entreprise de *Tel quel* qui articulait la linguistique et le marxisme, pour aller vite, le *Cours de linguistique générale* et le *Capital*. L'examen des différences de vue et des oppositions entre *Tel Quel* et *Change* serait l'objet d'un autre travail. Reste une idée importante, énoncée par Jean-François Hamel :

que l'écriture soit la continuation de la politique par d'autres moyens (c'est la thèse de *Tel Quel*), ou que le langage se propage dans la chaîne des narrations pour donner forme, sens et valeur à l'action historique (c'est la thèse de *Change*), la littérature se charge dans tous les cas de la puissance non seulement d'interpréter le monde, mais de participer à sa transformation, ses révolutions symboliques exerçant tôt ou tard leurs effets sur la matérialité de l'histoire.³

Les deux approches sont bien « hétérodoxes au regard de la vulgate marxiste », qui est celle d'un primat de l'économie, d'un résumé (pour reprendre le mot de Mallarmé) exclusivement économique, à la différence d'une littérature « à l'exclusion de tout ». Néanmoins, la résolution dans le texte, qui serait une résolution dans un avenir pré-déterminé par l'idéologie, pose un problème épistémologique.

L'épistémologie de l'écriture à laquelle travaille Meschonnic ne peut qu'interroger le travail théorique de *Tel Quel*, dans la mesure où, d'une part, sa propre poésie est très différente de celle du groupe se revendiquant d'avant-garde, précisément parce que cette poésie-ci ressortit pour beaucoup à une application de cette théorie, ce qui pose la question de l'*applicationnisme*, d'un écrire soumis à une idéologie de groupe, *in fine* à un dogmatisme ; mais dans la mesure aussi où, d'autre part, « son histoire récente peut permettre d'analyser – sur le triple plan poétique théorique pratique – le fonctionnement d'une entreprise qui se donnait et se donne pour enjeu de constituer une pratique théorique matérialiste de l'écriture. » (p. 71-72) Un premier enjeu est de lier, et non de rendre hétérogène, le « triple plan », d'aller à une « théorie matérialiste » et,

¹ Philippe Sollers, « Littérature et totalité », *L'Écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 82.

² *Ibid.*, p. 87.

³ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé*, op. cit., p. 138.

comme il le dit, de penser une « interaction dialectique de la théorie et de la pratique » (p. 72) ; il s'agit en somme de l'enjeu de la poétique. Or, analyser le fonctionnement de la théorie de *Tel Quel*, ainsi la réception de Mallarmé qui y est active, est « nécessaire », pour situer sa propre épistémologie. Nous faisons alors l'hypothèse que, par bien des aspects, la poétique de Meschonnic se constitue avec Mallarmé, dans une critique de ses appropriations. Il faudra voir en quoi aussi elle trouve à s'inventer avec d'autres poètes, Hugo, Nerval, Baudelaire, Apollinaire, Éluard. Mais le problème d'une « théorisation partie de Lautréamont, et de Mallarmé », est que « le formalisme constitutif du mouvement a mené, dans ses contradictions à un progressif isolement-étrangement politique théorique pratique » (*Id.*). Le travail consiste ainsi à montrer que ce qui, au départ, doit amener à une critique de la doctrine, à une libération des pratiques, à ce que Mallarmé désigne dans *Crise de vers* être une « haute liberté d'acquise, la plus neuve » (*OCII*, 207), qui n'est pas le vers, mais le poème libre, parce qu'il s'agit avant tout de « l'ouïe individuelle » (*OCII*, 699), bloque au contraire dans une idéologie. C'est le problème que Meschonnic voit dans le « formalisme », qui n'est pas étranger au primat donné à « une linguistique du mot » (p. 81) : les « instruments mêmes de la linguistique et du matérialisme dialectique [...] ont été utilisés par *Tel Quel* comme *lexique*, non comme *syntaxe*. » (p. 73) Ce qu'il faut envisager à présent est la relation entre une critique de l'idéologie et une poétique (relevant d'une pensée poétique), où la lecture de Mallarmé a un rôle important.

L'intégration d'un lexique vaut, en gros, pour l'intégration de mots dans un corps doctrinal. Mallarmé, avec d'autres, offre une série d'instruments incorporés dans une doctrine révolutionnaire. Cette démarche est critiquée au titre d'une « hâte théorique et politique » ; Meschonnic cite ainsi Kristeva et la résorption de la littérature dans un aboutissement de la révolution qu'elle invite à concevoir « à la veille de ce que nous croyons devoir être dans un proche avenir : la révolution socialiste » (« Littérature et idéologies »), ou dans « vive la fin du vingtième siècle ! » (*Tel Quel*, n°47) (p. 75) Un mouvement mène de la réception à l'usage, puis à l'exploitation. Une caractéristique de *Tel Quel*, qui est celle de « Littérature et totalité » de Sollers et, plus tard, de *La Révolution du langage poétique* en particulier, est de s'approprier l'intempestif d'une œuvre pour en penser l'accomplissement. Si Mallarmé ne pouvait pas être compris dans la société du XIX^e siècle, il le sera ici et maintenant parce que *Tel Quel* est à même maintenant d'exploiter son héritage, « d'en faire fructifier le legs pour accélérer la transformation du monde¹ », selon les mots de Jean-François Hamel. Meschonnic insiste sur le paradoxe qu'il y a à exploiter des « pratiques littéraires limites » et « revendiquées comme

¹ *Ibid.*, p. 144.

textes de la contradiction », alors que « leur caractère de limite interdirait de les exploiter, justement, par quoi on contribue paradoxalement à en faire de la littérature. » (p. 72)

Nombre de points de la doxa du groupe *Tel quel* entrent en conflit avec l'épistémologie de l'écriture, au sens où la travaille Meschonnic, qui l'oriente vers l'historicité et la critique de catégories préexistantes à l'œuvre. Le problème est de mettre en avant des catégories classicisantes ou esthétisantes dans un tel contexte de critique avant-gardiste, comme celles de « chef d'œuvre », ou de « musique » à propos de l'écriture (*Id.*), ce qui correspond, par exemple, à un aboutissant de l'analyse rythmique (des « rythmes phoniques et sémantiques ») dans *La Révolution du langage poétique* de Kristeva. Si l'analyse de « Prose », « [gardant] une métrique traditionnelle [mais déployant] un réseau supplémentaire de différentielles signifiantes qui annonce la possibilité d'abandonner le mètre traditionnel au profit d'une nouvelle organisation rythmique », veut ainsi suivre dans l'acoustique du poème ses virtualités sémantiques, il ne s'en dégage pas moins un impressionnisme tout à fait traditionnel, même s'il s'appuie sur la psychanalyse pour se concentrer sur la base pulsionnelle. (Peut-être alors d'autant plus qu'il s'appuie sur elle.) On retrouve l'inspiration organique des *Mots anglais* dans l'analyse¹, quand par exemple, « "triomphalement", n'existant pas dans la première version, reprend et accentue l'agressivité contenue dans le /pR/ du titre.² » Mais la prosodie est lue dans sa portée sémiotique, du *sema* au *soma*, orientée vers une intentionnalité psychique, pulsionnelle, mais aussi psychologique, qui en revient à une fonction expressive traditionnelle.

À la différence du mot et du lexique, qui sont déshistoricisants, la référence à la syntaxe appuie chez Meschonnic ce qui a trait au sujet comme spécificité. Elle est liée aussi à l'idée que « la littérature est la réalisation maximale de l'oralité [...] chaque fois qu'elle s'accomplit comme une subjectivation maximale du discours.³ » La phrase que Mallarmé écrit à Verlaine, « vous tenez vraiment votre syntaxe » n'implique donc pas une opposition à la langue et à une rupture par des pratiques bouleversant la syntaxe, la phonétique et le lexique, mais elle montre une conscience du fait du sujet, que la langue devient discours, qu'un discours est du côté de l'invention de valeurs. En ce sens, l'interrogation du *Mystère dans les lettres*, « quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité ? il faut une garantie – / La Syntaxe – » (*OCII*, 232-233) théorise la syntaxe comme la création d'une intelligibilité nouvelle. Et l'on trouve dans le propos de Mallarmé une vision proche de celle de Meschonnic, dans la mesure où elle

¹ Cf. à ce sujet la partie « La Transposition, le déplacement, la condensation », in Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Points-Seuil, 1974, p. 230-239.

² Pour les différentes citations de Julia Kristeva, *Ibid.*, p. 239, 244.

³ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 152.

articule les mots à une mise en relation : « Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette » puis « prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence. » (OCII, 233) La pensée de la syntaxe est ainsi continue à celle de l'oralité ; elle engage aussi le mot dans une poétique de la voix. Le « mot total » qui, chez Mallarmé, est « neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » (OCII, 213), est pris du côté d'une intonation renouvelant et « l'objet » et la langue, opération propre au discours. *Pour la poétique I* en faisait déjà un « segment d'intonation », lié à une « position indissociable du sens¹ ». Une attention à « l'emploi d'incidentes multiple » (*Le Mystère dans les lettres*, OCII, 233) et à « l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité » (*Crise de vers*, OCII, 213) peut en être déduite.

Une différence avec l'approche de Sollers, par exemple, est encore patente. Dans « Littérature et totalité », le vers est l'isolement du mot, signe debout et non de la parole dans une signifiance : « le vers (que Mallarmé appelle par ailleurs *ligne parfaite, signe général, mot total* – donc phrase exemplaire) est le symptôme du fait : littérature.² » Meschonnic distingue alors « travail *du* signifiant » et « idéologie du signifiant » (p. 80). Le premier travaille les mots dans une syntaxe, nécessite une attention à ce qui signifie par des rapports et une syntaxe spécifique quand la seconde opère dans « une *linguistique du mot*, "du mot pris comme la plus grande unité du langage "poétique" (Pleyne, *Théorie d'ensemble*, p. 113). » (*Id.*) Deux signifiances s'opposent, entre le primat donné aux signifiants et à leur jeu associatif (dans un dispositif de glissements de sons et de sens marquant leur dualisme) et le participe présent « en train de signifier » qui caractérise le poème. Cette seconde acception de la signifiance continue, reprend, la notion phare d'*ici-et-maintenant* de la lecture et de l'écriture.

C'est le caractère volontaire, de libération consciente d'elle-même, de l'aléatoire des signifiants, qui est critiqué. L'intentionnel réactive des postures littéraires, sous les dehors d'une rupture toute déclarative. Il faut ajouter que la promotion de la rupture par le « texte », par opposition à la « littérature classique », pousse en définitive à imposer des mots sur des pratiques. Telle est la contradiction de *Tel Quel* et de leur lecture de Mallarmé : opposer l'expérimental et le classique et ainsi méconnaître le rapport aux formes préexistantes qui est déclaré dans *Crise de vers*. C'est qu'il s'agit de ne rien refuser de ce qui est dit « classique » : « le charme certain du vers faux » de Laforgue est, par exemple, en lien avec « la réminiscence du vers strict [qui] hante ces jeux à côté et leur confère un profit. » (OCII, 207) Meschonnic a encore ceci de commun avec Mallarmé qu'il ne pense pas les formes comme ruptures ou

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 69-70.

² Philippe Sollers, « Littérature et totalité », op. cit., p. 70.

continuités, mais comme mouvements, comme des pratiques intérieures à une histoire, transformatrices de cette histoire. Aussi les « classiques » ne le sont que pour aujourd'hui. Dans *Crise de vers* sont pensés ensemble les deux bords du neuf et du passé : « Une haute liberté d'acquiesce, la plus neuve : je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé » (OCII, 207). Critiquant l'illusion avant-gardiste de la rupture, qui fait retomber dans la transgression et l'académisme par la doctrine de groupe, Meschonnic rejoint un sens de l'histoire dans un sens du langage quand il se réfère à Benjamin, qui « avait noté l'incessante refonte des formes : il n'y a pas toujours eu des tragédies, il n'y en aura pas toujours, la réflexivité actuelle est un moment historique qu'il est illusoire (exacerbation du moi) d'opposer à la "littérature classique" prise en un bloc non analysé, avec les exceptions qu'on se construit. » (p. 83)

En somme, Mallarmé reste plus moderne que *Tel Quel*, lequel se voulait être pourtant le révélateur de son actualité et de sa contemporanéité. Mais sans doute l'avant-garde est-elle dépassée par les mots d'ordre qu'elle tire des œuvres dont elle fait usage. C'est à partir des pages de Kristeva sur *Un Coup de dés* dans les *Essais de sémiotique poétique* que Meschonnic montre que « des contemporains ne savent pas lire – » (OCII, 234), comme Mallarmé l'écrit de ses détracteurs dans *Le Mystère dans les lettres*. Cette phrase sera plus tard souvent citée par Meschonnic pour montrer que subsiste un problème face à un poème, quand on s'attache à ce qu'il dit, énonce, plus qu'à son dire et à ce qu'il fait. Ajoutons aussi que la folie du signifiant, dans laquelle *Tel Quel* a pu finalement enfermer Mallarmé, se jouant à travers lui le fantasme de la transgression, aboutit à un ostracisme de la littérature. Mais l'identification d'un symptôme dans l'écriture, qui se lit dans cette sémanalyse de Kristeva : « "Abolira" contient aussi *lira*, *ira* : rage, folie ; *lyra* = lyrique...¹ », tient finalement le même discours que Max Nordau dans *Dégénérescence*, en 1894, lequel faisait de Mallarmé le poète de l'incompréhensible et soumettait le poétique au psychiatrique. Un discours de l'exclusion du poétique, par sa sortie de l'ordinaire, qui rejoint « l'usage parasitaire par rapport à l'usage normal » d'Austin, au sujet de la littérature : « parasitisme dont l'étude relève du domaine des *étiolements* du langage.² » Mallarmé traverserait-il toujours la même époque ? Mais on peut

¹ Julia Kristeva, « Quelque problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : *Un Coup de dés* », art. cit., p. 231.

² John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire How to do things with words*, trad. Gilles Lane, Points-Seuil, 1970, p. 55.

envisager une autre signifiance que la folie des signes, avec Mallarmé, celle qui découle aussi d'une poétique, avec un autre texte de *Pour la poétique II*, « Non mots mais phrases, poésie¹ ».

1.4. « La divination d'ici là » et « la poétique du divin » : de Mallarmé à Meschonnic ou du « rythme entre des rapports » à « non mots mais phrases, poésie »

Une première étape, pour montrer comment la poétique de Meschonnic se détache d'une sorte de nébuleuse structuraliste et sémioticienne qui avait prise sur la réception de Mallarmé dans les décennies soixante et cinquante, passe par une mise en avant de la syntaxe sur le mot, une manière aussi d'opérer la critique d'une linguistique de signe, pour élaborer une poétique par le discours et l'énonciation. Phraser, ou faire des phrases, pourrait bien être le lieu de cette révélation de l'ordinaire du langage, qui rassemble les poètes « syntaxiers », quand justement « un poème est une transformation. » (p. 148) Juste après « Pour une épistémologie de l'écriture », dans *Pour la poétique II*², « Non mots mais phrases, poésie » revient sur une postérité mallarméenne du mot : « Deux tensions, deux densités inverses nous parcourent : l'une, l'isolement du mot, les troubadours, Scève, Racine parfois, Baudelaire, Mallarmé, Char ; l'autre, rhétorique des ensembles [...] – l'isolement du poète, l'isolement du mot. Hermétisme, il est une démission, liée à une mystique. » (p. 150) Vient ensuite, dans le livre, une réflexion sur la connaissance d'une « parole écriture » (« vivre des formes, ce n'est pas des structures », lit-on encore avant, p. 151) qui, fondée sur l'articulation « linguistique et poétique », est une critique du dualisme dont est créatrice une « poétique des choses » renvoyant à une poétique ou une linguistique du mot. L'impossibilité d'une pensée de la littérature est le produit d'une représentation par le discontinu, dont *Les Mots et les choses* de Foucault est un moment de l'étude épistémologique. Mais la pensée de la littérature est l'épistémologie du « continu lettre-mot-pensée-chose que notre civilisation nous présente comme discontinu. » (« Linguistique et poétique : pour connaître une parole écriture », p. 167) L'épistémologie de l'écriture présente une autre perspective, pour ce qui était à l'époque l'enjeu d'une théorie matérialiste du langage cherchant à sortir de l'idéalisme et du dualisme. Mallarmé est pour cela un enjeu également. On peut lire la déclaration « à mesure que s'étale la tache d'encre, grandit plus loin le blanc » (*Id.*), comme une reprise de « l'homme poursuit noir sur blanc » de « L'Action restreinte » (*OCII*, 215), pour penser l'action du langage sur le rapport aux choses.

L'ineffable du monde, des choses, appelle en fait une poétique du langage ; tout comme le silence, dans la mesure où c'est dans le langage qu'il se conçoit. En cela, Mallarmé tient une

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 147-151.

² *Ibid.* Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

logique du langage - celle qui consiste à dire que le poème affronte le silence ou, comme l'écrit Meschonnic, que « le texte lutte avec le langage » (*Id.*) -, quand il écrit dans *Le Mystère dans les lettres* qu' « indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence – » (*OCII*, 234). Ce blanc est à la mesure du noir de l'écriture. Il « revient », mais pas tel qu'il était avant le langage, dans une sorte d'anté-langage mythique : maintenant doté d'une valeur, avec ce noir de l'écriture. C'est dans l'acte de langage, dans ce qui le constitue comme histoire, que cette valeur s'invente. De sorte que ce qui se passe, et passe, entre les mots est sans doute plus important que les mots eux-mêmes qui, à être isolés dans leur séparation d'avec la chose, ne désignent que leur discontinu. L'authenticité, la valeur propre à un texte un seul, est le sens d'une histoire et d'un langage ; le silence des choses « s'authentique » par un langage qui en invente la valeur. Aussi n'est-ce pas le monde qui parle, mais un sujet qui devient tel par son acte d'énonciation, le réalisant en même temps qu'il est réalisé par lui. Le monde trouve ainsi une instauration particulière, dans un discours, autant ce qui se dit que ce qui n'est pas dit dans ce qui se dit. Ce matérialisme est bien un « rien au-delà », car c'est depuis le langage que s'informe le point de vue. Et l'on peut marquer cette globalité, et non totalité, par la métaphore musicale chez Mallarmé, qui, à force, n'est plus une métaphore, mais une manière de vivre et de penser un vécu de l'écriture : à la fin du *Mystère dans les lettres*, par « l'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là » (*OCII*, 234). La divination par l' « ici là » est du même ordre que l' « Idée » chez Mallarmé ; elle s'informe, non seulement par l'organisation qui fait « texte » et fait passer du sens, mais par une intonation, une voix, bref du sujet, « air ou chant ».

Le « texte artistique », pour citer Iouri Lotman, est caractérisé par une sémantisation généralisée et, pour reprendre les catégories de Benveniste définies dans « Sémiologie de la langue », par une signifiante sémantique distincte d'une signifiante sémiotique. C'est ainsi que tout se pense entre texte et discours : « L'ordre sémantique s'identifie au monde de l'énonciation et à l'univers du discours¹ », avec ce qui se pense aussi, non comme addition de signes, mais comme phrase - « la phrase, expression du sémantique, n'est *que* particulière² », laquelle est instauratrice de la référence, toujours valable dans une mise en action de la langue par un sujet. Dans ces conditions, le texte renvoie à une systématité, au plan d'une forme qui réalise une parole dans une écriture. Comme l'écrit Lotman, en définissant le concept de texte, « dans l'antinomie saussurienne de la langue et de la parole, le texte appartiendra toujours au

¹ Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale* 2, *op. cit.*, p. 64.

² « La Forme et le sens dans le langage », *Ibid.*, p. 225.

domaine de la parole¹ », au titre d'une prise en charge de l'expression que ne réalise pas la langue système de signes. La divination participe d'un univers de discours et, s'agissant du texte en que « texte artistique », du poème, elle relève d'une poétique. « L'air ou chant » pourrait bien être aussi « ce qui ne se dit pas du discours » (*Le Mystère dans les lettres*, OCII, 233), possible par un dire parce qu'étant *du* discours ; « l'indicible qui ment » de *La Musique et les lettres* est encore affaire de langage qui lutte à l'intérieur de lui-même pour le « nier », en allant vers ce qui reste encore à dire : « Là-bas, où que ce soit, nier l'indicible, qui ment » (*La Musique et les lettres*, OCII, 73). Ce qui fait que la poétique est et n'est pas une mystique : elle ne l'est pas, quand le divin est affaire de Dieu et de religion postulant un « au-delà » du langage et du monde ; elle l'est quand le divin est du poème, logé dans un dire, faisant que le rapport au divin est un rapport de rapports, selon une opération ou une « conduite » discursive. Il y a bien une correspondance entre « nier l'indicible qui ment » et « rien au-delà ». Elle montre que la transcendance est une logique du discours et du langage. À cet égard, la paronomase « nier-rien » marque que ce rien est un trait de discours, une action de langage réalisant l'indicible comme affirmation ou négation. C'est toujours la question d'un lieu de discours, sur laquelle *Un Coup de dés* débouchait, avec son « rien n'aura eu lieu que le lieu », découlant d' « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Le langage est un passé et un avenir de l'indicible, du monde et des choses, joué dans le présent d'une énonciation et les rapports qui s'y nouent. L'absolu est toujours historique et en situation.

L'écrire est situé par rapport à une transcendance et un sacré demeurant en arrière-plan. Mais il s'agit d'un transcendant comme langage. Pour être en rapport avec le divin, ce divin n'en est pas moins ce que le poème fait. C'est l'acte de divination : ce dont Mallarmé fait la découverte, au cours de cette fameuse crise qui est peut-être un moment où il se met à commencer à savoir ce qu'il ne savait pas qu'il savait. Cette découverte, si elle fait poindre le « glorieux mensonge », ne fait pas du langage, ni de la fiction un mensonge, mais montre la croyance comme une potentialité du langage. Toute la gloire est d'arriver à faire entendre, à instituer ce qui n'existe pas encore en sens du monde et sens de la vie, ou plutôt en sens que prend un rapport au monde et à la vie dans une écriture. Cette gloire-là est différente du religieux, qui est une captation, par un pouvoir et une rhétorique dominante, du divin. C'est à partir de ce point qu'un dialogue peut être envisagé entre Mallarmé et Meschonnic. La « gloire » (*Gloires* est le titre de la traduction des *Psaumes* par Meschonnic) est du côté d'une « poétique du divin », théorisée par une lecture et une traduction de la Bible, non comme texte sacré, « Écritures », mais comme poème, écriture

¹ Youri Mikhailovich Lotman, *La structure du texte artistique*, trad. Anne Fournier, Bernard Kreise et Ève Malleret, éd. Henri Meschonnic, Gallimard, 1973, p. 92.

et rythme. À ce titre, il a découvert cette rencontre entre « Et le chant est qui chante » biblique et « le poème, énonciateur » de *Crise de vers* dont nous avons parlé. Cette rencontre se prolonge dans « l'air ou chant ». En retour, le divin, plus alors que Dieu, est ce transcendant comme effet de langage. Mais parce qu'il est indissociable du poème et d'un sujet de l'énonciation, un infiniment à dire, plutôt qu'un innommable. D'où l'aspect opératoire que prend la divination dans *Le Mystère dans les lettres*, « conduisant la divination ». Mallarmé rend ainsi patent que c'est dans une énonciation que du divin advient.

Meschonnic distingue la mystique et la poésie en montrant que, pour la poésie, l'affrontement avec le silence se fait par le langage et un ensemble de rapports. La réflexion sur l'ineffable, dans un essai de *Pour la poétique II*, « Linguistique et poétique : pour connaître une parole-écriture », conduit à cette remarque :

Une poétique des choses suppose des rapports entre les choses et nous antérieurs aux rapports entre nous et le langage, mais le langage était là avant nous, et tout rapport avec les choses est un rapport de mots dans leur syntaxe avec des mots dans leur syntaxe, dans chaque langue. » (p. 167)

Cette question sera prolongée par le récitatif dont cette définition apparaît dans le *Traité du rythme* : « ce que les mots font entre eux par les éléments qu'on appelait leur matérialité », définition première appelant, pour « éviter le dualisme auquel on est accoutumé » (à savoir le discontinu du son et du sens), la signifiante ou

manière dont un discours fait signe à quelque chose qui n'est pas de l'ordre du sens, avec son résidu, la forme, mais à l'unité-diversité du *faire*. Le récitatif est alors la manière dont une subjectivité, qui n'est pas d'ordre psychologique, mais proprement poétique, organise cette signifiante. Le récitatif est une subjectivation.¹

Une rencontre se construit entre Mallarmé et Meschonnic, où la notion de rapport est cruciale. Les deux acceptions de la manière² - manière d'un discours et manière d'une subjectivité -, rapportées au récitatif, se rattachent à un *faire*. Mallarmé parlait d'un « acte », d'un « saisir », dans *La Musique et les lettres* : « Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports » (*OCII*, 68) ; et de rapports « rares et multipliés ». Le récitatif rencontre alors la « *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique » (*OCI*, 807) de Mallarmé. Mais autre passage de la conférence passe du sujet qui perçoit à la subjectivité discursive, ce qui est une manière de poser un continu qui n'est pas une confusion, mais une démonstration de la prise en charge de la subjectivité dans une manière et un mode de dire par la phrase et les vers : « Le

¹ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, op. cit., p. 170.

² Notons que la manière est conceptualisée surtout par Gérard Dessons, comme critique de la notion style, trop cantonnée à l'écart, mais aussi au procédé, pour penser le sujet et la spécificité. Cf. *L'Art et la manière*, op. cit. et *La Manière folle*, op. cit.

tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre conformation, aident l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances. » (*OCII*, 67) Mallarmé y conçoit un dire qui est une spécificité du fait du « tour » et du « lac », qui sont déjà une manière de désigner une organisation, la formation et la « conformation » d'une syntaxe, un ensemble de rapports de rapports, l'organisation non seulement d'une subjectivité, mais d'un sujet par une écriture et une lecture.

La lecture des essais de *Pour la poétique II* permet de situer assez tôt dans l'œuvre de Meschonnic une rencontre avec la poétique de Mallarmé, ce qui ne va pas sans remettre en cause les primats du mot et du signe chez celui-ci. Cette rencontre ouvre donc sur une reconnaissance de l'importance du « syntaxier » en Mallarmé : « Divination » et « poétique du divin » trouvent alors un lieu commun qui, empêchant de concevoir les mots sans la phrase, pourrait être le récitatif et le phrasé.

1.5. « L'air ou chant sous le texte » : récitatif, rythme, discours, deuxième seuil d'une rencontre, de Meschonnic et Dessons à Mallarmé

Il faut maintenant lire le chapitre du *Traité du rythme* (1998), que Meschonnic et Dessons consacrent à l'accentuation, sous le titre « De l'accentuation métrique à l'accentuation rythmique et prosodique¹ », dans lequel Mallarmé a une présence et un rôle importants.

La différenciation entre rythme et métrique est un préalable. Elle développe une piste déjà largement explorée dans *Critique du rythme*. Dans la partie « Le rythme sans mesure » de l'essai de 1982, il s'agit d'abord de travailler la notion dans le sens d'une théorie non formaliste, donc de passer par une critique portant sur trois éléments solidaires : « le primat de la notion de régularité pour définir le rythme, la confusion entre le rythme et le mètre, et le primat du mètre sur le rythme. » Définir ce champ a aussi pour conséquence la critique d'une essentialisation du rythme par la régularité et la modélisation formelle abstraite, virtuelle : « L'essence-régularité du rythme est réalisée dans le patron métrique, même si ce patron reste virtuel.² » Le rythme n'est ainsi plus un problème technique, cantonné dans une secondarité par rapport à la métrique. Il n'est plus un « élément formel », du formel mis sur du sens, mais il se constitue comme une anthropologie, une « critique du sens », au plus près de la théorisation de ce qui conditionne le sens, de ce qui fait qu'il y a du sens à parler du sens.

Pour penser le sens à partir du rythme, l'entrée dans une théorie du discours, permise par Benveniste et la caractérisation qu'il en a donnée comme « forme du mouvement » ou

¹ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, op. cit., p. 156-183.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 183-184 et 185.

organisation du mouvant dans un « arrangement caractéristique des parties dans un tout¹ », est décisive. C'est que rythme et sens sont inséparables, que le sens n'est sens que par le rythme. C'est ce qui fonde à parler de sens du sens, parce qu'il ne se limite pas à du signifié manifesté par des signifiants. Le rythme vient contrarier et invalider ce dualisme. Du fait que « le rythme est organisation du sens dans le discours », il « peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. » C'est ce qui fait qu'un rythme passe par les mots, et qu'il fait passer du sens entre eux. Il engage donc un récitatif, au sens d'un chant du parler, d'un parler-chanter qui n'est pas la musique mais le langage. Et c'est ce dont l'écriture est un passage : on se souvient du « mouvement de la parole dans l'écriture » (Hopkins), annoncé au seuil de *Pour la poétique III Une parole écrite*. Les approches traditionnelles font de la poésie une musique du langage, un apport des ressources sonores de la langue au sens des mots d'un texte, ce qui revient à une fonction ornementale ou expressive, à des effets de soulignement, de mise en relief². L'enjeu du récitatif est renvoyé à une telle perspective. C'est à partir de là qu'on peut faire un rapport avec « l'air ou chant sous le texte » de Mallarmé et aussi, nous allons le voir, avec la « mélodie ». C'est bien « sous le texte » que se fait le passage, dans ce qu'une hiérarchisation des « divisions traditionnelles » du langage empêche de penser. La syntaxe, le lexique, la phonétique sont, pour ainsi dire, emportés dans une organisation qui les déborde. Comme l'écrit Serge Martin, « il n'y a pas de notion du rythme qui n'engage tout le langage et le tout du langage.³ »

Un point de rencontre avec Mallarmé est aussi dans l'attention au discours, où plutôt dans l'ancrage discursif de l'écriture. Cette conception par le discours, dont il est question dans *Traité du rythme*, à la suite de *Critique du rythme*, se concentre sur Hugo et Mallarmé. Il faut dire et montrer d'abord qu'une symétrie est décelable avec *Crise de vers*. Dans le *Traité du rythme*, un paradoxe est constaté : après les différentes ruptures dont Hugo et Mallarmé sont des acteurs notoires, on connaît « la plus néo-classique des formulations de la forme poétique » qui soit. Le paradoxe est d'autant plus complet que ce néo-classicisme se revendique « comme modernité et avant-garde même⁴ ». *La Vieillesse d'Alexandre* de Jacques Roubaud⁵ est

¹ *Ibid.*, p. 70. Citations d'Émile Benveniste, « La Notion de "rythme" dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale 1*, op. cit., p. 330 et 334.

² Cf. Henri Meschonnic, « Musiquer la poésie, c'est signer le signe », *La rime et la vie*, op. cit., p. 199-207.

³ Serge Martin, « Cinq petites leçons pour faire du rythme avec les vers et les proses ou les paradoxes de la vulgarisation », in *Avec Henri Meschonnic: les gestes dans la voix*, éd. Pascal Michon, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2003, p. 135.

⁴ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, op. cit., p. 156. Les citations qui suivent, dont la page est indiquée entre parenthèses, sont extraites de ce livre.

⁵ Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*, F. Maspero, 1978.

exemplaire, parce qu'il montre à la fois l'abstraction d'une modélisation, une mise au premier plan de la métrique, une démonstration des écarts, c'est-à-dire des « manquements au mètre » (p. 157). Ce qui marque le début du chapitre du *Traité* sur l'accentuation est le passage de la métrique - dont le primat est critiqué comme finalement anhistorique, compte tenu de l'histoire même de l'écriture en vers -, au rythme, dont le primat est affirmé au titre d'une historicité des pratiques d'écrire. Ce passage est celui d'une logique du point de vue pan-métrique à celui d'une logique du point de vue du discours.

Dans une telle configuration, un vers n'est finalement vu que comme un négatif, par ce qui en lui manque à la réalisation d'une virtualité, du modèle abstrait du vers : la métrique fait ainsi le vide du discours. Mais le point de vue du discours conçoit le vers autrement, non comme ce qui manque par rapport aux règles, mais comme une subjectivation qui ne se soucie pas tant de règles que de libertés pour inventer un dire dans un rythme. C'est la différence entre une virtualité toute abstraite et une virtualité au sens du « *vis verborum* » cicéronien¹. *Crise de vers* présente une « historicité du vers », pour reprendre la formule du *Traité* (p. 158), dont le principal enjeu est le multiple. C'est la fameuse ambiguïté « de vers », pluriel et singulier, montrant que dès qu'on croit penser une totalité, on pense en fait une pluralité. D'où la « crise », le poème étant critique de ce qui modélise la poésie. Une perspective est donc ouverte, d'abord par une comparaison du « goût très moderne » avec la Renaissance ; ce qui forme le lien est une effervescence et un état de recherche. Un moment fort est bien sûr Hugo, « comme il était le vers personnellement » (*OCII*, 205), mais aussi celui qui nous fait nous rappeler, comme l'écrivent Meschonnic et Dessons, « qu'il n'y a pas *le* vers, mais *les* vers, et que les vers sont toujours *dans* un poème. » (p. 183)

Outre le vers libre, c'est un rapport à la métrique, non son primat, qui ressort dans *Crise de vers* : « le recours à de délicieux à peu près », « la réminiscence du vers strict hante ces jeux à côté » ; pour celui qui affirme préférer le vers avec le mètre, la fidélité s'ouvre à « toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres ». (*OCII*, 206-207) Mais l'enjeu est celui du discours, à l'intérieur duquel s'inscrit celui du vers. La phrase fameuse « toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun » (*OCII*, 207-208) précise que l'enjeu est aussi celui du sujet : comme primat – « toute âme » –, comme principe organisateur et moyen autant que fin, – « pour cela [...] de chacun. » « Mélodie » dit encore le récitatif, l'organisation dont « l'air ou chant sous le texte » est aussi une représentation. Et il semble qu'au paragraphe qui suit, le parallèle « de s'exprimer non

¹ On lit, dans *Traité du rythme* : « un moyen du discours qui constitue tout autre chose que son sens : sa force. Ce que Cicéron disait déjà : *vis verborum*, "la force des mots". » (p. 169)

seulement, mais de se moduler, à son gré » mette encore en avant le récitatif du poème et le sujet, plus fort que la seule expression. Aussi ne peut-on pas lire ces lignes de *Crise de vers* sans *La Musique et les lettres* : « Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier, aura été le *vers libre*, modulation (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique. » (*OCII*, 64) Plus qu'une approche formelle, il s'agit d'une approche des discours qui transforment (c'est la « trouvaille ») le vers, le rapport à la métrique. C'est ce que les symbolistes, avec le vers libre, rendent manifeste. Le *Traité du rythme* rejoint cette idée d'une « modulation », d'une prise de la métrique dans un récitatif : « Ce sont tous les vers, français et de toutes les langues, depuis toujours, qui sont pour une part une forme métrique plus ou moins réalisée, et un discours. » (p. 157) Le symbolisme est historiquement un temps fort, au sens d'une visibilité forte, de cet état de fait, de ce fait du discours, dont la césure est l'un des révélateurs. La supposition d'une violation des règles de la métrique par « effacement de la césure » « participe d'un point de vue ancien¹ » : « sans ce maintien, comme on l'a dit, pas d'effet, et justement, dans la poésie symboliste, il y a recherche d'effets, non disparition des effets. Mais alors, on est dans des considérations qui ne se limitent plus à la métrique, et qui sont d'un rapport entre métrique et discours. » (p. 158-159)

Le discours, porté par un écrire, fait de la métrique une variable. Dessons et Meschonnic démontrent que le point de vue de Mallarmé sur le vers n'est pas réductible à *Crise de vers* :

Il suffit de rappeler la remarque de Mallarmé, à propos de Banville, disant qu'il a « des alexandrins interminables, et d'autres, au contraire, d'une invraisemblable concision. » [« Entretien sur l'évolution littéraire », *OCII*, 699] C'est que Mallarmé parlait des vers réels, qui sont *toujours* des séquences (métriques) de discours, incluant des variables qui relèvent d'une rythmique de discours. (p. 159)

Ces variables sont le sujet dans l'écriture. En cela, une continuité est pensée, de Hugo à Mallarmé, au titre d'un écrire spécifique intégrant la métrique, par le séquentiel, dans une rythmique. Le « nœud rythmique » a alors une valeur dans une pensée du rythme faisant de celui-ci l'opération de coalescence, dans le sujet-âme, des « divisions traditionnelles », faisant qu'il n'y a pas de division, mais un continu - incluant le conflit -, syntaxique et métrique, prosodique : une dynamique de la voix, un passage du corps dans le langage. « Renouer » n'est donc pas seulement retrouver ou rejoindre, mais *recommencer le nœud* dans l'écriture, le préfixe « re- » ayant cette valeur d'une activité du sujet, d'une mise en action du « tout du langage ».

¹ Ces remarques s'appuient, pour les discuter (p. 158), sur les différentes « violations locales » de la métrique distinguées par Jacques Roubaud (*La Vieillesse d'Alexandre*, op. cit. p. 35), portant sur le -e muet final et la césure.

Les notions croisées de récitatif, rythme, discours tendent à articuler l'individuel et le collectif, à partir du plus individuel, ce qui a pour conséquence de sortir Mallarmé de l'isolement. Saussure a fait de la critique des « divisions traditionnelles », qui est aussi un examen de la linguistique statique descriptive, l'un des enjeux de la linguistique générale¹. Mallarmé rencontre cet enjeu, du point de vue d'une poétique. Sa conception du vers est liée à une conception de l'activité de langage dans sa globalité, liée au discours, au fait à la fois individuel et social. En cela, de Mallarmé à Saussure, se joue une communauté d'enjeux ayant trait à une poétique et à une linguistique, à la pratique et à la théorie. Rappelons que Saussure a pensé, en lien avec la dynamique propre de la parole comme mise en mouvement et transformation de la langue, « le langage [...] fait social », impliquant de tenir ensemble le collectif et l'individuel : « Le langage a un côté individuel et un côté social, et l'on ne peut concevoir l'un sans l'autre.² » Le vers, avec lui la littérature, pourrait être l'opérateur de ce rapport. À cela s'ajoute, de Mallarmé à Meschonnic, la mise en question involontaire ou volontaire - en tout cas, la mise en crise -, de la séparation entre langage ordinaire et langage poétique, les deux étant en continuité par l'extraordinaire de l'élocution :

Un vocabulaire appartient en commun, cela seul ! au poète et à tous, de qui l'œuvre, je m'incline, est de le ramener perpétuellement à la signification courante, comme se conserve un sol national ; dites, le dictionnaire me suffirait : soit, trempez-le de vie, que je devrai en exprimer pour employer les termes en leur sens virtuel.

Le Vers et tout écrit au fond par cela qu'issu de la parole doit se montrer à même de subir l'épreuve orale ou d'affronter la diction comme un mode de présentation extérieur et pour trouver haut et dans la foule son écho plausible, au lieu qu'effectivement il a lieu au-delà du silence que traversent se raréfiant en musiques mentales ses éléments, et affecte notre sens subtil ou de rêve. » ([Sur le vers], *OCII*, 474)

Ces lignes sont citées dans *Mallarmé au-delà du silence*³. Faisant état de la métrique comme « cadence nationale », du vers libre comme pratique individuelle, Mallarmé montrait bien dans *Crise de vers* que le vers est individuel et social, ou individuel-social. Également que la littérature permet de penser le collectif-individuel du langage ; elle en est la « mise à nu », comme le pense Meschonnic, ce qui fonde à parler d'une poétique de la société possible d'abord à partir de la littérature.

1.6. Crise de vers et césure, ou l'intensité par le rythme : l'accentuation, de Hugo à Mallarmé

On retiendra, de Mallarmé, que le vers est un point particulièrement sensible : « à savoir que la forme appelée vers est elle-même la littérature » (*OCII*, 205). Mais il ne se limite pas à une

¹ Cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. Charles Bally, Albert Sechehaye et Tullio De Mauro, Payot, 1972, p. 185-188 (chap. « La grammaire et ses subdivisions »).

² *Ibid.*, p. 21 et 24.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 55.

forme, métrique, du fait qu'il est avant tout un principe organisateur et une intonation spécifiante du discours, une diction, ou manière de dire : une modulation. En outre, un poème, loin d'être une forme d'un point de vue formaliste, est la forme d'un mouvement, cette retrempe de vie qui emporte les mots du dictionnaire (et l'emporte sur le dictionnaire) ; on retrouve le « plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens », de Meschonnic dans *Critique du rythme*, le « virtuel » (Mallarmé) du *vis verborum* : « ils [les mots] s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries » (OCII, 211).

La problématique formulée dans *Crise de vers*, faisant jouer ensemble, et les réévaluant les uns par les autres, les termes de « rythme », « vers », « style », « diction », est essentielle : « que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style. » (OCII, 205) Nous reviendrons plus loin sur la relation à la prose, « rabattue » par Hugo « au vers ». Mais il est capital, pour Meschonnic, que le vers soit lié directement à l'accentuation de la diction. Dans *Traité du rythme*, le levier majeur de la pensée du vers par le discours est l'accentuation, justement. « Noter un rythme » (tel est l'objet du chapitre « De l'accentuation métrique à l'accentuation rythmique et prosodique »), c'est être à l'écoute d'accents, c'est noter des intensités. Un lien majeur avec la signification sémantique est donné : « L'intensité sémantique ne tient pas seulement au sens des mots. L'art de les faire jouer ensemble, et d'en dégager le maximum, passe par le rythme, et précisément par la multiplication des accents et même le rapprochement immédiat de deux accents » (p. 163). Mallarmé retient de la « crise de vers » que « l'oreille, affranchie d'un compteur factice, connaît une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres. » (OCII, 206) On lira à ce titre le dernier volet de la partie « Noter le rythme », « Les douze marquages de l'alexandrin » (p. 176-183).

C'est bien de la recherche d'une dynamique de la « parole dans l'écriture » qu'il s'agit. Dans le *Traité*, comme en témoignent les exemples donnés, Hugo et Mallarmé sont reconnus pour leur pratique de la césure, premier élément d'investissement de la métrique dans le rythme. La césure implique une attention au rejet et au contre-rejet, dont l'emploi est radicalisé par Hugo, d'où cette main forte avec laquelle il s'est emparé du vers, jusqu'à le devenir « personnellement », à confisquer « presque le droit à s'énoncer » (OCII, 205). En poésie, le rythme est « instinct » – ou la poésie est « instinct de rythmes », comme on le lit dans *Le Mystère dans les lettres* (OCII, 230). Dans ces conditions, la césure est un enjeu, celui de la force et de la tenue d'une parole. Dessons et Meschonnic, pour qui, en somme, Hugo est représentatif d'une « crise de vers », mettent en question le trimètre, écoute faible, « effaçante », de cette force du « *sprung rhythm* » de Hopkins, traduit par « rythme jaillissant » (p. 165). C'est la différence entre « J'attendais. / Un grand bruit se fit. / Les races mortes » (Hugo, *Les Feuilles*

d'automne, XXIX), - qui fait procéder la métrique de la syntaxe, selon une conception de la prose dans le vers qui les oppose -, et « J'attendais. / Un grand bruit | se fit. / Les races mortes » : ce n'est plus le même vers qui est ainsi lu. La tension entre syntaxe et métrique appartient au rythme, faisant communiquer différemment « j'attendais » et « se fit », « bruit » et « se fit ». Comme « Ainsi fait l'oiseau. / Nous nous cherchons, / dans la ville » (*Les Contemplations*, II, XV) sépare l'oiseau de nous, rend « Nous nous », à part, donc dit uniquement ce que fait la syntaxe ; quand « Ainsi fait l'oiseau. Nous | nous cherchons, dans la ville » développe l'« ainsi », la valeur comparative, et produit une identité et une altérité en même temps de « l'oiseau » à « nous », en même temps qu'il développe la valeur de « cherchons » par la césure entre « nous » et « nous » ; *ainsi fait l'oiseau dans la ville...*

Pour « l'intensité sémantique par le rythme » (p. 163), Mallarmé a pu prendre acte de la recherche d'Hugo, de « sa main tenace », comme Meschonnic a pu le faire de l'« écrire Hugo ». Aussi le *Traité* donne-t-il pour exemple d'un débordement du mètre et de la syntaxe par les accentuations rythmiques, du lié (« l'effet de lien ») et du « redoublement » (p. 165) à la césure, des vers de Mallarmé, dans le « Tombeau d'Edgar Poe » : séquences de deux « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur », « Que ce granit du moins montre à jamais sa borne » ; séquence de trois, avant la césure, dans « L'Azur » : « Mon âme vide. Où fuir ? Et quelle nuit hagarde. » Un dynamisme semblable est donné chez Hugo, avec « Elle s'échappe enfin, va, marche, et dans la plaine » (*Les Feuilles d'automne*, XVI). Le poème se tient à la syllabe près et l'on peut revenir sur le « pli selon pli » mallarméen, à partir d'une leçon de césure donnée par Hugo.

Dès lors, comment lire les deux vers suivants de « Remémoration d'amis belges », notamment le second, où est sensible la tension entre trimètre et césure à l'hémistiche ? Comment lire le poème, à travers eux ?

Comme furtive d'elle | et visible je sens
Que se devêt pli se- | lon pli la pierre veuve (OCI, 32)

Marquer l'accent sur « se » de « selon » forme un écho avec le pronom réfléchi de « se devêt ». Cela évoque le redoublement de « L'angoisse ce minuit » du « Sonnet en -yx », et produit une intensité sémantique par la valeur des syllabes. De même, la césure « d'elle | et » réalise prosodiquement « furtive ». Mais un effet de retardement, évoquant cette fois les « vers alexandrins interminables » de Banville, vient dans la césure sur « selon », qui dresse une symétrie des plis, un pliage et un dépliage de la vision et de la sensation dans la parole, renforçant aussi le devêtissement. En ressort la qualité atmosphérique du poème, ce qu'il

évoque du réel étant le climat de sa propre diction de « Bruges multipliant l'aube » à « À prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit » - rappelant « furtive d'elle ».

D'une certaine façon, une historicité de la césure, du contre-rejet et du rejet, s'écrit d'Hugo à Mallarmé, et à Meschonnic. Les premiers livres, *Dédicaces proverbes* et *Dans nos recommencements*, plus à l'écoute du formulaire et en cela plus dans une écriture avec Éluard peut-être, faisaient des lignes plus étales ou une diction plus linéaire. *Légendaire chaque jour*, *Voyageurs de la voix* travaillent davantage la césure, un travail, non du vers, mais de la ligne, que l'on pourrait appeler la ligne césurée. Un tel agir du langage est son rythme, sa marche, pour reprendre une image d'Hugo. Dans *Puisque je suis ce buisson*, on en lit un peu la formulation :

peu de mots
 nous font
 défont
 et ce qu'ils font pas un mot
 ne pourra le dire te dire
 me dire ce que tu me fais
 ce que je te fais
 mon
 monde¹

Si « c'est avec des mots » qu'on fait des poèmes, comme le dit Mallarmé à Degas, le poème ne s'arrête pas à ses mots. Il est patent qu'un « nœud rythmique » du dire est l'œuvre de cette écriture : « le dire te dire / me dire » montre que l'indicible n'est pas une affaire de mots, mais du côté de l'activité du poème, d'où la contradiction entre l'infinitif « dire » et la conjugaison de *faire*. Ce que laisse entendre la pratique de la césure chez Mallarmé rejoint ainsi une pratique de l'écriture qui se comprend alors comme « forme vécue² ».

1.7. Gestes d'air, gestes de voix

D'où, en dernier ressort, une pensée de l'écriture par le geste, et non par le signe. C'est ce que permet une mise en avant de l'accentuation. On peut faire un détour et s'arrêter, à ce sujet, sur la première page du livre de Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre – corps, parole, souffle, image* :

La plus juste des paroles n'est surtout pas celle qui prétend « dire toujours la vérité ». Il ne s'agit même pas de la « mi-dire », cette vérité, en se réglant théoriquement sur le manque structurel dont les mots, par la force des choses, sont marqués [Jacques Lacan, « Télévision » (1973), *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 509]. Il s'agit de l'*accentuer*. De l'éclairer – fugitivement, lacunairement – par instants de risque, décisions sur fond d'indécisions. De lui donner de l'*air* et du *geste*. Puis, de laisser sa place nécessaire à l'ombre qui se referme, au fond qui se retourne, à l'indécision qui est encore une décision de l'air. C'est donc une question, une pratique

¹ Henri Meschonnic, *Puisque je suis ce buisson*, Orbey, Arfuyen, 2001, p 30.

² Henri Meschonnic, « Non mots mais phrases, poésie », *Pour la poétique II*, op. cit., p. 151.

de rythme : souffle, geste, musicalité. C'est donc une respiration. Accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner puissance, consistance de milieu en mouvement. Accentuer les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement.¹

On trouve encore, un peu plus loin dans l'essai, cette phrase aux accents proches de Deleuze :

[...] grâce à Lacan et par-delà une certaine vulgate phénoménologique, le corps sortait de son état « muet », pris dans le pur *Dasein* ; mais, grâce à Binswanger et par-delà une certaine vulgate structuraliste, la parole sortait de son pur état « énonciatif » pour devenir quelque chose comme un geste engageant tout le corps un *geste d'air* créateur de signifiés et de signifiants, mais aussi de flux, d'intensités, de suspens, d'atmosphères, d'événements impalpables et cependant bien incarnés.²

Sont critiquées deux réductions : celle du corps à son mutisme et celle du langage à ses énoncés. Didi-Huberman reprend toute une terminologie phénoménologique pour la réorienter vers une expérience, qui n'est pas phénoménologique, qui n'est pas non plus formaliste énonciative. Il pense une situation, une expérience de l'énonciation. Peut-être est-il encore dans un discours phénoménologique, en partant d'abord de la vérité, puis en évoquant l'éclaircie. Mais, passant par ce que nous pouvons considérer comme une terminologie deleuzienne (« puissance, consistance de milieu en mouvement », « de flux, d'intensités, de suspens, d'atmosphères, d'événements impalpables et cependant bien incarnés »), il s'oriente vers une gestuelle du langage qui pourrait bien déborder la vérité elle-même : « donner de l'*air* et du *geste* » puis la « décision de l'*air* » puis « quelque chose comme un geste engageant tout le corps un *geste d'air* ». Pour l'auteur de *Blancs soucis*, attentif au geste de « Salut » du poème liminaire des *Poésies*, le geste est aussi l'initiateur, le conducteur, vers une mise au jour, du regard, de la lecture et de l'écoute³. On peut ajouter aussi que le poème, compris comme geste, s'inclut dans un primat donné au rythme, par rapport aux différentes métriques, qu'elles soient le dualisme du signifiant et du signifié, le principe d'alternance binaire, les schémas discursifs : « C'est donc une question, une pratique de rythme : souffle, geste, musicalité. »

Le geste est un levier pour penser une énonciation et une trans-énonciation. Il est lié au signifiant tel que l'a théorisé Meschonnic dès « Pour une épistémologie de l'écriture » ; il est en outre inséparable d'un primat du rythme, lequel est sans doute découvert lors de la traduction des *Cinq Rouleaux* :

[...] j'ai voulu rendre, et je crois qu'on ne l'avait jamais tenté, les accents et les pauses dont la hiérarchie complexe fait la modulation du verset biblique, son rythme et parfois son sens. Le rythme est le sens profond d'un texte. La diction, notée en hébreu par un système d'accents, c'est ce que j'ai voulu recréer, par des blancs (dans une hiérarchie non arbitraire), recréer les silences du texte, rythme de page qui n'est pas « les subdivisions prismatiques de l'Idée », selon la préface à *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, bien que ce soit aussi

¹ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*, Minuit, 2004, p. 9.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Minuit, 2013, p. 71.

une « distance copiée » – mais plutôt ce que Gerard Manley Hopkins appelle « le mouvement de la parole dans l'écriture »¹.

Pour le traducteur, poète et théoricien, « les "blancs", en effet, assument l'importance » (*OCI*, 391), mais, s'il prend une distance avec la préface, il précise ce qui le rapproche du poème : la « distance copiée » renvoie à la rythmique d'une écriture qui travaille son propre espace ; et c'est le « rythme de page » qui, créant des hiérarchies, crée du sens, par une signifiante, un geste signifiant, où sont inclus diction, accents, pauses, silences, ce qui suppose une relation entre la « distance copiée » et la modulation, un espace de la voix. S'ajoute l'attention au mot *et*, qui n'est plus seulement conjonction mais un « "et" lançant ». Le travail du mot de liaison dans la traduction de la bible, dont on trouve une illustration majeure dans la traduction de *Ruth*², déplace la syntaxe de la logique au rythme, de l'explicatif, ou du narratif, vers l'incantatoire. Il s'agit de l'opérateur de l'entrée dans le poème, d'un geste relationnel, ou geste de voix : un « faire signe » du poème. Et l'on peut faire le parallèle avec les mots justement appelés « de liaison », que l'on trouve détaché, dans *Un Coup de dés* : « comme si », « si », « vers » (*OCI*, 376-377, 381, 387). Cette figuration de la syntaxe est le geste d'appel de la poésie de Mallarmé, qu'on trouve à l'initiale des *Poésies* : « Rien, cette écume, vierge vers ».

Dans *Mallarmé au-delà du silence*, Meschonnic reviendra sur l'opposition Hopkins-Mallarmé qu'il pose dans l'introduction aux *Cinq Rouleaux*. Le point crucial, « pour l'historicité de la poésie », du « mouvement de la parole dans l'écriture » fait que « certains traits à la fois de syntaxe, de rythme et de prosodie chez Mallarmé, autant que certaines de ses intuitions sur le langage, sont proches de son contemporain inconnu et encore plus solitaire.³ » *Un Coup de dés* est lu cette fois-ci selon une perspective toute différente, qui s'écarte de l'« Idée » pour la voix. Le rapport au théâtre, à la théâtralité du langage, en est aussi changé, dans une lecture qui, en 1985, rejoint ce qui semble l'exclusive des « intuitions sur le langage » de Hopkins :

Cependant, par exemple, la préface d'*Un Coup de dés* ne sépare en rien le rythme – qui est lui-même corps-pensée – et « l'emploi à nu de la pensée », pas plus qu'entre le visuel et l'oral, « pour qui veut lire à haute voix » [*OCI*, 391]. Mallarmé note, presque comme une direction d'acteurs, « l'intonation ». Un rapport entre typographie et diction écrite. (p. 52-53)

Si Hopkins pousse à relire Mallarmé, Mallarmé est un moment et un seuil dans le travail théorique de Meschonnic conduisant à l'affirmation croissante d'une oralité de l'écriture. Et

¹ Henri Meschonnic, « Pour une poétique de la traduction », *Les cinq rouleaux*, op. cit., p. 15.

² *Ruth*, Ibid., p. 61-80.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 52. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce livre.

c'est avec un poète dont la réputation est d'incarner le silence, qu'il le fait. C'est qu'il découvre sans doute – ou voit cette découverte comme confirmée –, avec lui, ce « sens profond » par le rythme, le sens profond d'une écriture « au bord du silence » (p. 61), et « *au-delà* », qui rassemble ainsi la poésie « Musicienne du silence » de « Sainte » (OCI, 27) et la « chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres » de *La Musique et les lettres* (OCII, 68). Cette découverte est continue à la « haute voix », que Mallarmé n'écarte pas, mais qu'il donne avant tout comme procédant d'une voix de l'écriture.

De *Pour la poétique* à l'« anthropologie historique du langage » de *Critique du rythme*, puis à *Mallarmé au-delà du silence*, l'épistémologie de l'écriture, telle qu'elle est abordable par le Mallarmé de Meschonnic, part ainsi du texte vers le poème, dans un cheminement qui repousse d'abord les postulats des avant-gardes théoriques des années soixante et soixante-dix. Précisons qu'il s'agit d'arracher encore la poésie à l'autarcie de l'écriture, à l'écriture présentée comme une séparation d'avec la vie. Dans « Pour une épistémologie de l'écriture », c'est, pour l'essentiel, une pensée du passage qui affleure, à travers une reprise des concepts de la linguistique de l'énonciation de Benveniste. On peut rappeler la visée selon laquelle est mise en avant une dynamique du discours : « l'écriture est énonciation d'énonciations¹ ». C'est ainsi que « la poétique est transphrastique, translinguistique », qu'« on prend le texte comme un *je-ici-maintenant*, on propose de dire opérateur de glissement. » De fait, ce qui empêche d'en conclure à une autarcie de l'œuvre est l'ancrage du poème dans le sujet et la spécificité : « Pour une épistémologie de l'écriture » peut ainsi parler d'un « système sui constitutif, sui référentiel » qui pousse à relire le « Sonnet en -yx » vers le plus subjectif et le plus spécifique dont un rythme est capable. C'est ce qui, nous le verrons, distingue le sujet de l'individu et de la personne, mais fait de l'impersonnel et de l'anonyme une expérience toute personnelle. Une telle perspective est pensable à partir du continu vivre-écrire, lequel débouche sur une dynamique du geste de l'écriture.

2. La réception de Mallarmé ou « la situation d'un langage poétique » : de la métaphysique à la poétique. Regards et poétiques croisées

Ce que la présence de Mallarmé chez Meschonnic a pu mettre à découvert est une certaine évolution, une sorte d'inflexion continue de cette même présence, passant par des refus. Une critique des usages de Mallarmé rendra ainsi urgente une lecture à nouveau frais de l'œuvre, et

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 30-32. Même référence pour les citations qui suivent.

surtout des propositions que recèle l'œuvre théorique pour en dégager une poétique. Sa réception de Mallarmé montre à la fois la situation d'un langage poétique et le travail de cette situation. Non qu'elle soit de l'ordre d'un exercice de la volonté, ni de celui d'une posture ou d'une appropriation. Elle se définit plutôt par un dialogue repris, c'est-à-dire continué, gagnant de l'importance et de l'acuité au fil du temps. Comme nous l'avons vu déjà avec Bonnefoy et Deguy, elle se construit au fil de l'œuvre, avec des revirements. Elle est autant une lecture de soi que de l'autre. Une connaissance au fil de l'autre.

Le travail théorique inauguré avec les volumes de *Pour la poétique* a ceci de particulier qu'il s'exerce d'abord avec les œuvres, comme le montrent les études de *Pour la poétique*, volumes III et IV, études s'échelonnant de 1958 jusqu'aux volumes consacrés à Hugo, publiés en 1977. Il apparaît que ces études ne sont pas seulement propitiatoires au travail épistémologique ; elles lui sont consubstantielles. Au seuil d'*Écrire Hugo*, Meschonnic note que « la poétique est à elle-même son apprentissage, indéfini.¹ » Le dialogue avec les œuvres informe cet apprentissage, mais il apparaît alors aussi que ce que l'on peut appeler la période de maturation de la poétique, jusqu'aux années soixante-dix, laisse poindre un Mallarmé tenu à distance et fortement inscrit dans une discussion des postulats théoriques de ces années. Il faut encore rappeler que le Mallarmé des années soixante et soixante-dix présentait les linéaments d'une théorie du texte. Il était lu dans ce sens, avec les conséquences théoriques que l'on sait : la disparition du sujet, la mort de l'auteur, l'extinction de la parole dans l'écriture, l'intransitivité et l'auto-réflexivité de tout ce qui est tenu pour *texte*. Le texte, le signifiant, la forme-sens : voilà des leviers pour travailler en direction de ce qui deviendra une « critique du rythme » et s'élabore dès *Pour la poétique I* comme une théorisation du texte par le rythme et la prosodie, pour l'écoute de la parole dans l'écriture, à rebours des catégories qui sont celles de la critique traditionnelle, conservatrice, avec l'auteur, le style, autant que de la « nouvelle critique² ».

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique. IV, Écrire Hugo*, vol. I, *op. cit.*, p. 17.

² À ce sujet nous ne pouvons que renvoyer à la controverse entre Raymond Picard et Roland Barthes, autour de Racine. Cf. Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, J.-J. Pauvert, 1965 et Roland Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, 1966. De manière emblématique, au moment de parler de la nécessité de justesse, par rapport à la vérité en critique, Mallarmé est cité, ce qui révèle un véritable climat d'époque, une atmosphère *Coup de dés* : « il faut que le critique soit juste et qu'il essaye de reproduire dans son propre, selon "quelque mise en scène spirituelle exacte", les conditions symboliques de l'œuvre, faute de quoi, précisément, il ne peut la "respecter". » (p. 72-73) À quoi l'on ajoute le rayonnement de *L'Univers imaginaire de Mallarmé* de Jean-Pierre Richard, cf. p. 68.

2.1. L' « anthropologie historique du langage », la critique des rémanences de la métaphysique

Une grande part tient en effet à une réponse au climat mallarméen, qui est un air d'époque. Mais « mallarméen » n'est pas Mallarmé, les deux s'opposent, un peu comme « Celan » n'est pas Celan, ou comme la poétisation n'est pas la poésie, « l'ambiguïté, visible et inaudible [des] guillemets¹ ». Si la réception de Mallarmé se fonde sur la poétique et en cela est inséparable d'une critique des avant-gardes qui se sont réfléchies dans *Un Coup de dés* et les propositions théoriques des *Divagations*, elle opère une critique de ce que nous avons appelé une expérience poétique, comme d'un dualisme mettant « l'écriture hors d'elle-même », c'est-à-dire aussi dans un rapport au transcendantal : « La poésie ne renvoie pas au monde, notion de la phénoménologie [...] ne renvoie pas à une *expérience*. Elle la fait.² » Du coup, c'est une critique de la culture qui s'engage, volontiers définie par rapport à ce qui modèle une approche par le discontinu entre vivre et écrire, quand la poétique travaille à leur continu. Sont alors mis en présence et dos à dos le *linguistic turn* et le tournant ontologique dont il a été question. Il faut comprendre alors ce qu'englobe la critique de la « théologie des lettres » qui est la visée de la première partie de *Mallarmé au-delà du silence*. L'entreprise critique s'étend ensuite de la réception sartrienne à celles de Bonnefoy et Deguy, chez qui l'être représente l'horizon d'une lecture expérientielle et/ou rhétoricienne. Deux exemples, ceux de Barthes et de Sartre, peuvent mettre sur la voie de ce qui est d'abord une critique par une anthropologie historique des représentations métaphysiques du langage. Ces représentations étant souvent l'insu de la théorie, il appartient à l'observateur de les déceler. Il s'agit d'abord d'explorer ce qu'il est advenu du « double état de la parole » abordé dans *Crise de vers*, ainsi que de « l'universel reportage » opposé à la poésie, et dont la littérature s'excepte.

L'essai « Situation de Sartre dans le langage », de *Langage, histoire, une même théorie*, centré sur « la question [...] de la place et du fonctionnement dans le langage de ce qu'on nomme intransitivement *écrire*³ », poursuit l'exploration d'un problème déjà abordé dans *Le Signe et le poème*, placé sous le thème-titre « des hommes qui refusent d'utiliser le langage⁴ » de *Qu'est-ce que la littérature ?* Cet angle d'approche touche à ce qui s'est théorisé sous les

¹ « Je proposerais la marque de l'ambiguïté, visible et inaudible, les guillemets. Distinguant par exemple, Mallarmé et "Mallarmé", Nietzsche et "Nietzsche", Hölderlin et "Hölderlin", Celan et "Celan"... La poétisation, j'entends par là une garantie donnée d'avance – en quoi elle est le contraire de la poésie – a joué à travers les effets conjugués de "Mallarmé" et de "Hölderlin" pour marquer le mode de traduction de Celan, et l'inscrire dans une écriture poétisée d'avance. » Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 169.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 62.

³ Henri Meschonnic, « Situation de Sartre dans le langage », *Langage, histoire, une même théorie*, op. cit., p. 270.

⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard-idées, 1948, p. 17.

termes de littérature et d'écriture après 1945 : Sartre ouvre son essai par un chapitre intitulé « Qu'est-ce qu'écrire ? » Barthes interroge « Qu'est-ce que l'écriture poétique » dans *Le Degré zéro de l'écriture* en 1957. Meschonnic y voit un « déplacement de la question [...] significatif ». Sont alors confrontés l'« anti-instrumentalisme » et l'intransitif. Pour l'écriture, chez Barthes, « les définitions fournies lui font remplir la même fonction essentielle que littérature chez Sartre : une anti-communication – "l'écriture n'est nullement un instrument de communication", "elle est une contre-communication"¹ ». Meschonnic décèle une parenté entre Sartre et Barthes, autour de « l'universel *reportage* » mallarméen.

Après Sartre, et Blanchot, qui avaient déjà disposé Flaubert et Mallarmé comme les deux puissances majeures du mythe de la Littérature, Barthes, dans le même langage hégélien, dramatise, et le porte à un niveau où les éléments venus du formalisme littéraire et linguistique peuvent constituer un discours qui en est à la fois une métaphore et un métalangage.²

Il s'agit, pour l'essentiel, d'une négativité par un « meurtre », une destruction du langage » dans la forme littéraire, qui est le lieu d'une séparation, d'une coupure. Il est vrai que l'on rejoint l'emploi « parasitaire » du langage qui fondait Austin à exclure la poésie de l'approche performative. En outre, la mise hors-langage du littéraire, aggravée quand Barthes cherche l'essence du langage poétique, recoupe la conception sartrienne du refus de l'instrumentalisme, la lecture négative de Mallarmé, dès *Qu'est-ce que la littérature ?* C'est qu'il y a une réversibilité dans la métaphysique de l'écriture intransitive. L'essai de *Langage, histoire, une même théorie* est plus précis, quand il rapproche ainsi *L'Idiot de la famille* et *La Lucidité et sa face d'ombre* :

Le refus de l'utilitaire, de Flaubert à Mallarmé, est inséparable d'une situation qui n'est plus la nôtre, mais d'une métaphysique du langage qui sacralise les pratiques littéraires, métaphysique d'autant moins remise en question que les auteurs, d'abord, en sont, ou s'en croient, les bénéficiaires, à la fois prêtres et idoles de leur propre culte, et que cette métaphysique est universellement régnante, enseignée, qu'elle imbibe la culture non seulement par la force des traditions mais par l'effet de l'épistémologie scientifique qui la renforce en se plaquant sur les problèmes de langage. Vers une déshistoricisation qui est le danger permanent du langage.

Or cette sacralisation a un effet sur les pratiques littéraires, c'est la répétition, accompagnée du refus de la critique, refus inévitable étant donné le bénéfice présumé de la sacralisation. Des asyntaxes mallarméennes aux collages dada refaits depuis soixante ans, les dolorismes de la page blanche, toutes les authenticités et les truquages se trouvent ici cruellement équivalents. Ces écrivains vouent un culte au dieu qui les mange.³

Il s'agit d'une situation qui n'est pas celle de l'anthropologie historique du langage, entreprise de critique culturelle et démonstration que la métaphysique est devenue une *acritique*. La réception de Mallarmé est dès lors un révélateur, quand elle se combine à une reproduction : la liste des formes d'épigonisme rejoint une problématique de la scientificité

¹ Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, Gallimard, 1975, p. 170.

² *Ibid.*, p. 169.

³ Henri Meschonnic, *Langage, histoire, une même théorie*, op. cit., p. 297-298.

et de la philosophie, qui, ainsi que cela est souligné dans *Le Signe et le poème*, se rejoignent dans la sémiologie définie par Barthes comme « science des formes, puisqu'elle étudie des significations indépendamment de leur contenu¹ », dans la philosophie du langage de Sartre qui conçoit « l'art de l'écrivain » par « un *au-delà des mots*, c'est-à-dire un *silence* » et une incarnation de la chose dans « la matérialité du mot » [Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Gallimard, 1972, p. 106]².

Un point sensible de l'anti-communication et de l'anti-instrumentalisme est la rémanence d'une métaphysique, dont la réception de Mallarmé est le lieu. Les deux premiers chapitres de *Mallarmé au-delà du silence* montrent comment s'y est formée, avec d'autres œuvres et dans une certaine alliance entre poésie et philosophie, une doxa de « la modernité comme exploration du langage, impersonnalité, absolutisation de la littérature³ » (dont Flaubert et Mallarmé sont les « éponymes »). La « théologie des lettres » (c'est le titre donné au premier chapitre) installe le « dogme » d'« un Mallarmé coupé du langage ordinaire autant qu'un Mallarmé structuraliste, formaliste. » (p. 19) Ces deux faces, issues d'un Mallarmé de « la Mort de Dieu », maintiennent le langage par la théologie, d'abord comme une négativité – ce « négativisme radical » dont parle Jacques Scherer⁴ et qui tend à la modernité son propre miroir (cité, *Id.*) –, ensuite comme une politique, tantôt issue de la bourgeoisie de 1850, comme le pense Sartre, tantôt prêtant à sa subversion, comme le pense Barthes.

Le Signe et le poème rappelle que, si l'écriture est une contestation de l'arbitraire du signe par une motivation imprévue, surprenante, elle devient symptôme et « déchirement de la conscience bourgeoise ». Or, ce point de vue, entérinant le divorce du poète et de la société, selon la représentation du poète « en grève » devant une société ne lui permettant pas de vivre, place la littérature dans un « hors-lieu » : « Hors de la société, *hors langage*, la Littérature (l'écrivain) n'a plus où se mettre.⁵ » Représentation de la société et représentation du langage semblent se tenir ainsi : le langage, lieu d'une circulation commerciale, fallacieuse, monnaie du signe et « universel reportage », doit être détruit dans son emploi « essentiel » et intransitif, donc littéraire et meurtrier. La littérature est le meurtre des valeurs d'échange d'une société dans et par une verticalité du mot. Telle est donc la portée d'une poésie dès lors opposée à la prose, à la langue, au langage, ramenant dans les mots de la substance et de l'essence des choses,

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1957, p. 218. Cité par Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 167.

² *Ibid.*, p. 164.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 18. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce livre.

⁴ Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977, p. 22.

⁵ Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, *op. cit.*, p. 169.

à rebours des nécessités fonctionnelles de la communication. Sartre dit un peu la même chose quand il parle de la « disparition élocutoire du poète » puis des « mots réduits à des choses, à des phénomènes naturels : le suicide poétique entraîne la destruction du langage comme tel.¹ » Mais le rapport à la société y est orienté différemment. Il est repris, inversé en « alibi au conformisme du fonctionnaire² », pour reprendre la formule de Sartre (citée p. 20) : la mise hors-lieu du poète est un fait sociologique touchant les générations du XIX^e postrévolutionnaire, caractérisé par un conservatisme qui tantôt s'ignore, tantôt s'affiche. Sartre dit en substance que Mallarmé - avec lui, Villiers, Baudelaire, Flaubert, Leconte de Lisle, Heredia -, fait partie d'une génération de la négation de soi et du « refus abstrait » disposant au désengagement. La mystique poétique qui se caractérise par l'ésotérisme, la préciosité, la solitude, « l'affirmation abstraite d'un Ego vide³ » vient en somme compenser un caractère et une existence de petits bourgeois, ce qui vient renforcer l'idée d'une dépolitisation, au sens d'une sortie du politique, de la poésie.

Aussi bien du côté d'une littérature située dans l'engagement, avec Barthes, que de celui de « la dénégation de la classe, du social, qui laisse l'individu seul », avec Sartre (p. 20), c'est une représentation de la poésie qui est en jeu, avec elle une représentation du langage dans le signe : « Ainsi la poésie est substitutive de la vie, comme le signe linguistique est un substitut des choses, et même leur mise à mort. [...] Leur homologie mène au refus de la vie. » (*Id.*) Pour déjouer ce mythe d'un Mallarmé négateur héros de la modernité, Meschonnic se penche sur sa conception du langage, tout en affirmant que « Mallarmé déborde à la fois cette modernité et cette théorie du langage. » (p. 22) C'est qu'il s'agit d'expliquer une certaine réflexion en lui qui a amplifié certains aspects : « le signe absence des choses » (p. 21) ; « l'origine. C'est-à-dire, dans la séparation originelle des mots et des choses, l'imitation-de-la-nature perdue par les mots » (p. 23) ; « la tâche de la poésie [...] de répondre le cosmos, réconcilier, réunir le monde et les signes » (p. 23-24) ; « le hasard [...] élément capital du rapport entre le cosmique et le langage. Car l'arbitraire linguistique y est entièrement reporté » (p. 26) ; ainsi une orientation vers une « théologie des lettres », un sacre et un culte mêlé à « un occultisme de la lettre » (p. 25), ou encore une religion poétique fondée sur la mort de Dieu liée à ce discours sur le langage « en termes mêlés de philosophie, de mystère, et de sacré » (p. 25).

Meschonnic reconstitue ainsi une sorte de logique qui, pour être puisée en Mallarmé, n'en est pas moins le discours sur la poésie qui domine après 1945. Et cette logique informe à la fois

¹ Jean-Paul Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, 1986, p. 159.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 59.

une conception du langage héritée du *Cratyle*, basée sur l'opposition entre nature et convention, une définition de la « fonction poétique », en tant que recherche d'une motivation généralisée, et un « effort poétique de Mallarmé consistant dans la négation du hasard », assimilé à l'arbitraire du signe, par lequel « la poésie devient poésie critique, le poème devient son propre objet. » (p. 27) En retour, « *l'imitation des choses* » est réversible dans « *l'absence des choses* » ; l'imitation est signe aussi d'absence, de « *monnaie du signe* ». C'est ce qui d'une part « présuppose la nécessité unificatrice, religieuse, de la poésie » (p. 24), mais qui d'autre part affirme, dans le sacré, le séparé : « abolir le hasard en est venu à abolir le poème : poème du poème plutôt, de sa possibilité et de son impossibilité. » (p. 27) Et Meschonnic en vient par là à la question de l'échec et d'une lecture tragique de Mallarmé miroir du tragique d'une poésie perdue, en soulignant une sorte de morale du déclin et de « *l'être-pour-l'échec* » dont Sartre a été le penseur.

Mais le problème majeur, avec la réception de Mallarmé, est l'« idée unique de la poésie ». Ce qui sera montré ensuite est plutôt une idée multiple, de Mallarmé comme de la poésie, ouverte par le rythme et le sujet, qui commence à s'ouvrir par la confrontation du « rythme hégélien » et de « l'âme rythmique ». Il n'est pas question d'aller d'un Mallarmé vers un autre, mais de le sortir de lui-même, d'une certaine façon, pour le lire à rebours des définitions et des réceptions qui ont cours. Une œuvre n'est pas un bloc, mais un système ouvert qui peut aussi être à lui-même sa propre critique. C'est donc le propre d'une œuvre que de construire les moyens de sa contestation. Ainsi, passant par une certaine métaphysique, Mallarmé en fournit-il la critique. D'où la découverte que sa pratique est un point sensible quant à la critique des représentations de la poésie et du langage. L'anthropologie est une critique de la métaphysique.

C'est le tourniquet de la chose et du mot, du signifiant et du signifié, du langage et du référent, du mot et de l'ineffable. On peut alors voir, chez Meschonnic, la critique d'une culture dont le paradoxe est peut-être résumé par Sartre :

Mallarmé ne croit plus en Dieu. Or les idéologies ruinées ne s'effondrent pas d'un seul coup, elles laissent des pans de murs dans les esprits. Après avoir tué Dieu de ses propres mains, Mallarmé voulait encore une caution divine ; il fallait que la Poésie demeurât transcendante bien qu'il eût supprimé la source de toute transcendance : Dieu mort, l'inspiration ne pouvait naître que de sources crapuleuses. Et *sur quoi* fonder l'exigence poétique ? Mallarmé entendait encore la voix de Dieu mais il y discernait les clameurs vagues de la Nature.¹

¹ *Ibid.*, p. 152.

Tout le paradoxe est ainsi dans la recherche d'une légitimité de la poésie dans le maintien d'une théologie des lettres et d'une métaphysique du langage. Mallarmé représente une « métaphysique pessimiste », est « un mystificateur triste¹ ».

2.2. Détour par « La Hantise du ptyx » de Bonnefoy : les « mots non-mots » ou l'imaginaire métaphysique du langage de Mallarmé

Dans le passage au crible de la théorie et de la pratique de *Tel Quel*, dans « Pour une épistémologie de l'écriture », Meschonnic a montré le paradoxe qu'il y a à reprendre des instruments conceptuels idéalistes pour construire l'argumentation d'une théorie matérialiste. Dans un héritage du « calcul mallarméen », par analogie avec la Kabbale, « il faut que le texte soit un *hiéroglyphe*, c'est-à-dire du *sacré* et de l'*ésotérique*, retiré à la communication, entre les mains d'un *groupe*.² » Les italiques pointent une dérive du mystère et de l'occulte chez Mallarmé : une littérature d'initiés résultant d'un « imaginaire métaphysique » du langage. Par ce biais, on peut aborder maintenant une discussion entre Meschonnic et Bonnefoy.

Tout repose sur une poétique ou une métaphysique du mot. Le mot est le lieu d'un débat : s'agit-il de résoudre une poétique dans le mot qui « est ce qui désigne un objet ou un contenu d'expérience³ » ? Cette définition, avancée dans « La Hantise du ptyx », est arrimée à une expérience phénoménologique, à un être-au-monde pour lequel est envisagée, chez Mallarmé, une rémanence de la métaphysique. L'approche de Bonnefoy n'est certes pas celle des avant-gardes ; elle s'accompagne plutôt d'une réfutation dans la droite ligne d'une mise en cause de la poétique de Valéry. Les termes de la critique de Meschonnic pourraient se retrouver chez lui, dans la mesure où il y va d'une problématique de la clôture du texte sur ses signifiants, partant d'une fermeture au réel. Mais, dès les essais de *Pour la poétique*, la recherche d'un vivre-écrire ne postule pas un contenu d'expérience qui reconduirait à la reconnaissance d'une discontinuité. Pour Meschonnic, le langage est un continu, un vivre dont l'écriture est l'intensité. La lecture de Mallarmé par Bonnefoy en passe par un « imaginaire métaphysique » inscrit dans le langage même et instaurant un discontinu entre le vécu et le rêve d'une réalité supérieure. Ce que montre l'importance du mot lié à la présence, mais non exempt d'un revers métaphysique, d'une « visée intuitive d'un au-delà du langage » (p. 117). Mallarmé est à cet égard exemplaire, ce qui fait de l'essai « La Hantise du ptyx » un point névralgique, un centre du livre intitulé *L'Imaginaire*

¹ *Ibid.*, p. 154 et 165.

² Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 113.

³ Yves Bonnefoy, « La Hantise du ptyx », *L'imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 119. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

métaphysique, peut-être parce que le poète représente une contradiction entre immanence et transcendance, vécue par l'auteur :

Tout poète se divise, se déchire, entre ce vœu d'incarnation et ces rêves d'excarnation. Entre l'intuition lucide et directe de ce qui est authentiquement réel, le vécu ici, maintenant, et l'imaginaire métaphysique. [...] L'imaginaire de Gérard de Nerval, qui en est débordant, est ainsi à cent lieues, dans un ciel de nuées et de lumières, de celui de Mallarmé, qui prétendrait qu'il n'y consent absolument pas mais en fait s'y est adonné tout autant qu'un autre : j'ai essayé en tout cas d'en faire la preuve en évoquant chez lui la « hantise du ptyx ». (p. 10)

Pour Bonnefoy, la poésie de Mallarmé est le lieu d'un rêve et d'un trouble, d'une angoisse et d'une hantise :

Que rien de l'idée de l'outre-langage ne soit plus décelable chez Mallarmé dans sa poétique nouvelle, et ce serait un indice qu'il n'a jamais goûté à ce rêve [...]. Or, en est-il ainsi, plus rien du rêve suprême n'apparaît-il plus dans les années d'après le « Sonnet en -yx » : je crains que non. » (p. 117)
Je crains que la chimère n'ait jamais desserré ses griffes sur cet esprit qui pourtant savait si bien que pour donner sens à la vie nous ne disposons que de la réalité comme elle se montre et des mots qui ne cherchent pas au-delà. (p. 121)

La forte empreinte subjective que Bonnefoy laisse sur son approche de Mallarmé renvoie à la problématique, chez lui, de la langue et du monde. On notera que l'essai sur la « hantise » mallarméenne débute sur un souvenir personnel, avec cette « voix, faut-il que je dise ce démon » (p. 102). De quelle démonologie s'agit-il ? Bonnefoy rapporte le souvenir d'enfance d'un globe terrestre taché au niveau du centre de l'Atlantique sud. La tache laisse alors imaginer l'existence d'une île que l'enfant voudrait tenir pour réelle. Elle pousse en tout cas à envisager l'existence de quelque chose à quoi notre perception courante est aveugle : sinon un arrière-monde, un monde en arrière du monde perçu, un monde que le regard peut dès lors entrapercevoir, ou entrouvrir. Le démon, pour Bonnefoy, est la conscience d'une déchirure au cœur de la réalité. Mais voir ce que nous ne voyons pas, savoir ce que nous ne savons pas entraîne un doute et un soupçon plus forts que ceux portés sur notre perception : un soupçon généralisé à l'égard de la langue.

À la fin de l'essai, Bonnefoy revient sur « les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême » de Mallarmé. Le territoire inconnu débouche sur une langue inconnue : le problème pour Bonnefoy est bien de nommer, de trouver comment nommer cette sorte de pli qui froisse la réalité. Mais c'est aussi de savoir comment appréhender cette voix qui passe, le long du langage, de la pensée, et souffle une sorte d'intensité qui échappe à la langue commune et ordinaire. Bonnefoy parle d'une langue transcendante comparable aux géométries non-euclidienne, d'un « niveau supérieur au seuil duquel, tous nos moyens s'effaçant, nous ne pouvons accéder qu'à vide et ténèbre, alors pourtant que c'est là qu'un intelligible règne » (p. 103). N'y a-t-il pas là, plutôt que la réalité, un « mirage » ? Mais ne peut-on pas postuler une

existence ? La tache sur la carte laisse parler un autre démon, qui porte cette « hantise du ptyx » : « Ptyx est un mot réel dans une langue qui t'est encore inconnue. » (p. 107) Et le mot est en lui-même existence des choses, ou vue sur ce qui n'existe pas : « Ce n'est pas le sens qui me retient, pour l'instant, c'est le mot lui-même en son étrange statut qui conjugue une réalité apparente et un non-être. » (p. 106)

La conception du langage de Bonnefoy suppose un lien avec l'essence et le mot. Comme il l'explique, le mot n'existe pas pour lui-même, mais il est ce par quoi l'immédiat, le proche et le tangible adviennent. Il le définit comme une capacité de présence, par laquelle il est l'indubitable et l'attestation : « Je n'ai jamais pour ma part douté des mots. » (p. 104) Cette conception laisse apparaître ce qui est demandé au langage par Bonnefoy : une fusion avec l'Un, l'accès à l'ici et maintenant. Elle place alors au cœur d'une contradiction entre le réel, la présence tangible et un « second degré du langage », comparable cette fois-ci à une sphéricité, une immanence et une transcendance. C'est ce qui est marqué par cette tension entre « ici » et « l'autre » : « C'est pour ici en sa réalité quotidienne que je voulais l'autre langue. » De fait, le sujet locuteur est alors amené à éprouver une altérité, un rapport d'altérité au monde et à la langue. Bonnefoy distingue sa volonté, son désir, du verbe divin et de la croyance en un « ailleurs de l'être ». Mais on peut affirmer que sa conception du langage est un transport de la métaphysique qui amène cette contradiction : « Et plutôt le rêve de [l'autre langue] m'induisait-il, de façon tout négative, c'est-à-dire gênante et pénible à vivre, à jeter le soupçon sur la lecture comme le permet la simple langue terrestre. » (p. 103)

En fait, le rêve de Bonnefoy est un rêve d'évidence, et c'est ce rêve qu'il rencontre dans l'épaisseur du mystère chez Mallarmé. Ce qu'il trouve aussi chez lui est un soupçon porté sur la syntaxe, plus que sur les mots, « la critique de nos syntaxes qui suscitent de la "vision", non de la "vue". » (p. 120) Mais sur ce point, celui d'une mise en avant du mot et de cette « rêverie sur des mots qui n'existent qu'en rupture avec ceux de notre langue », de ces « mots non-mots, au comble d'une plénitude dans la conscience de soi qui reste inconcevable à notre monde » (p. 109), une inquiétude pèse. Bonnefoy s'interroge sur ce qui fait que le mot « ptyx » est un mot à emploi unique, un *hapax* donc un mot hors usage. Sans doute aussi peut-on dire que se concentre en lui comme une parabole du risque en poésie, risque du non-sens et du néant, mesuré à celui du sens dans un déconditionnement des conditions du sens. « Ptyx », déterminé par « nul », et qualifié par « aboli bibelot d'inanité sonore », est encore la parabole du poème, où il apparaît pour disparaître (c'est sa qualité d'*hapax*), « sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons. » (*OCI*, 732) Il est aussi la projection du néant, du mystère, la mise en avant de ce qui échappe au sens, un possible qui demeure tel. Bonnefoy, attentif dans le poème au

« possible des mots et du vers » (p. 113), parle ainsi de « la matérialité des mots, c'est-à-dire leurs sons, leurs rythmes et même, peut-on penser, leurs couleurs. » (p. 111) Le mot est l'objet du poète, mais son objet inconnu, pour en quelque sorte *parler le mystère*, l'envers de la langue : par sa disparition avec le maître, le « ptyx » est une présence de l'absence, l'ouverture du silence au cœur du poème. À ce titre, quand Bonnefoy parle de ce « niveau supérieur au seuil duquel, tous nos moyens s'effaçant, nous ne pouvons accéder qu'à vide et ténèbre », il est déjà dans une lecture du « Sonnet en -yx », et du ptyx qui, pour lui, en est le centre. La descente au Styx fait du poème une allégorie de la poésie qui, depuis le langage, sonde le néant et le mystère. On retrouve la valeur de la rime et des échos prosodiques : « sonore »-« s'honore » autour d'« **aboli bibelot d'inanité** » et de « **ce seul objet dont le néant** » et de l'écho visuel d'« inanité » et « néant », le néant faisant l'inanité de l'objet. Et l'éclat du néant étant sa résonance dans les mots.

Le « Sonnet en -yx », « allégorique de lui-même », « nul se réfléchissant de toutes les façons », se comprend par la découverte, « au centre de chaque mot », précise Bonnefoy, du néant qui neutralise les théologies et les métaphysiques et, en même temps, déjoue les relations syntaxiques et conceptuelles de la langue qui maintenaient ces croyances et « glorieux mensonges ». Ce qui est découvert est encore ce vide interstellaire, cosmique, un au-delà du langage dont la matérialité est le répondant, d'où cette idée d'un poème-constellation, fusionnant la parole et l'univers, d'une « sensation cabalistique » que Bonnefoy met en relation avec le « mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » (p. 119). En même temps, le ptyx renvoie à tout ce qui, antérieurement, faisait de la poésie une croyance, une garantie métaphysique et un certain ordre du monde dans des significations partagées : une « réflexion sur la poétique antérieure : sur le "chant personnel", sur la poésie lyrique » (p. 113), où était assurée une continuité de la personne et du chant, du poète et de son discours. Partant le ptyx est le mot réfléchissant la fiction, la facticité même, ou l'invention sublime, le « glorieux mensonge ».

Il y a, dans « La Hantise du ptyx », une correspondance du mot au livre, qui passe par le vers. Et c'est ce qui fait tenir toute la poétique de Mallarmé dans une linguistique du mot, ainsi dans un imaginaire métaphysique du langage. Dans les deux dernières parties de son essai, Bonnefoy explique pourquoi, selon lui, Mallarmé fait tenir sa pensée dans le mot de ptyx. C'est d'abord en raison du doute sur son sens et son existence. Le mot est retenu comme un souvenir du dictionnaire de grec-français, mais ce souvenir est la hantise et la persistance de « la pensée de l'outre-langage », de « l'impossibilité où l'on est d'en finir vraiment avec elle » (p. 116). Le ptyx place donc la poésie dans le mythe d'une transcendance, d'où est tirée sa poétique, en dépit

des renoncements aux mensonges de la métaphysique et de la théologie. C'est ce qui réinstalle le culte, la religiosité sans Dieu en son cœur ; on peut ajouter la « poésie sacrée », la cabale poétique dont le livre est la réalisation chimérique. Le ptyx est découvert au centre de la poétique de Mallarmé, partant il est au centre de l'inquiétude de Bonnefoy. S' « assurer qu'il n'existe dans aucune langue », pour se « donner le charme de le créer par la magie de la rime » (*OCI*, cité p. 114), comme il l'écrit à Lefebvre, témoigne du fait d' « ajouter ou de substituer la chimère d'un second degré de la parole » « aux illusions inhérentes à notre langage » (p. 115). Ce rapport au mot comme matrice, par une création qui viserait l'autre langue, informe alors la conception du vers, « qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire ». L'aboutissement du monde à un livre revient alors à l'élaboration d'une « autre et plus haute langue », « mais n'ayant que faire de nos syntaxes, dont le recul dans l'abstrait et le conceptuel pervertit l'évidence des "vrais bosquets". » (p. 120) Est rendue ainsi éclatante la contradiction entre la visée d'un ici et la chimère d'une continuité métaphysique du mot, du vers, du livre et du monde, contradiction ne pouvant que se résoudre en un au-delà de la langue, un dehors qui est un rêve d'excarnation. Bonnefoy peut conclure alors sur la crainte d'une « chimère » obsédante, une hantise et un vice, contrecarrant la certitude de « la réalité comme elle se montre et des mots qui ne cherchent pas au-delà. » (p. 121)

Les derniers mots de « hantise funeste » (*Id.*) viennent ainsi caractériser l'échec de Mallarmé. Le Livre, fruit d'une contradiction centrale, est rendu à son impossibilité. *In fine*, c'est une métaphysique qui s'impose sur une poétique, avec la réception par Bonnefoy. On peut imputer ce point de vue à une linguistique du mot, parce c'est à travers le mot, par la brèche qu'il creuse dans la syntaxe, que s'infiltrer le mensonge, le leurre de la « vision », ou le simple par opposition à l'au-delà, avec lui la possibilité de nommer l'évidence dans sa médiation vers la « vue ». Le ptyx est oscillation entre mot et non-mot, existence et non-existence. Soit il est présence, soit il est mirage. Et Bonnefoy est, pour cela, attentif au « mirage interne des mots eux-mêmes » (cité p. 109). Il retient, ce faisant, l'élément musical, la musique du sens, à rebours de la syntaxe et du conceptuel qu'elle charrie, par le son, la courbure des mots, les « rapports musicaux entre les aspects du monde » (p. 118). C'est justement ce qui fait de ces mêmes mots une conjuration du leurre dont ils sont porteurs, conjuration qui est la poésie, son nom et la nomination qu'elle permet étant à la fois risque et confiance, ou espérance. Telle est la situation

du poème « Dans le leurre des mots » à l'intérieur du livre *Les Planches courbes*, écrit dans la même période que « La Hantise du ptyx¹ », prolongeant *Dans le leurre du seuil* de 1976 :

Je le fais, confiant que la mémoire,
Enseignant ses mots simples à ceux qui cherchent
À faire être le sens malgré l'énigme,
Leur fera déchiffrer, sur ses grandes pages
Ton nom un et multiple, où brûleront
En silence, un feu clair,
Les sarments de leurs doutes et de leurs peurs.

On pourrait entendre dans ces vers une certaine postérité, une historicité, de la « réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence » du *Mystère dans les lettres* (OCII, 233). De même, la poétique du mot est tendue vers des rapports, non de syntaxe, mais de musique, dans une substitution de l'élucidation à « l'explication orphique de la terre » :

Écoutez la musique qui élucide
De sa flûte savante au faîte des choses
Le son de la couleur dans ce qui est.²

2.3. « Livre et vivre, un même "verbe" » : d'une métaphysique à une poétique du langage selon Meschonnic

Il y a aussi, chez Meschonnic, la critique d'une métaphysique du langage chez Mallarmé. Mais elle n'aboutit pas aux mêmes enjeux. D'abord, parce que la syntaxe n'y est pas considérée comme l'objet d'un rejet. On peut faire la différence entre ce que Bonnefoy et Meschonnic écrivent à ce propos. « La hantise du ptyx » fait état d'une dévalorisation de la syntaxe, habit fallacieux de la langue : « ce grand poète, en cela seul parmi tous les autres, au moins depuis la fin de l'Antiquité, n'aime pas la syntaxe en ses emplois ordinaires » et résiste, « dans *Divagations*, aux incitations les plus naturelles des prépositions et des conjonctions, quitte à se débattre, bien que souriant, sous cette tunique de Nessus.³ » Dans l'article « Libérez Mallarmé », pour le *Magazine littéraire*, Meschonnic écrit ceci, en réponse à Bonnefoy (non à « La Hantise du ptyx », ultérieur à l'article, mais au texte « La clé de la dernière cassette ») : « En même temps, Mallarmé sait ce qu'il fait, quand il parle de *syntaxe*, d'*incidentes* et d'*inversions*.⁴ » La syntaxe constitue ce qui est l'ordinaire du langage, à quoi tout poète est confronté quand il pratique son langage.

¹ Publié en 2006 dans *L'Imaginaire métaphysique*, « La Hantise du ptyx » a été écrit en 2001. *Les Planches courbes*, paru en 2001, rassemble des poèmes écrits entre 1996 et 2001.

² Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, Poésie/Gallimard, 2003, p. 78-79.

³ Yves Bonnefoy, « La Hantise du ptyx », *L'Imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 105.

⁴ Henri Meschonnic, « Libérez Mallarmé », in « Mallarmé, naissance de la modernité », *Magazine littéraire*, n° 368, septembre 1998, p. 66.

Meschonnic donne dans *Mallarmé au-delà du silence* une lecture qui reprend celle de *Critique du rythme*, à la différence près que l'essai de 1985 la réorientera en direction du rythme du sujet arraché au rythme cosmique, une « syntaxe du sujet ». La lecture du « Sonnet en –yx », devenu « sonnet du ptyx » est pour cela un moment important, impliquant une doctrine de l'abstraction, de l'ésotérisme et d'une théologie. Le vers est effectivement un discours de Dieu dans la mesure où il est, comme le titrait le chapitre XIII de *Critique du rythme*, une « imitation cosmique ». D'une certaine façon, Mallarmé représente un moment où le vers est reconnu pour ce qu'il est dans son histoire, et que beaucoup ne savait pas qu'il était, dans le prolongement de la déclaration d'Hugo, selon qui « l'on pourrait dire que Dieu a fait le monde en vers » : « Le vers est cosmique. Même si le poète ne le sait pas.¹ » Mallarmé a porté à son point extrême cette cosmicité du vers. Meschonnic écrit, dans *Mallarmé au-delà du silence* :

[...] le vers fait le continu entre le cosmique et le langage. [...] Le vers, - l'alexandrin -, est un « système agencé comme un spirituel zodiaque » qui « implique sa doctrine propre, abstraite, ésotérique comme quelque théologie » [...]. Poésie fusion entre la parole et l'univers, dont le sonnet du ptyx écrit la parabole.²

Mais son athéisme le portera à voir de plus en plus le vers comme une pratique, la versification comme l'organisation d'un discours. À rebours de la « doctrine propre, abstraite, ésotérique », en plaçant l'ésotérique dans le poétique.

Mais tout le problème que se pose Meschonnic, au moment où il écrit sa *Critique du rythme*, est avec Mallarmé une assimilation du rythme au vers, et ainsi au cosmique et au musical. C'est l'alliance Mallarmé-Ghil qu'il examine d'une part, à travers « le problème poétique [...] de "reproduire en son l'Univers et ses RYTHMES" » et « comme l'hébreu selon Fabre d'Olivet : "la langue-musique ainsi restituée" [Ghil] », ainsi que « la même recherche de l'état primitif, du "clavier primitif de la parole", chez Mallarmé³ » ; d'autre part, à travers « la relation cosmos-musique-langage [qui] retire la poésie à l'instrumentalisme vulgaire, où on ne ferait qu'échanger des valeurs utilitaires – "numéraire facile et représentatif".⁴ » L'alliance est marquée par l'« Avant-dire » de 1886, qui fait date, repris en finale de *Crise de vers*.

Dans *Critique du rythme*, au chapitre « Espace du rythme », Meschonnic découvre une « antiphysique » et un « espace mental » dans *Un Coup de dés*. La poésie de Mallarmé, par ce poème, a donc davantage à voir avec une métaphysique tenant ensemble une conception du « signe absence » et de l'« anti-arbitraire comme « retour à la nature » et au cosmos par une

¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 625.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 27-28.

³ René Ghil, *Traité du verbe, états successifs, 1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904*, éd. Tiziana Goruppi, Nizet, 1978, p. 160 et 175. Citation de Meschonnic, *Ibid.*, p. 626.

⁴ *Ibidem*.

négarion du hasard¹. La référence à Fabre d'Olivet met en relief un climat d'époque marqué par une alliance entre philologie et occultisme. Meschonnic en montre l'importance dans l'imaginaire linguistique du XIX^e. Il donne l'exemple de « la couleur des voyelles », de Schlegel à Rimbaud². À cet égard, on peut observer que cet imaginaire touche aussi le XX^e. N'en trouve-t-on pas chez Bonnefoy une résurgence, quand il parle d'un recours à la matérialité des mots pour « évoquer les sons et couleurs du monde » et d'une efficience des vers pour « composer ces aperçus fugitifs en des impressions d'ensemble³ » ? Dans *Critique du rythme*, dans la perspective d'une critique du « modèle cosmique », la philologie historique reprise par Mallarmé dans *Les Mots anglais*, va dans le sens d'une anhistoricité et d'une cosmicité :

L'imaginaire linguistique de la fin du XIX^e siècle n'a rien changé au fonds traditionnel. La philologie historique n'a fait que le fournir d'exemples, dans *Les Mots anglais* de Mallarmé. Ou lui donner son scientisme, chez René Ghil. Les spéculations de René Ghil, ou de Bely, nous sont devenues étrangères. Peut-être à cause de leur systématique. Au lieu que l'adoration dont Mallarmé a été l'objet a maintenu *Les Mots anglais* dans une contemporanéité imaginaire, qui fait doublement illusion, favorisant, chez certains, une lecture hors-histoire, hors critique. Où le cosmos s'accomplit pleinement.⁴

C'est ainsi que Meschonnic, dans *Critique du rythme*, oppose deux modèles de représentation du langage : historique-anthropologique et cosmique-anhistorique. Mallarmé est donc le passeur d'un imaginaire du langage puisant au « fonds traditionnel » vers la poésie moderne. Est montrée ensuite une continuité avec le XX^e, via le son puis la poésie sonore et les spatialisations de l'écriture, comme le travail typographique au cours du siècle, avec cette représentation du langage⁵. Mais cette lecture se fait à contre-Mallarmé, puisqu'elle l'associe à un effet Mallarmé, à son « adoration », ainsi qu'aux *Mots anglais*, sans ici donner à entendre sa poésie et sa poétique.

Dans *Mallarmé au-delà du silence*, la lecture de Mallarmé s'infléchit, en décentrant le propos, se dégageant et de René Ghil, et d'une certaine vision d'*Un Coup de dés*. On y constate un déplacement des enjeux, que la *Critique du rythme* permet et informe. D'une part, une ambiguïté est décelable, dans l'usage même de « l'âme rythmique », placée en regard du « rythme hégélien⁶ » : de l'un à l'autre, on assiste à un déplacement du métaphysique, ou du cosmique, vers le sujet, et peut-être à une situation du cosmique dans le sujet. D'autre part, l'arbitraire, contre lequel Mallarmé conçoit *a priori* la poésie par le contre-hasard – c'est ce

¹ *Ibid.*, p. 311.

² *Ibid.*, p. 623.

³ Yves Bonnefoy, « La Hantise du ptyx », *L'Imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 111.

⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 623.

⁵ Nous renvoyons à deux chapitres de *Critique du rythme*, « Espaces du rythme » et « L'Imitation cosmique », Henri Meschonnic, op. cit., p. 297-335 et 617-642.

⁶ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 27. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce livre.

qu'on lit dans *Le Mystère dans les lettres*, avec « le hasard vaincu mot par mot » (OCII, 234) - , est mis au centre, par la présence de Saussure et l'image des « moraines de glaciers » pour un « arbitraire linguistique » réhistoricisé, construit « par la valeur, le système, le fonctionnement » ; le « radicalement arbitraire » étant un « radicalement historique. » (p. 26) Contre un certain Mallarmé, celui du hasard et du cosmos, celui de Scherer par exemple qui affirme qu'il n'y a « rien de moins historique que la pensée de Mallarmé¹ », il s'agit de montrer « un sens plus vif de l'historicité » (p. 33). Pour cela, sont mises en avant les notions de « risques », d' « expériences personnelles » de « Sur Tolstoï » (OCII, 663). On ajoutera l' « état d'âme », « la littérature [...] tout à fait individuelle » et les « motifs empruntés à l'ouïe individuelle » (OCII, 699-700) de l'entretien avec Huret *Sur l'évolution littéraire*. La dernière déclaration, « en serrant la main » de l'interviewer, prend la valeur d'un dernier geste ironique, d'un sourire : « le monde est fait pour aboutir à un beau livre » (OCII, 702) ; elle pourrait bien être l'idée selon laquelle le monde est fonction des expériences et des historicités, des sujets.

Intéressons-nous maintenant à la lecture du « Sonnet en -yx » donnée dans ces lignes :

Poésie fusion entre la parole et l'univers, dont le sonnet du ptyx écrit la parabole. C'est contre le sens, et sa circulation usuelle, que le travail du poème, traversant, risquant la possibilité d'une sémiotique et d'une sémantique négatives, suggère le mystère du monde – qui échappe au sens. Ainsi est réalisé un poème du non-être, dont Mallarmé parle sur le mode de l'ésotérisme, évoquant la Kabbale. Il dit l'avoir extrait « 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. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique » [OCI, 731]. (p. 28)

On y retrouve les « risques et périls » de « Sur Tolstoï » (cité, p. 33), montrant que c'est dans « le travail du poème », dans une poétique du sujet, qu'ils ont lieu. Pour Meschonnic, s'en détache à la fois le sémiotique et le sémantique, un passage de l'un à l'autre assuré par la suggestion et ce qui échappe au sens. Aussi la citation de la lettre de Mallarmé sur le sonnet a-t-elle une valeur particulière : l'insertion dans une « étude projetée sur *la Parole* » interroge le sens par les conditions du sens, autrement la cohésion des signes, ou sémiotique, par une sémantique. La modalisation « assez cabalistique », présentée par « ésotérisme » en tant que « mode », entraîne une référence à un ordre du langage par un ordre cosmique, mais il apparaît *in fine* que c'est une sémantique du discours qui est appelée, par rapport à un sens des signes. Le négatif qui en procède tiendrait alors davantage à une intériorisation du « mystère du monde » dans un discours du sujet. Pour le dire autrement, l'ésotérique devient cette métaphore du système et de la création de valeurs qu'est toute écriture porteuse d'un discours un seul, de manière symétrique à ce signifiant qui « habite le commun » et à la métaphore de la musique.

¹ Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, 1977, p. 42. Cité par Meschonnic, *op. cit.*, p. 33.

Meschonnic aurait pu manquer Mallarmé, d'une certaine façon. On peut à cet égard convoquer la critique proche, dans l'histoire de la réception de l'œuvre, de *Critique du rythme* et de *Mallarmé au-delà du silence*. Un portrait du Mallarmé en Meschonnic autour de 1982-1985 est esquissé dans *La Religion de Mallarmé* de Bertrand Marchal, précisément autour d'« Une théologie des lettres ». En recentrant l'idée d'une religion poétique, non autour d'un ésotérisme élitiste et d'une sacralisation du mystère et du livre fétichisé, mais autour d'une conception moderne du langage à rebours de l'idéalisme hérité du romantisme, Marchal est amené à reconsidérer les *Hérésies artistiques*. *L'art pour tous*, de 1861. Ce texte donne en fait une idée fausse, cantonnée à l'hermétisme et à l'élitisme, imposant donc « l'idée de la poésie comme succédané d'une religion à mystères accessibles aux seuls initiés ». Et Meschonnic y fait partie de ces nombreux commentateurs « alléguant sans autre considération cette déclaration de principe d'un poète de vingt ans qui a naturellement les ardeurs doctrinaires de son âge.¹ » Cependant, le texte écrit par Mallarmé à vingt est infléchi, car il est question, à propos des *Hérésies*, d'une « asocialité poétique. Bien sûr, elle est datée. Nul mieux que Sartre, sans doute, ne l'a caractérisée. Elle est culturelle aussi, à la française. » (p. 49) Et Meschonnic la sort de ce daté pour en faire une critique du culturel, dont l'objet n'est pas tant la foule qu'une certaine politique de l'art : celle du grand public, celle des avant-gardes – le structuralisme et le surréalisme : « Peu ont été aussi bourgeois que les surréalistes » (p. 50), qu'il met dos à dos. Une sociologie des effets de l'ésotérisme poétique est rendue possible, dont il extrait Mallarmé, l'asocialité débouchant sur une critique des « horizons d'attente » (*Id.*), ce « sociologiquement vôtre » déjà évoqué au début, en réponse à la déclaration de Valéry, dans « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé... », « tout le monde tend à ne lire que ce que tout le monde aurait pu écrire² » (p. 14).

Mais l'asocialité débouche surtout sur de nouvelles possibilités de socialité, dont l'« écrire » est la connaissance : « liant l'historicité d'écrire à la socialité qu'elle implique. » (p. 50) On assiste au contraire à une critique de l'hermétisme, orientée vers les conditions du sens par le langage entendu comme une historicité. C'est l'idée d'une société en mouvement qu'un certain statisme de l'horizon d'attente ne permet pas de penser. Pour le dire autrement, l'horizon d'attente enclot Mallarmé dans l'hermétisme, puisqu'il écrit ce que personne ne peut écrire, donc ne peut lire. Au contraire, l'instable d'une société, dont il est question dans l'entretien *Sur*

¹ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé, poésie, mythologie et religion*, op. cit., p. 447. (En ouverture de la partie « Une Théologie des lettres ».) L'auteur cite *Mallarmé au-delà du silence* (p. 49) : « Mallarmé a gardé toute sa vie son hostilité des vingt ans à l'art pour tous. »

² Paul Valéry, *Œuvres I*, op. cit., p. 645.

l'évolution littéraire, renvoie à « l'organisation sociale inachevée » ; c'est d'une utopie non idéaliste, mais découverte dans des modes d'énonciations nouveaux, dans des rythmes individuels et des « pratiques de la contradiction », comme cela était formulé dans « Pour l'épistémologie de l'écriture », qu'il s'agit. L'élément de critique sociale, de mise en crise, est peut-être en effet déclaré dès *L'Hérésie* de 1861.

Plus crucialement, Bertrand Marchal, à la fin de la même partie « Une Théologie des lettres » de *La Religion de Mallarmé*, commente le chapitre « L'Imitation cosmique » de *Critique du rythme* comme étant révélateur d'un préjugé :

Meschonnic a voulu voir ainsi, dans la double homologie du rythme poétique et du rythme cosmique d'une part, du rythme poétique et de l'âme humaine d'autre part, une entreprise visant à masquer l'historicité du langage et de l'homme, et une stratégie irrationaliste tendant à restaurer un ordre cosmique illusoire.

Et de mettre en avant la construction « dans et par le langage » d'un imaginaire répondant au « génie de l'homme religieux et de l'homme tout court. La liaison de l'angoisse et de la nature produit nécessairement une représentation imaginaire tragique, tragédie de la nature qui, parce qu'elle définit la prime conscience de l'être-au-monde, est la tragédie archétypale de l'humanité et la matrice de toutes les mythologies.¹ » Est exposé le problème qui fait du rythme l'autre nom de l'« ordre cosmique ». Mais le problème n'est peut-être pas tant celui de la visée que celui de l'effet. Si Meschonnic écrit qu'une certaine visée appartient à Mallarmé, c'est celle d'un « anti-instrumentalisme », visée qui date sa poésie et la situe dans une représentation du langage par la « relation cosmos-musique-langage ».

Une autre visée, qui date tout autant sa poésie, est sa situation par rapport au religieux et à la religiosité que le livre de Bertrand Marchal retrace dans ses fondements à la fois ontologiques et anthropologiques, *in fine* poétiques : d'où « l'espace symbolique » de la poésie, celui d'une double inscription de l'histoire et de l'origine, de l'universel et de l'historique, puis l'œuvre de Mallarmé comme « prise de conscience par l'homme moderne de la fiction, et de sa divinité² » et représentation imaginaire englobante. Ainsi, le langage « élément du sujet, l'élément le plus subjectif, dont le plus subjectif à son tour est le rythme³ », est l'intégration de cette conscience, sa totalisation, ce qui donne la voie ensuite au livre, non une religion de la poésie ou une logique cabalistique, mais selon une « logique symbolique » procédant d'un ordre du langage, « une syntaxe symbolique du monde », la supposition d'« une adéquation parfaite entre forme et sens, entre ce que Mallarmé nomme son rythme (pagination, disposition, composition

¹ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 490.

² *Ibidem*.

³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 71. Cité par Bertrand Marchal, *Ibid.*, p. 491.

typographique) et le jeu d'équations qui offre la "chiffraction mélodique tue" de l'univers, un jeu ici baptisé "Ode".¹ »

On touche en fait au problème de la religion, de ce que l'on place dans ce mot. En concluant son livre, Bertrand Marchal fait état du caractère de soupçon de la religion de Mallarmé. Celle-ci serait suspecte parce qu'elle amasse en elle ce qui reste d'idéalisme et ce qui ne parvient pas à se formuler en d'autres termes. On la soupçonne d'un retard, et finalement d'un conservatisme théorique, par rapport à une pratique poétique plus « progressiste ». Mais il est patent que les développements théoriques ne laissent pas apparaître de retard par rapport aux poèmes. D'« impasse », la religion de Mallarmé est alors « le lieu des contradictions historiques de Mallarmé, et par là même le point de plus grande fragilité.² » Elle se relie au risque de l'œuvre, parce qu'elle se définit en fait comme une anthropologie poétique. Et c'est là que l'on peut aborder ce qui différencie cette anthropologie-là d'une « anthropologie historique du langage ». Dans les deux cas, c'est l'enjeu du divin qui ressort. Meschonnic place sa lecture, de *Critique du rythme* à *Mallarmé au-delà du silence* dans la fragilité et la contradiction. En définitive, il tranchera, vers une historicité, à l'opposé d'une « religion » mallarméenne, partant d'un sacré et d'une nostalgie de ce qui est perdu. C'est ce qui l'oppose, fortement, aux lectures qu'ont forgées Bonnefoy et Deguy.

La religion est définie, dans *La Religion de Mallarmé*, par une anthropologie, à condition d'avoir le sens d'« une célébration d'art, et d'une récupération par l'homme de sa divinité³ ». On a affaire à la problématique de la religion et de la poésie, du rapport de la poésie à la religion, dans la perspective d'une « athéologie⁴ », posant la question du divin et du sacré. On peut ainsi rattacher le rapport au divin à ce qui est perdu, à un renouement et un effort vers une unicité de l'homme et du monde, ainsi au sacré. Dans cette perspective, la poétique de Mallarmé est tendue vers l'origine et on ne peut que l'inscrire dans une histoire qui la relie aux poétiques de Bonnefoy et de Deguy, cela même que Meschonnic dit être chez ce dernier une « recherche poétique du monde » dans une « recherche du langage qui en réalise l'inclusion comme jeu de langage, d'où la valeur du rapport *champ-chant* (*O la grande apposition du monde, Poèmes*)⁵ ». Les lectures de Deguy et de Bonnefoy figurent le moment d'une découverte d'« une crise de l'idéologie du sacré », et d'une critique du « lieu de la poésie ». La réception de Mallarmé est

¹ *Ibid.*, p. 499-500.

² *Ibid.*, p. 551.

³ *Ibid.*, p. 553.

⁴ Selon le terme de Patrick Née, cf. « Lectures de formation d'une athéologie négative », *Europe*, « Yves Bonnefoy », n° 890-891, 2003, p. 73-97.

⁵ Henri Meschonnic, « Poésie, langage du langage, pour Michel Deguy », *Poésie sans réponse*, op. cit., p. 174 et 176.

un point sensible, symétrique au « point de plus grande fragilité » décelé par Marchal. Dans *Célébration de la poésie*, les deux poètes étaient un peu renvoyés l'un à l'autre par une lecture de Mallarmé à travers « le primat de la nomination » orientant le divin vers le sacré, la poétisation vers « l'essentialisation-célébration¹ ».

La critique radicale de la religion, en direction d'un divin distinct du sacré, ne considère pas la religion par l'anthropologie, d'abord parce que *religio* n'a pas chez lui le sens chrétien de *religare* (lier, chez Lactance), mais celui de *relegere* (rassembler, cueillir, chez Cicéron). Meschonnic en parle à propos de Bonnefoy qui « privilégie le sacré comme union primitive des mots et des choses » et qui, alors, situe davantage le rapport au monde par la piété, l'attachement et le lien². Or, le problème qui apparaît à Meschonnic est celui de la désubjectivation qu'impliquent la religion-lien et l'attachement à une transcendance. D'une certaine façon, il pose déjà ce problème dans *Critique du rythme*, quand il montre chez Mallarmé « l'intuition théorique » du « rythme sujet » dans la « modulation individuelle » et le « nœud rythmique³ ». De surcroît, le divin chez Meschonnic n'est pas un perdu ni un renouement, ce qui l'écarte de la célébration. Il a à voir avec le sujet et se lie à un présent de l'énonciation : c'est l'enjeu, que nous avons déjà envisagé, et qui est insistant, du lien entre le « poème, énonciateur » chez Mallarmé et « le chant est qui chante ». Dès lors, une historicité de Mallarmé peut être abordée, qui n'est plus de l'ordre de la totalisation que Marchal fait découler de l'anthropologie mallarméenne et du projet du livre.

À cet égard, l'« étude projetée sur la Parole » considérée par Meschonnic dans son commentaire du « Sonnet en -yx » prend une valeur différente, décentrée par rapport à une métaphysique. Et l'on peut lire les *Notes sur le langage*, le projet d'une linguistique posant ce principe : « Ne jamais confondre le Langage avec le Verbe. » On trouve ainsi l'articulation curieuse, à travers les termes de l'idéalisme, les mots de l'époque, une différenciation des deux par « l'Idée » et le « Temps », vers la parole et l'écriture. Or, ce qui est donné, à travers la fiction, est la nécessité d'un « langage se réfléchissant ». La « voie scientifique », pour reprendre la formule de Bertrand Marchal⁴, s'applique ainsi à « l'homme ou son humanité » et trouve ainsi une orientation vers la science historique, par « la physiologie historique » puis par le projet d'une recherche de la conversation. D'une certaine façon, les notes amorcent ce

¹ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 111.

² *Ibid.*, p. 109. Meschonnic s'appuie sur la distinction donnée par Benveniste entre *relegere* et *religare*. Lactance (trad. de Benveniste) : « le terme *religio* a été tiré du lien de la piété parce que Dieu se lie l'homme et l'attache par la piété. » Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes 2, Pouvoir, droit, religion*, Minuit, 1969, p. 272.

³ Henri Meschonnic, op. cit., p. 611.

⁴ Cf. la partie ainsi intitulée in Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 83-100.

mouvement des sciences du langage, des sciences naturelles vers les sciences historiques. Aussi est-ce en direction des réalisations individuelles et une science empirique des discours qu'est orientée l'« étude projetée sur la Parole », avec elle le « mirage interne des mots mêmes ».

Dès lors, une autre incidence d'une ouverture sur le langage comme historicité peut être envisagée. Il s'agit d'abord du passage de l'esprit à l'intelligence, lequel est l'enjeu de la fiction et de l'étude de l'homme. On sait l'importance qu'a pu avoir la lecture de Descartes, ce dont Bertrand Marchal fait état au titre de la découverte d'un absolu du langage. Or, le tout langage pourrait être aussi ce qui gouverne le conte *Igitur*, incluant une mise en scène de l'esprit dans un langage qui en appelle à l'intelligence du lecteur – on se souvient de « ce conte s'adresse à l'intelligence du lecteur qui met les choses en scènes, elle-même. » Cette conscience, dont il est largement question comme ce que la poésie permet et comme ce dont le Livre serait l'éclosion, en ouvrant l'Homme sur une conscience de soi et de son rapport au monde dans le langage, peut à son tour être l'objet d'une critique. S'agit-il d'un solipsisme poétique, pour lequel le risque est un rabattement sur un sujet philosophique, sujet de la conscience ? Il semblerait que l'intelligence soit plutôt du côté d'une pensée poétique, d'un sujet du poème, distinct de la volonté et qui renverrait à « syntaxe du sujet » mise en avant dans *Mallarmé au-delà du silence*.

Il en va de même de la poétique du divin. Une lecture « originiste » est en débat avec une lecture par le présent du poème. Cette question trouve encore une situation dans la lecture des *Notes sur le langage*. Nous avons pu voir une progression de l'esprit à l'intelligence, faisant que le *cogito* est débordé par une trans-énonciation, la lecture réalisant la pluralité d'une écriture. C'est l'enjeu de la thèse latine, *De Divinitate*, dont Bertrand Marchal explique, en note, qu'elle « dit bien la liaison qu'établit Mallarmé entre la question du langage et celle du divin (*nomen, numen*). » (*OCI*, p. 1361, n. 2) Mais le signe théologique, la nomination, la puissance du nom cèdent aussi la place, chez Mallarmé à la suggestion, qui a à voir avec la force de l'énonciation, où l'on retrouve « la poème, énonciateur » faisant la critique du « nommer », dans une symétrie avec la différenciation du « Langage » et du « Verbe », partant de la Parole et du Verbe divin. C'est ainsi que le renversement par l'esprit « en *divinité* de l'Intelligence (ou spiritualité de l'âme) » (*OCI*, 504) associe l'esprit au spirituel (peut-être au tour d'esprit, jusqu'à sa syntaxe), mais aussi le divin à la puissance de suggérer du langage. On peut se reporter à la note qui précède : « et avant tout cette intelligence doit se tourner vers le Présent. » Les *Notes sur le langage* mènent, à partir de certains lieux communs de la pensée linguistique du XIX^e, à savoir le langage « œuvre de la nature » de Max Müller et son insertion, par l'étude comparée,

dans une science et une histoire naturelles¹, à une historicité du langage. *Les mots anglais*, rédigé l'été 1875, quand les *Notes* sont de 1869-1870, est un travail important dans cette perspective, parce qu'il articule la lettre, la mot, la phrase et découvre, à côté du mimétisme de l'onomatopée et du mot, le « procédé de création » pour lequel prévaut ce qu'il souligne être « le point de vue littéraire », ou « l'âme même de l'Anglais » (*OCII*, 967). Si un génie linguistique se forme par la littérature, on n'est pas loin d'une science historique soumettant le principe imitatif à celui des « hommes, créateurs des mots. » C'est ainsi qu'une double rupture est patente : avec la langue création de la nature ou de Dieu, avec la poésie, langage des dieux. Mallarmé, par le fond des âges qui le préoccupe dans *Les Mots anglais*, en arrive au temps et à l'histoire, ce qui était déjà le problème de la crise de 1866 : le sublime, pour être le procédé d'une invention, n'en est pas moins historique ; ce sont « les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges » (lettre à Cazalis du 28 avril 1866, *OCI*, 696).

Reste que le livre est un peu le miroir du cheminement spirituel et intellectuel de Mallarmé. Ce dont la lettre du 16 novembre 1885 à Verlaine peut rendre compte : entre projet d'alchimiste, « Grand Œuvre » au sacrifice de l'existence et l'œuvre en ses « portions faites », « rythme même du livre alors impersonnel et vivant » (*OCI*, 788), entre « négation du sujet » et « forme-sujet² », pour reprendre les termes de Meschonnic. C'est que le livre est le point de passage de conflits, de débats pour le XX^e siècle. Il est, on peut y insister, ce par quoi a pu être avancé le livre-limite : « L'ère structuraliste a amplifié la combinatoire du livre total » (p. 32) faisant revenir le démon de l'absolu, dans la fascination du nombre et de la structure, et avec lui, une « logique extrême » : « le Livre total est l'anti-livre. L'œuvre pure, l'anti-œuvre. La structure est le terme. Le réalisme des nombres irréalise le livre. Le démon de la combinatoire est tel que c'est en n'existant pas qu'il existe. » (p. 32-33)

Le structuralisme peut ainsi révéler une résurgence ou un maintien de la métaphysique du signe et d'une transcendance. Mais ce que Meschonnic tend à démontrer est une critique de l'impossible que représente le livre mallarméen, une critique de ce qui est une impasse pour la modernité. Par-delà la critique du structuralisme et de ce qui est considéré comme une

¹ Nous renvoyons aux notes de Bertrand Marchal montrant l'intérêt de Mallarmé pour la grammaire comparée et l'histoire naturelle. Il écrit à Lefébure, en mars 1870, qu'il compte commencer la lecture d'une Grammaire comparée des langues Indo-germaniques, probablement, comme le pense Bertrand Marchal, la *Grammaire comparée des langues indo-européennes* de Franz Bopp (2^e éd. en 1857), récemment traduite (1866-1867) par Bréal (*OCI*, n. 2 de la p. 508, 1362). Il demande aussi à Cazalis, en avril de la même année, une Histoire naturelle (*OCI*, n. 1 de la p. 510, 1363).

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 32 et 35. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

dégradation dans le jeu combinatoire oulipien - ce qu'il appelle « le risque, dans le calcul » -, c'est le Mallarmé de l'échec qui fait l'objet d'une réévaluation. On trouve, dans *Pour la poétique III*, l'idée que « Mallarmé avait échoué, plaçant sa démesure sur le plan du livre, ou sur le trajet du vivre au livre : c'était encore marquer le hiatus, d'où la fallacieuse utilisation de son échec.¹ » C'est que la critique de Meschonnic renvoie à l'ensemble des lectures téléologiques de Mallarmé, lectures qui le comprennent dans le livre et en font son signifié, le sens de son sens, pour ainsi dire. En cela, il se sépare de Bonnefoy qui, en faisant la critique aussi d'une poétique de la combinatoire aboutissant au ludique et en replaçant le programme mallarméen dans une ontologie et une sacralité du rapport entre les mots et les choses, donne une échelle de valeur entre le poème réalisé et la poésie espérée, l'aspiration et l'« exercice » : « Il est clair que le "Livre" auquel il aspire, au moins pour un fragment qui prouverait qu'il existe, n'a jamais laissé la moindre poussière d'or dans le creuset de son écriture, réduite à des "exercices" dont le *Coup de dés* ne fut que l'ultime », comme on le lit en conclusion de « La Hantise du ptyx² ». C'est qu'il y a, chez Meschonnic, une sorte de contre-démonologie, un contre-discours du démon de l'absolu, prenant Mallarmé au revers de sa propre métaphysique. En cela le titre de l'article « Libérez Mallarmé » est porteur d'une double injonction : libérez-le de ce qu'on met en lui, libérez-le de lui-même, parce que, d'une certaine façon, il a fourni les éléments de ses propres « mélectures³ ». Mais toute lecture poétique est une « critique [...] partielle, passionnée », pour citer Baudelaire⁴. La lecture de Meschonnic traverse aussi une série de refus. Ainsi tout le problème est-il de traverser le discontinu mallarméen livre-vivre, vers « Livre et vivre, un même "verbe" », comme il l'écrit dans la même page de son court essai sur Kafka. Sans doute retient-il la formule du « « rythme même du livre alors impersonnel et vivant », pour un livre réalisé dans le livre.

2.4. Ouverture : le « lit-ivre » et le « dé-monologue » de Ghérasim Luca, exit la métaphysique

Comme le fait entendre le hiatus sur « livre », l'œuvre de Ghérasim Luca représente une inflexion majeure de la réception de Mallarmé au cœur d'une pratique de l'écriture et d'une écoute du langage. C'est d'une certaine continuation du livre qu'il y va, faisant quitter – le

¹ Henri Meschonnic, *Pour La Poétique III*, op. cit., p. 112.

² Yves Bonnefoy, « La Hantise du ptyx », *L'Imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 121.

³ Cf. Harold Bloom, *A map of misreading*, op. cit.

⁴ « 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. » Charles Baudelaire « À quoi bon la critique ? », *Salon de 1846*, *Œuvres*, op. cit., p. 877.

dynamitant même – le plan d’une métaphysique pour celui d’un athéisme poétique. Dans une œuvre qui se situe à la fois avec et par-delà les avant-gardes, parce qu’elle les déborde, de Dada à la poésie sonore¹, Ghérasim Luca nous semble correspondre à la visée du livre-vivre, par l’éclatement rythmique et prosodique, mais aussi spatial et syntaxique, des mots, mettant un maximum de sujet, de discours dans chaque mot, ce qui évoque à la fois « le hasard vaincu mot par mot » de Mallarmé et « un poème se défend mot à mot » de Meschonnic : « Son mode majeur est l’affirmation. Son efficacité est sa contribution à réduire toute distance entre les mots et ce qui n’a pas de commune mesure avec les mots : une tête un cœur intolérables, quotidiens² ». Une lecture des *Paralipomènes*³ peut montrer une situation du livre dans cette définition : un « Paralipomène » ou « Répertoire des oublis d’un livre ». D’une certaine façon, c’est d’une pratique de la contradiction qu’il s’agit, ou d’un livre entre les lignes, impliquant une lecture entre les mots, une lecture comme écoute de passages plutôt que de combinaisons. Le livre prend ainsi une valeur dans l’acte qui le continue, ou le recommence, le « lit ivre », continué en « points / de / lit-tige » (p. 41) : un travail évoquant la « distance copiée » de Mallarmé et ce qu’il dit du « fait poétique » dans une lettre de mars 1893 à Charles Bonnier, qui peut se comprendre comme le double travail de l’arbitraire et de la mise en rapports : « Le fait poétique lui-même consiste à grouper, rapidement, en un certain nombre de traits égaux, pour les ajuster, telles pensées lointaines autrement et éparses ; mais qui, cela éclate, riment ensemble pour ainsi parler. » (*OCI*, 808) L’ajustement dont il est question est le travail constant de l’écriture de Luca, qui rend réciproques le hasard et son abolition. Les deux sont en effet maintenus, comme les mouvements d’une parole qui cherche à dire toujours plus loin. C’est d’une sorte de passion du négatif comme contradiction qu’il s’agit, « Hors-la-loi des contraires » (p. 24), dans la lignée du poème « Passionnément » qui égrène : « vos pas ne do ne do ne dominez pas / vos passes passions vos pas vo⁴ ». Mais le négatif ainsi pratiqué dans l’écriture a davantage à voir avec une énergie orale suggestive évoquée dans « Je m’oralise » :

¹ Pour une approche des rapports entre les poétique de Luca et Mallarmé, nous nous permettons de renvoyer à notre article, Laurent Mourey, « Écrire – proférer, de Luca à Mallarmé », notamment en ce qui concerne la réception d’*Un Coup de dés* par les avant-gardes au XX^e et une certaine continuité entre Tzara et Luca, *Europe*, n° 1045, « Ghérasim Luca », 2016, p. 134-150. Cf. également Nicoleta Manucu, « Luca Dada », *Avec Ghérasim Luca passionnément*, Actes de la journée d’étude « Ghérasim Luca à gorge dénouée », à l’université de Cergy-Pontoise, décembre 2004, *Supplément Triages*, Tarabuste Éditions, éd. Serge Martin, 2005, p. 31-35.

² Henri Meschonnic, « Non mots mais phrases, poésie », *Pour la poétique II*, *op. cit.*, p. 148.

³ Ghérasim Luca, *Paralipomènes*, José Corti, 1986, 2^{ème} édition, p. 84. (Le livre avait déjà été publié aux éditions du Soleil noir en 1976.) Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce livre.

⁴ Ghérasim Luca, *Le chant de la carpe*, José Corti, 1986, 2^{ème} édition, p. 89. Le livre avait déjà été publié aux éditions du Soleil noir en 1973.

Dans ce langage [ou langage conceptuel, visuel, descriptif] qui sert à désigner les objets, le mot n'a qu'un sens, ou deux, et il garde la sonorité prisonnière. Qu'on brise la forme où il s'est englué, et de nouvelles relations apparaissent. La sonorité s'exalte, des secrets endormis au fond des mots surgissent. Celui qui les écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique simultanée à l'adhésion mentale. Libérer le souffle, et chaque mot devient un signal.¹

Il y a sans doute lieu de parler d'une révolution du langage par le souffle, tant l'oralité chez Luca passe par une circularité, ou la génère.

C'est ainsi que l'on trouve, dans *Paralipomènes*, la (dé)réalisation du « dé » d'*Un Coup de dés* en « dé-monologue » (p. 23) puis en « un coup de "dé" / abolit / toujours / le hasard » (p. 24). Le glissement du substantif au préfixe rend patente l'affirmation d'un langage en acte : le « dé- » est un actif opposé au passif de la description pointée dans « Je m'oralise » ; il a à voir avec la subjectivation qui déplace les catégories admises dans une énonciation. Mais cette énonciation est une pratique de la contradiction, y compris pour elle-même. C'est ce qui fait de l'écriture un mouvement de giration. Le retournement de la proposition de Mallarmé est une négation de la négation, mot par mot, jusqu'aux « dés » renversé en « dé ». Justement, ce que montre Luca est une continuation et une transformation de Mallarmé, ce que l'on pourrait appeler un rapport oblique, retrouvant la formule de la dernière page d'*Un Coup de dés*, « selon telle obliquité par telle déclivité / de feux » (OCI, 387). La pente et l'oblique renvoient évidemment à la disposition typographique, mais c'est aussi une manière de désigner une syntaxe et une rythmique de discours. On pense alors à la « réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence » du *Mystère dans les lettres* (OCII, 233). Le sens ressortit à une inflexion généralisée, à un tracé et une échappée, car la rime est l'intériorité du langage, travaillée dans une syntaxe et une disposition des mots. Deux exemples peuvent faire entendre ce travail.

Un premier, pris dans les *Vers de circonstances* : « Rue, as-tu peur ! » (OC I, 249) qui ouvre la troisième série, « Littérateurs », sur l'évocation du « subtil logis » d'un Huysmans traitant Satan de « gonze ». Ce premier hémistichie trace une ligne qui générerait un mot, un *hapax* avoisinant le calembour, par le resserré prosodique et visuel qu'il crée : en une sorte de palindrome de « rue » à « peur », par un serré prosodique « ru-tu-peur » évoquant la *stupeur*, le mot y étant écrit, en une résonance graphique, par les lettres – « **as-tu peur** ». L'évocation est bien un éclat, de fait une modalité de l'affirmatif. Le second exemple est fourni par « À la nue accablante tu » (OCI, 44). D'abord, la rime externe entre le premier et le cinquième vers (« Quel sépulcral naufrage (tu [...]) ») instaure un lien entre le participe de « taire » apposé à « naufrage » et le pronom « tu » représentant « écume ». Ensuite, « nue » participe à la fois du

¹ Ghérasim Luca, « Je m'oralise » (1960), in *Europe*, op. cit., p. 91.

climat tempétueux et de la nudité de la sirène. En lien avec « dévêtu », dans « Abolit le mât dévêtu », la « nue » forme une paronomase avec « une » de « Suprême une entre les épaves ». L'alliance, par une rime généralisée et intériorisée dans des rapports, des motifs du silence, du naufrage - leur lien étant marqué encore dans le tercet « Ou cela que furibond faute / De quelque perdition haute / Tout l'abîme vain éployé », entre tumulte, chute et résonance à vide -, et de la nudité écrit l'érotisme, un érotisme à vif, dans le mouvement de l'énonciation, dans son récitatif. Le récit de la noyade de la sirène est aussi la vision de l'abîme d'une nudité perçue au moment dernier, ce qui est encore réalisé dans le motif de l'écume, qui seule demeure comme interlocutrice confondue avec la chevelure, « Dans le si blanc cheveu qui traîne ».

L'écoute de la signifiante est celle d'un sens oblique, et d'un sens construit dans cette même écoute. Il y a sans doute quelque chose de corporel, et d'amoureux, dans la lecture, qui a à voir avec l'oralité. Luca fonde d'ailleurs le livre dans le « lit ivre », la lecture dans une érotique. L'alchimie verbale en est la réalisation savante. Telle est l'orientation donnée à la « cabale phonétique¹ » : être en même temps une chevauchée de l'énigme incluant une rhétorique – « Or le zeugme de l'énigme / c'est l'apocope vécue » (p. 71) ; « À cheval érotique / - Cabbale éros - » (p. 24). Il semblerait que nous soyons face à un état de langage qui est aussi toute la recherche de Luca. Aussi la reprise de la phrase éponyme d'*Un Coup de dés* défie-t-elle le sens constitué par un débordement et un renversement qui sont de l'ordre d'une inflexion généralisée. Il est patent que « abolit toujours » forme un chiasme avec « jamais n'abolira » : l'écriture, dans son activité présente est un défi au hasard, au démon des significations, faisant de la pratique une dé-monologie, un déplacement inducteur dans un travail de la contradiction. Plus loin, dans les *Paralipomènes*, « à beau lit hasard ! » (p. 86), entre le « beau comme » de Lautréamont (p. 37) et les rapports « le bouche à bouche / de mot à mot » de « La poésie pratique » (p. 34), reprend ce qui constitue la ligne de fuite du livre : un mouvement d'oscillation du hasard et du resserré prosodique de la parole dans l'écriture - « Dans le désordre de l'exprécis / on passe la parole à l'acte » (p. 37). L'« à beau lit hasard » est en somme l'attribution, par la préposition, du hasard au « lit ivre », dans un même temps son abolition dans l'acte. Ce serait le sens de ces « points de lit-tige » de « D'un geste significatif » (p. 40) : généraliser à l'écriture un principe éruptif et d'éclatement.

Pour Luca, la pensée se fait « dans la bouche » (Tzara). Si l'on peut entendre, derrière le « dé-monologue », une voix lectrice d'*Un Coup de dés*, un lien entre la page et « l'émission orale » (OCI, 391), on y entend encore « Le Démon de l'analogie ». Pour être compris, ce

¹ Selon l'expression du poème liminaire du livre *Le Chant de la carpe*, Ghérasim Luca, *op. cit.*, sur la jaquette.

rapport doit être situé dans l'historicité de la poésie de Luca, historicité passant par un saut qui révèle la « cabale phonétique » en déchaînement et désenchaînement : un passage de la langue de maternelle à native du poème. Avant cela, lisons le poème en prose de Mallarmé. « Le Démon de l'analogie » peut se lire d'abord comme un conflit et une hantise dont le lieu est ce qu'il y a à la fois de plus corporel, de plus oral et de plus subjectif par rapport à la langue : la bouche. Le récit y est celui d'une hantise croissante, d'un « théâtre de bouche », pour reprendre un titre de Luca : il commence par cette phrase « Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ? » (OCII, 86), et se poursuit par cette autre : « Harcelé, je résolu de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur ma bouche, et j'allai murmurant avec l'intonation susceptible de condoléance : "La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la désespérée Pénultième" ». (OCII, 87) Une hantise court au fil des lignes du récit, qui devient la hantise de sa propre voix, de ce qu'elle charrie d'analogies d'ordre linguistique et systémique. D'où le caractère proprement allégorique de ce conte qu'a analysé Éric Benoît en parlant d'« une parabole de la cohérence (cohérence paradoxale et problématique, où s'est glissé un transfert métaphorique) du signe linguistique.¹ » Mais c'est aussi avant tout d'un rapport du sujet à sa langue et à sa propre expérience de la parole et de la pensée qu'il s'agit, expérience poussant à un déplacement des signes et des analogies dont ils sont porteurs, dans la perspective d'un rapport créateur qui est une invention de soi.

D'une certaine façon, on a affaire à une fable de l'identité dans le langage – au sens d'une parole porteuse d'une histoire et d'une histoire dans la voix –, à son « légendaire » puisé dans l'anecdote aussi, pour reprendre un mot d'un livre de Meschonnic, *Légendaire chaque jour*² : ce qui est à lire et à reconstruire, ou « les lambeaux maudits d'une phrase absurde ». Un oubli actif est à l'œuvre dans cette phrase, absurde par le sens qu'elle recèle, orienté par la mort contenue dans « le son *nul* » de « pénultième ». L'oraison funèbre est l'intonation marquée dans le rejet « La pénultième / **est morte** » accentuant les [ème], rappelant ainsi le redoublement consonantique du nom « **Mallarmé** ». Si « le fantastique singulier, à la fois dérisoire et tragique, peut alors surgir de simples accidents du langage³ », l'anecdote révèle une vie dans le langage où se lit « le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur » (OCII, 87). On y entend le « Sonnet en –yx » : « L'angoisse ce minuit » et « agonise selon peut-

¹ Éric Benoît, *Néant sonore, Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz, 2007, p. 121. Sur ce point on se reportera au chapitre « Le Démon de l'analogie ou la résurrection des mots », p. 113-126.

² « C'est dans les contes que nous nous rapprochons que nous / résistons que nous / traversons ce qui nous sépare de l'oubli met un / désert entre chaque mot », Henri Meschonnic, *Légendaire chaque jour*, Gallimard, 1979, p. 52.

³ Thierry Roger, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du *Démon de l'analogie* », *Littérature*, mars 2006, p. 19.

être le décor ». L'angoisse rassemble les espaces : celui de l'appartement ou de la chambre, celui, anonyme, de la rue, celui de la vitrine de l'antiquaire rassemblant à son tour les antiquités d'une poésie moribonde et d'un passé en reliques. L'analogie est le démon, la hantise agissant jusque dans son propre nom. L'identité est le lieu d'une faille. On se rappelle de la poétique du carrefour chez Bonnefoy, marquée par les « y » encadrant Yves Bonnefoy. C'est que la mémoire est un lieu d'indécision, comme dans le poème des *Planches courbes* « dans le leurre des mots », « enseignant les mots simples à ceux qui cherchent ». C'est aussi que la surprise, à travers ces « mots aptes, quotidiens », ou « intolérables, quotidiens », comme l'écrit Meschonnic, est liée à une étrangeté constitutive de l'identité. En cela, Mallarmé ouvre une voie pour la modernité qui lie le langage à une hantise et une démonologie, dans le sillage du spleen de Baudelaire, cette sorte de mémoire à tiroirs du deuxième « Spleen¹ », rejouée dans les creux et les plis du signifiant ouvrant sur un fonds anonyme du langage dont le poème serait en somme le creusement.

À propos de Luca, Deguy parle d'« archipoèmes », « tous les mots impliqués comme si l'adverbe contenait le démesuré mot-valise d'un emboutissement général de la langue, était-ce "désespérément" ou "mélancoliquement"... ou – passionnément - oui.² » Emboutir la langue peut ainsi renvoyer à l'énergie du poème, à sa force d'énonciation. De fait, l'« archi » va à la fois dans la direction de l'éclat et dans celle d'un travail en amont et en abîme du langage. Les *Paralipomènes*, ces oublis du livre, filent aussi « ton beau tombeau » (p. 39). Et l'écriture des mots, les uns *dans* et *par* les autres, est lue par Deguy dans le sens de sa propre poétique « continuée par tous les moyens », d'« énergie du désespoir ». Son point de vue recoupe celui du comment de Luca : « comment s'en sortir sans sortir », frayer les « passes » du « passionnément », dans une langue traquée. C'est le problème de la loi et de la démesure du poème, par le mot-valise et les apocopes, les brisures et cassures rythmiques, son rapport au silence : « Et l'on passe / de "passe" chose / en "passe" verbe / de la chose à la ch'ose // au silence qui / ose crier taire » (p. 71). D'où la nécessité du « hors-la-loi des contraires ». Il s'agit de créer des passes au cœur d'un conflit. Dans *Ghèrasim Luca l'intempestif*, Dominique Carlat analyse ce qui a trait à un effondrement de la parole après Auschwitz, dont la folie se perpétue dans la langue³. Cette hantise de la langue dont la problématique trouve, selon Carlat, sa

¹ Charles Baudelaire, « Spleen – J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, op. cit., p. 69-70.

² Michel Deguy, *La vie subite, poèmes, biographèmes, théorèmes*, Éditions Galilée, 2016, p. 125-126.

³ Cf. le chapitre « Une Insistance "silenxieuse" », dans Dominique Carlat, *Ghèrasim Luca l'intempestif*, José Corti, 1998, p. 249-261.

formulation dans « le paradoxe de la représentation linguistique : est-il possible dans la langue de dire l'altération foncière de la langue ?¹ »

Il y a, assez tôt chez Luca, une traversée de l'ontologie, de l'être de « chose » à « verbe », par la « ch'ose ». Dans « Je m'oralise », si est préférée à la poésie une « ontophonie », c'est qu'elle se distingue bien d'une « ontophanie », pour que « le mot ouvre la matière », soit la matière ouverte aussi d'une « transmutation du réel ». Tel est le poème « créaction », ou « lieu d'opération » : il fait du substantif un verbe. Il montre ainsi l'enjeu de l'oralité : « dévoiler ma résonance d'être.² » Cette « m'orale », pourrait-on dire, du poème engage bien sûr une réévaluation du signifiant ; elle se détache de la métaphysique du signe et Luca écrit bien « Je prends l'esprit à la lettre », renversant le spirituel dans les tours de langage, en une prise de l'esprit dans les conditions de son énonciation, par ce qui, depuis la lettre, déploie la matérialité des mots dans une syntaxe : mouvement des lettres, devenant pronom, particules, introduisant un phrasé dans les mots – « ch'ose », « m'oralise ». C'est aussi l'enjeu de la voie dans et par la voix, « et le mot voie je le vois ici terminé par un e muet aussi bien que par un x ». De sorte que le passage est la « voie silanxieuse³ », ouverte depuis l'« apothème d'angoisse » (p. 97), « le volume en angoisse / d'une angoisse » (p. 105). Le passage est alors celui d'un sujet, contre les assignations à un devenir historique et à l'être, à l'œuvre dans une accentuation, par l'apostrophe, l'accent passé dans la voix de l'écriture : « m' » vient redoubler « je » dans « je m'oralise », je deviens par l'oralité, « ch' » est le « je » introduit dans chaque chose, devenant alors chose du poème.

Luca trouverait-il chez Mallarmé quelque chose qui soit proche d'une méthode, un peu ce « Quart d'heure de culture métaphysique », cette « vie derrière les angoisses », passage et « vie entre les idées⁴ » ? On trouve dans les *Notes sur le langage* le principe d'une création par la parole et l'écriture, principe lui-même décliné en création et geste :

D'où les deux manifestations du Langage, la Parole et l'Écriture, destinées (en nous arrêtant à la donnée du *Langage*) à se réunir toutes deux en l'Idée du Verbe : la Parole, (en créant les analogies des choses par les analogies des sons l'Écriture en marquant les gestes de l'Idée se manifestant par la parole, et leur offrant leur réflexion, de façon à les parfaire, dans le présent (par la lecture), et à les conserver à l'avenir comme annales de l'effort successif de la parole et de sa filiation : et à en donner la parenté. (OCI, 506)

Dans cette articulation difficile du Verbe et du Langage, c'est peut-être la subjectivation par la création qui en ressort, pour laquelle « Parole » et Écriture » sont des points d'ancrage

¹ *Ibid.*, p. 152.

² Ghérasim Luca, « Je m'oralise », *Europe*, op. cit., p. 92.

³ Ghérasim Luca, *La Voici la voie silanxieuse*, José Corti, 1997.

⁴ Ghérasim Luca, *Le Chant de la carpe*, op. cit., p. 12-13.

cruciaux, entre création et geste. On glisse ainsi d'une métaphysique du Verbe à une physique du langage et de l'esprit dans « les analogies des sons ». Mallarmé poursuit ses notes en déclarant un enjeu : « de façon à ce qu'un jour, leurs analogies constatées, le Verbe apparaisse derrière son moyen de langage, rendu à la physique et à la physiologie, comme un principe, dégagé, adéquat au Temps et à l'Idée. » La parole est pour l'essentiel une association, ce dont les surréalistes se souviendront ; l'idée est en passage et en mouvement, « manifestée » qu'elle est par une parole faite écriture, dont l'activité est de généraliser l'analogie : les choses sont *du* poème, elles en procèdent, pour ainsi dire, et sont continues à ses moyens. Tout peut ainsi se jouer par une « distance copiée », comme Mallarmé l'écrira plus tard dans la préface d'*Un Coup de dés*. Est introduite en outre une pensée de l'histoire. Or, cette histoire n'est pas dans les idées, mais dans les gestes. Et l'idée se trouve indéfectiblement liée au temps. En cela, la parole est la filiation, la création, le régime de l'idée et des choses, débouchant sur une lecture et une interprétence.

Chez Mallarmé, à mesure que s'impose le néant, s'impose aussi la parole. Si le « Sonnet en –yx » est extrait d'une « étude projetée sur la *Parole* », c'est aussi parce qu'il en est la réalisation dans une écriture. Telle serait la valeur du terme d'« étude », d'être totalement prise en charge par l'écriture, dans ses gestes de mises en rapport, par les rimes, la syntaxe. Abolir, c'est créer : on peut en suivre la voie dans le passage central du sonnet (vers 6-8), un retour de l'abîme inauguré par l'angoisse qui « soutient, lampadophore » (vers 2), permettant de passer d'une abolition (« l'aboli bibelot » et ses échanges sonores est sans doute important pour Luca) à une création toute éruptive et dynamique, « De scintillations sitôt le septuor ». Si Mallarmé parle de « gestes de l'idée », Luca introduit le « geste significatif » du « lit ivre » (p. 40-42), qu'il décline aussi en « v'ivre » (p. 69). Et il est vrai que, chez Mallarmé, l'idée est orientée par le temps, mais « selon la Vie et l'Esprit », ce qui prend une valeur toute particulière avec cette pensée par l'oral et par le rythme qui sera affirmée dans *Divagations*. La référence au livre, de Luca vers Mallarmé, la projection du livre par le poème, par l'oubli actif répertorié et comme répercuté dans l'écrit, correspondent à l'essai de « transformation du temps mortel en ce mouvement qu'on appelle le sens¹ », un investissement de la vie dans l'écriture. Le livre pour

¹ Bernard Noël : « On peut aussi s'attacher à définir le travail de l'écriture (mais c'est aussi le cas de tout travail non aliéné) comme une tentative de détournement du sens du temps. Je veux dire que, par l'investissement qu'il suppose de la vie, le travail tente la transformation du temps mortel en ce mouvement qu'on appelle le sens... Le sens que nous créons, le sens dont nous avons besoin pour créer ; le sens que nous perpétons, et qui est à chacune de nos œuvres ce que l'espèce est à nos amours ; le sens qui, débarrassé justement du salut, est interminable... » « Et la forme ? », in Bernard Noël, *La Place de l'autre*, op. cit., p. 40.

lequel « ne suffit pas une vie » (*OCI*, 788), parce qu'il est son mouvement : ce pourrait être la réponse à l'idée de totalité, par « l'interminable », dont parle Bernard Noël.

On peut alors revenir sur « l'archipoème » évoqué par Deguy : une autre valeur en est bien sûr l'architecture. Les poèmes de Luca construisent ainsi une architecture en chantier, une forme non formaliste qui est en fait une diction et une énonciation en devenir, se construisant en brisures et cassures, faisant de cette rythmique une « forme de vie ». C'est aussi le lien fort entre le poème et le livre « privé d'architecture » de *Divagations*, mais se construisant par « les cassures du texte [qui], on se tranquilliserà, observent de concorder, avec sens et n'inscrivent d'espace nu que jusqu'à leurs points d'illumination : une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce qui fut longtemps le poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique. » (*OCII*, 276-277) Tout se concentre, semble-t-il sur « l'effort successif de la Parole » qui sera perpétué dans la lecture, et l'on retrouve les lieux du livre, dans « un sujet, de pensée, unique », « un cloître quoique brisé » (*OCII*, 82). Tel serait l'« archipoème », une architecture en construction mouvante, appelant une lecture et une écoute du langage qui s'invente dans la parole, appelant ainsi le lecteur à retrouver « l'architecture latente¹ » et l'unité dans la multiplicité. On retrouve aussi cette passion ontophonique de Luca, passant par des mots en orbite, des échanges de syllabes, « l'air chantonnable dans la sphère rythmique », pour reprendre les mots de Deguy². Le fameux bégaiement, mis en avant par Deleuze comme cette étrangeté radicale d'une langue dans la langue, mais qui en fait une langue en avant, plutôt qu'une « limite asyntaxique » ou un « *dehors* du langage³ », rencontre le « balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiple » (*Le Mystère dans les lettres*, *OCII*, 233). L'architecture est par conséquent une dynamique du phrasé et des rapports. Elle procède de la capacité du poème critique à faire rimer et à réaliser une sorte de « tout est dans tout », une rime et une « sonorité

¹ Cf. les pages liminaires de la troisième partie de *La Religion de Mallarmé*, « Art et religion ». Bertrand Marchal commente l'avertissement du recueil et fait observer que « l'aspect discontinu ou fragmentaire des *Divagations* ne doit pas faire croire, malgré l'avertissement, à un jeu de hasard, ou à un recueil fourre-tout, [...], il s'agit toujours, Mallarmé nous en prévient, "d'un sujet de pensée unique". Il en résulte qu'à la façon du promeneur reconstituant par la pensée, au milieu des ruines d'une abbaye, l'unité du cloître brisé, le lecteur est invité non seulement à découvrir l'architecture latente des *Divagations*, mais à retrouver la doctrine qui les fonde, le sujet unique qui fait leur unité. » Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 166. La lecture de Bertrand Marchal se fait à travers la recherche d'une doctrine, ce qui n'est pas notre propos, mais elle pose évidemment la question de ce qui fait l'unité d'une architecture qui semblerait disparate. Prévaut le continu, non d'une forme, mais d'une pensée en formation, et continuée encore, « perpétuée », dans la lecture et la pensée du lecteur.

² Michel Deguy, *La Vie subite*, *op. cit.*, p. 126.

³ Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il », *Critique et clinique*, Minuit, 1993, p. 141. On se reportera à ce propos de Deleuze, qui fait date : « Si la parole de Ghérasim Luca est ainsi éminemment poétique, c'est parce qu'il fait du bégaiement un affect de la langue, non pas une affection de la parole. C'est toute la langue qui file et varie pour dégager un bloc sonore ultime, un seul souffle à la limite du cri JE T'AIME PASSIONNÉMENT. » (p. 139)

générale » (Péguy), des mots entre eux, des mots dans la circulation intérieure et extérieure que permettent une syntaxe et une prosodie. Le poème comme réalisation d'une unité dans le multiple, d'une « répondance » (pour reprendre un autre mot de Péguy¹, qui articule réponse et résonance), ce serait encore un enjeu du « je m'oralise » et de la « résonance d'être » comme « ontophonie » de Luca : une déclaration dont l'une des conséquences est d'être aussi « entièrement éthique et donc sujet, entièrement relation et donc trans-subjectivité² ». Ce sont aussi, peut-être, les enjeux croisés des récitals de Luca et des séances de lecture du livre de Mallarmé.

2.5. Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé » : « le renversement des idées reçues » et « les prosodies personnelles » d'Apollinaire

Ce que montre la lecture des *Paralipomènes*, et en elle, le rapport à Mallarmé qu'on peut y déceler, est que la clarté est toujours à construire. C'est l'enjeu de la « trans-subjectivité » : la lecture, l'écoute, la relation des deux qui n'est pas l'exclusivité de la voix haute, mais dont la voix haute peut révéler quelque chose – un moment de l'action de la voix de l'écriture –, m'invente sujet, me fait devenir un sujet. Cet enjeu rejoint le « c'est ça » mis en avant par Gérard Dessons dans *L'Art et la manière* : « cette immédiate perception de l'exactitude, sans le doute d'une raison raisonnante, en pleine certitude de la vérité.³ » Quelque chose est touché, rencontré en soi, dans un événement, pas tout à fait biographique, parce qu'il ne concerne pas le moi, mais discursif : « mais le *je* du discours, est celui qui, dans la relation artistique, tend vers l'œuvre comme vers son propre dire, vers son avènement et son déplacement dans le dire et par lui. » D'où la valeur toute particulière d'une *deixis* et d'une « vérité éclatante, parce qu'elle est exclamante, toute dans le geste langagier.⁴ » Ce rapport de l'évidence à une adéquation de la « parole écriture » avec elle-même investit une création d'identité dans l'altérité et une tension du dit vers le dire, ce que l'on pourrait appeler aussi un présent continué. Il nous semble que c'est cela qui constitue aussi la valeur de la profération, à voix haute ou basse ou en silence, en « crier-taire », chez Luca et Mallarmé. Si « rien ne demeurera sans être proféré » (*Crise de vers*, OCII, 212), c'est par l'art de divination du poème, qui n'est pas un accès aux idées, mais un événement de l'idée ou, pour le dire autrement, une idée par un dire. Luca l'a formulé aussi dans son « droit de regard sur les idées » : il s'agit d'un regard,

¹ « Elle a éveillé dans le cœur on ne sait quel point de répondance / Unique. » (« Elle » est la parole de Jésus.) Charles Péguy, *Le porche du mystère de la deuxième vertu*, éd. Jean Bataille, Poésie/Gallimard, 1986, p. 110.

² Cf. Serge Martin, « "La voie silencieuse" : voix amoureuse », in *Avec Ghérasim Luca passionnément*, op. cit., p. 99.

³ Gérard Dessons, *L'art et la manière*, op. cit., p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

ironiquement passé à travers une phraséologie juridique, c'est-à-dire des idées au regard d'une subjectivation qui invente sa propre clarté, parfois par un dynamitage, dans l'invention de son dire. D'où l'idée qu'il n'y a pas d'idée sans sujet, partant sans une transformation des idées...

L'un des principaux aboutissants de la réception de Mallarmé par Meschonnic est la clarté. C'est pourquoi nous pensons aussi qu'elle entretient une proximité avec celle de Luca, lien qui les place tous deux dans l'enjeu de l'oralité. Mais il faut préciser que la lecture de Mallarmé est une maturation lente chez Meschonnic, à travers l'histoire d'une écriture et de lectures ayant permis « le renversement des idées reçues », comme il l'écrit dans son article « Oralité, clarté de Mallarmé¹ ». Nous faisons l'hypothèse de l'importance de ce qui « est venu par Dada, et le surréalisme : la redécouverte que la France aussi est poésie » (*Id.*). Importance qui déplace les enjeux de la clarté, du génie de la langue française au « langage-sujet » (p. 7) et à la prosodie, poussant vers « ce lien à reconnaître, entre oralité et clarté » (p. 5), vers ce renversement de l'hermétisme mallarméen, « un langage difficile, incompréhensible, une syntaxe étrange, à contre-clarté-française, une forme de l'inintelligible. » (*Id.*) Un point de vue qui, sans doute de manière pernicieuse, sous-entend en permanence que la poésie, dans ses retranchements les plus purs et obscurs, est une sortie du génie de la langue française, au lieu de s'interroger sur les conditions de réception qui départagent entre le clair et l'inintelligible. De fait, la lecture rythmique montre autre chose :

Parce que si on lit Mallarmé rythmiquement, oralement – je ne veux pas dire nécessairement à voix haute mais selon son oralité, son oralité tout court [précisons : l'oralité de son écriture] – rien n'est plus logique, efficace, immédiatement compréhensible, comme un parlé, avec sa segmentation, de séquence en séquence, par groupes. (*Id.*)

Les points de vue de Tristan Tzara, d'André Breton trouvent une continuation. Sans doute, selon une manière de faire sens, par la suggestion parce que Breton voit par exemple chez Alfred Jarry « l'ascendant de Mallarmé », en citant *Minutes de sable mémorial* : « Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots.² » De manière peut-être plus décisive pour la réception de Mallarmé, Tzara a déclaré :

[...] la poésie-activité de l'esprit désagrège le dur ciment d'une forteresse qui passait pour inattaquable : la syntaxe. Mallarmé en tirant des conclusions légitimes, arrive en certains cas à supprimer la ponctuation, et dans *Un Coup de dés*, à disposer typographiquement les blancs et les caractères différents selon un mode nouveau, riche de significations et de germes à retardement.³

¹ Henri Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé », *Europe*, « Stéphane Mallarmé », 1998, *op. cit.*, p. 6. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce texte.

² André Breton, *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 44-45.

³ Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n°4, déc. 1931, rééd. Jean-Michel Place, 1976, p. 17. Cité par Thierry Roger, *L'archive du Coup de dés, étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, *op. cit.*, p. 162.

Un enjeu de l'oralité s'est donc construit, avec Mallarmé, qui est celui d'une clarté à chaque fois native. Pour cela, il faut remonter à la lecture d'Apollinaire, dont l'article d'*Europe* permet d'insister sur l'importance qu'elle a eue. Meschonnic retient cette phrase de *Crise de vers* : « tout individu apporte une prosodie, neuve, participant de son souffle » (OCII, 209, cité, p. 7), qu'il faut mettre en relation avec « l'idée de *récitatif*, de "prosodie personnelles" (terme d'Apollinaire) » (p. 9).

Précisément, le lien entre « prosodie, neuve », *récitatif*, « prosodie personnelle » invite à faire l'hypothèse d'une influence en profondeur de la lecture d'Apollinaire sur celle de Mallarmé, chez Meschonnic, qui trouvait, en 1966, la « conscience d'un monde nouveau dans des rythmes nouveaux¹ » chez l'auteur de *Calligrammes*. La présence d'Apollinaire est cruciale dans *Critique du rythme*, d'abord par la lecture qui y est menée de « Vendémiaire », pour son activité transformatrice du langage et le commencement de la « recherche d'un langage plus proche du chanté et du parlé à la fois », ensuite par le sens qui est donné aux « prosodies personnelles » : « Si la prosodie est une signifiante, elle est subjective, transsubjective : c'est-à-dire construite pour faire le sujet dans et par un texte. Apollinaire en avait l'intuition² ». Disons que, pour l'essentiel, Apollinaire est à ce moment-là une sorte de contrepoids à Mallarmé, en direction du rythme-sujet, par opposition au rythme-ordre du cosmos. Mais tout change, dans *Mallarmé au-delà du silence* ; les deux poètes y sont rapprochés : « Il est remarquable que Mallarmé associe la prosodie avec l'individuel. Apollinaire aussi parlera de "prosodies personnelles". Intuition que toute l'organisation du discours participe, dans le poème, d'un principe subjectif qui est la condition de la valeur.³ » D'une intuition à une autre, Meschonnic construit la sienne propre, dans un cheminement vers soi. Et ce qui peut ressortir de ce fragment de l'histoire de la pensée du rythme est qu'Apollinaire mène à Mallarmé, à une lecture à rebours de la doxa qu'il dénoncera dans « Oralité, clarté de Mallarmé » : celle de l'obscur, de l'hermétisme, celle aussi de l'herméneutique.

Tout se passe comme si c'était à partir d'Apollinaire que Meschonnic a pris conscience d'une irréductibilité de la poésie à l'inintelligible et au « tout-comprendre », comme si également Mallarmé avait été le poète par qui s'est approfondie cette prise de conscience. Commençons par cette déclaration, au début de l'étude de 1995 consacrée à Apollinaire, intitulée « Prosodie, poème du poème » :

¹ Henri Meschonnic, « Apollinaire illuminé au milieu d'ombres », *Pour la poétique III*, op. cit., p. 59.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 352 et 267.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 42.

Le point de départ n'est autre que le désir de comprendre quelque chose au poème d'Apollinaire « Tourbillon de mouches », dans *Calligrammes*, qui m'a toujours paru, depuis que je le connais, et de plus en plus un des plus mystérieux sinon le plus mystérieux et incompréhensible des poèmes de la langue française, au point qu'il est pour moi une allégorie de l'incompréhensible en poésie, l'allégorie même de l'incompréhensible dans la poésie et dans la vie.¹

Comme le montre le titre choisi pour l'hommage à Jean-Claude Chevalier, le sens est grammaire, mais surtout histoire. C'est dire que l'histoire, dans ses événements, ses passages, traverse une grammaire et qu'aucune « règle de l'art » ou de la langue n'est informée par une écoute, une pratique qui, elles, relèvent du sujet. C'est le sens du titre de la contribution de Meschonnic : sous le poème écrit, il y a le poème qui s'écrit et continue à le faire dans la lecture, sous le texte, une voix qui s'invente, un « sujet dans et par un texte », comme on peut le lire dans *Critique du rythme*, mais aussi à travers et en-dessous. Ainsi, la recherche du poème du poème est l'essai d' « une sémantique "sans sémiotique", comme a dit Benveniste : une mini-sémantique, une infra-, une parasémantique.² » Tout le problème est de trouver les moyens critiques à la hauteur de l'incompréhensible, dont seul un poème est la capacité, celle d'être, pour le sens, une intensité et un débordement, un sens en devenir.

À bien des égards, « Oralité, clarté de Mallarmé » poursuit ce questionnement, qui est celui d'une profondeur travaillant l'obscur et le clair, montrant un échange, une relation critique. Mallarmé fournit des points de passage vers ce que Meschonnic souligne comme « l'intelligence de la poésie » (p. 6), qui est ce qui répond à son incompréhensible. En cela, on peut parler d'une intelligence de la vie, dans une proximité avec ce que revendiquait Marina Tsvetaïeva en réponse aux spécialistes de la poésie : « Ma spécialité à moi, c'est la vie », une conduite et une écoute du poème avec la vie qui se lisent encore dans ces lignes de *Nous le passage* : « la tour qui vole les oiseaux par la fenêtre / pendant que les savants savent / sur la poésie³ ». La profondeur dont il est question irrigue la lecture de Mallarmé, ou plutôt Meschonnic trouve en elle les lieux pour penser les différentes graduations ou les seuils d'une sémantique, quand elle est le sens advenant, ou en avènement, dans l'activité d'une œuvre, qui fait que « la situation de lecture s'inverse » (p. 5), - de la résolution dans l'inintelligible, ou « l'arrogance de comprendre tout », à l'écoute de ce qui tend un « défi au comprendre » (p. 4). La lecture commence par le sentiment de l'infini, vers l'infini du sens, dans ce que Meschonnic,

¹ Henri Meschonnic, « Prosodie, poème du poème », *Histoire et grammaire du sens, hommage à Jean-Claude Chevalier*, eds. Sylvain Auroux, Simone Delesalle et Henri Meschonnic, Armand Colin, 1996, p. 223.

² *Ibidem*.

³ Henri Meschonnic, *Nous le passage*, Lagrasse, Verdier, 1990, p. 13. Sur Marina Tsvetaïeva, cf. l'essai éponyme de *La Rime et la vie*, op. cit., p. 208-231 (p. 229, pour la citation), tant il est vrai aussi que c'est vers le domaine russe qu'il faudrait se tourner, en particulier pour le « principe d'écoute » (p. 216), la mise en crise de la vision traditionnelle de la rime, à présent « co-extensive au langage tout entier » (p. 215).

dans une lecture du *Mystère dans les lettres*, qui est la divagation sur le problème de la réception d'un poème quand il est l'invention de valeurs dans une sémantique spécifique, appelle, en contradiction avec le « renoncement antérieur à juger » (OCII, 230), l'acceptation « qu'on ne fait jamais que commencer à comprendre, ou plutôt à ne jamais tout comprendre » (p. 4). L'écoute de l'infini du sens - du signifier dans ses gestes -, peut alors relier ce que relève Meschonnic chez Mallarmé à l'essai de « sémantique sans sémiotique » mené avec Apollinaire : la « mini sémantique », dans une accentuation qui prend tous les éléments de l'écriture, avec « une très savante notation de la valeur tonale des mots » (*Crise de vers*, OCII, 207, cité p. 10), ou le récitatif ; ce qui se prolonge avec l'« infra-sémantique », le sens par-ensous qui est « l'air ou chant sous le texte » du *Mystère dans les lettres* (OCII, 234), vu comme la « glose du mot même de *prosodie* » (p. 9) ; la « parasémantique », par tout ce qui circule autour, entre les mots, un entour des mots, pourrait-on dire : l'allusif et le suspens débouchant sur le « mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » (*Crise de vers*, OCII, 207, cité p. 8), ainsi ce qui se concentre sur le signifiant « autour », « autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés, un semis de fioritures » (« Le livre, instrument spirituel », OCII, 227) puis « mobiliser, autour d'une idée, les lueurs diverses de l'esprit, à distance voulue, par phrases » (« Bibliographie », OCII, 277).

Si donc il y a, comme on peut le lire dans *Le Mystère dans les lettres*, un « renoncement antérieur à juger », la compréhension est et demeure un suspens. Le dialogue avec l'essai de *Divagations* et sa mise au premier plan renvoient à l'enjeu de la réception de Mallarmé, à travers lui, à ce qui fait sens en poésie. D'une certaine façon, manquer la clarté de Mallarmé, selon les critères que son œuvre engage à penser, c'est aussi manquer la clarté de la poésie. La réponse à l'inintelligible, à la compréhension d'un sens *a priori* conditionnant « la vaste incompréhension humaine » (OCII, 230) pose la question de l'intelligible dont un poème peut porter les valeurs pour lui-même. Les termes employés par Mallarmé rejoignent cette idée, qu'un poème crée du sens natif, par le biais de métaphores vitalistes, séminales, mais surtout lumineuses, en « semis de fioritures », pour la dérivation et l'explication, donc le déploiement, et « lueurs diverses » pour l'esprit, donc ce qui se dégage, à savoir le « tiers aspect ». À ce titre, la formule de *Crise de vers* « Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination.. » (OCII, 210), est pour Meschonnic la « [revendication d'] une exactitude » (p. 9), la clarté par la relation.

Le terme de « fusible » pourrait englober cette conception de la clarté par une *energeia*, dérivé de *fusum* - « ce qui peut fondre », selon le *Robert historique* -, il est un peu la métaphore chimique pour ce qui advient de sens par les relations, selon certaines places et certains rapports.

Associé à l'adjectif « clair », il préfigure la métaphore de l'électricité – ou peut-être la signifie-t-il déjà : « fusible » pour l'interruption d'un circuit est attesté en 1897 (toujours selon le Robert) ; dans *Crise de vers*, il renvoie à ce qui opère dans la signification, un certain nombre de court-circuitages orientant la compréhension. En tout cas, il permet d'énoncer une énergie propre à l'écriture qui aura des conséquences sur le rapport entre une parole et une langue, une subjectivité et le langage. Deux exemples peuvent illustrer cette idée.

D'abord, celui de la déclaration citée de *Crise de vers* : quand Mallarmé écrit « une relation entre les images exacte », et non une « relation exacte », portant la marque, non sur l'exactitude des images, mais sur celle de la relation, mais aussi laissant à « relation entre les images », une signifiante de l'unité par la pluralité, accentué dans la désinence singulière placée à côté du pluriel « images ». Le second exemple est fourni par cette formule du *Mystère dans les lettres* : « l'emploi d'incidentes multiple » (OCII, 233), où l'unité-singularité de « multiple » rapportée à « l'emploi » s'articule encore à la désinence du pluriel, placée entre les deux, avec « d'incidentes ». La multiplicité procède « d'incidentes », mais plus encore de « l'emploi » dans le poème. La clarté peut alors recouvrir le champ d'une grammaire poétique (qui peut relever de cette circulation entre grammaire et poésie pointée par Jakobson¹) qui est une mise en mouvement de la grammaire par une parole et une écriture. Et il est patent que, pour ce qui est du poème autant que pour ce qui est de sa théorisation, Mallarmé dit et fait ce qu'il dit, tant la pensée du multiple s'accorde aux moyens de son énonciation, si bien qu'il est indécidable de savoir ce qui précède : une pensée suit son rythme.

Mais cette « intelligence de la poésie », pour reprendre les mots de Meschonnic, peut être rabattue sur une métaphysique, dans un tourniquet de l'obscur et du clair. La poétique de Mallarmé a pu ainsi être lue, ou dans le sens d'une historicité du langage, ou dans celui d'une « métaphysique implicite » pour reprendre la formule de Scherer². La subtilité, que l'on peut gloser en « tableau discrètement mouvant des relations subtiles qui peuvent et doivent s'établir sans cesse entre des termes immobiles³ », peut à son tour être lue dans le sens d'une hypostasie du langage, conférant à l'occultisme (c'est la lecture de Scherer) ou d'une matière associative

¹ Cf. « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie » (trad. André Jarry), in Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, éd. Tzvetan Todorov, Seuil, 1977. L'article, qui fait date, limite cependant une grammaire poétique aux contrastes et parallélismes, à partir de Hopkins (les « figures phoniques » et les « parallélismes comme principes de couplage »), p. 93-95. L'artificialité, la fiction linguistique dont il est question impliquent une rencontre de la grammaire d'un poète et celle d'une langue qui pourrait déborder le seul cadre formel et de composition réglée, à partir de cette intensification du langage reconnue par Jakobson : « Il est parfaitement évident que les concepts grammaticaux [...] trouvent leurs possibilités d'application les plus étendues en poésie, dans la mesure où il s'agit là de la manifestation du langage attaché à la forme. » (p. 92)

² Cf. le chapitre de *Grammaire de Mallarmé* ainsi intitulé, Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 141-155.

³ *Ibid.*, p. 155.

et interactive, replaçant le langage dans une histoire et un fonctionnement. Mais la subtilité renvoie de fait à l'enjeu d'une clarté et d'une oralité critiques de l'hermétisme. La poétique relationnelle ne peut plus se satisfaire du seul sens obscur et l'enjeu de la clarté est sans doute dans la profondeur du sujet de l'énonciation, l'écoute des opérations du poème qui est une forme d'attention à la mobilité : « intelligence de la poésie » et intelligence de la langue se construisent ensemble. On peut s'aider de la définition de la volubilité travaillée par Serge Martin, à partir de Humboldt : « Il s'agit, selon le traducteur Pierre Caussat, proprement de la capacité de la langue [*Sprache*] à se faire discours [*Rede*], c'est-à-dire à déployer librement ses possibilités et à se faire l'équivalent du monde ». La volubilité, traduite de l'allemand *Beredsamkeit*, correspond aux principes de « l'inséparabilité qui produit ou est produite par une "énergie unique" », de « l'interpénétration qui produit et est produite par la volubilité discursive », de « l'articulation langue et culture, langue et littérature », enfin de « l'interpénétration de l'affect et du concept pour une recherche des spécificités linguistiques et discursives des "manières d'appréhender le monde".¹ »

Pareille définition de la volubilité, que nous articulons à l'oralité chez Meschonnic, tend à démontrer ceci : qu'un discours est une discursivité, c'est-à-dire qu'il ne se réduit pas à un contenu et à des procédés, mais qu'il a trait au volume d'une expérience de vivre en langage. Elle implique alors une *energeia*, pour employer une notion de Humboldt, que Meschonnic définit, dans « Oralité, clarté de Mallarmé », comme prose : « la *prose*, alors, est l'irréversible même de la poussée du discours vers ce qu'il a à dire, quand il est sa propre invention et qu'il ne sait pas encore ce qu'il va dire. » (p. 10) C'est avec le poète du vers qu'est formulée une telle définition venant défaire le dualisme prose-poésie. Ce qu'il écrit ainsi, - citant l'entretien *Sur l'évolution littéraire* « il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés : plus ou moins diffus » (*OCH*, 698) : « Le paradoxe de son absolu est qu'il est entièrement réversible. [...] J'inverserais la provocation : *tout est prose*, sauf quand on parle. » Cette dernière mention vient donc appuyer la différence, et la distinction, entre parler et écrire et rejeter l'opposition entre écrit et oral, pour penser une oralité de l'écriture. Le « serré » et le « diffus » sont mis du côté de l'oralité de l'écriture. Meschonnic renvoie le vers à la prose de l'écriture, à son mouvement.

Une continuation est envisageable de Mallarmé à Meschonnic, à travers une sorte de grand chantier concernant les définitions, ou ce que certains critères culturels admettent ou non. Il y a certainement une parenté entre *Crise de vers* et *Critique du rythme* : d'abord au titre d' « une

¹ Serge Martin, *Langage et relation: poétique de l'amour*, l'Harmattan, 2005, p. 134-135. Pour la citation de Pierre Caussat, cf. Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, op. cit., p. 94, n. 3.

remotivation étymologique de la notion de critique, d'emblée raccordée à l'idée de crise¹ », comme l'écrit Bertrand Marchal interrogeant le geste de « Mallarmé critique d'art. » Puis à celui, « du côté du sujet, [d']un acte de discernement », « le latin (dis)cernere [ayant] la même origine que le grec *krinein*, juger; du côté de l'objet, elle a toujours la forme d'une séparation ou d'une scission, puisque le sens premier de *krinein* est séparé. » On retrouve un peu la « dissociation des idées » de Gourmont, pour la critique des idées reçues d'une époque. Rappelons à ce titre que, pour Meschonnic, Mallarmé est un poète pour qui « crise des formes littéraires, crise du sujet, crise du social sont une seule crise.² » Une « scission » est effectivement à l'œuvre : pour Mallarmé, il s'agit de penser le vers, après « les grandes orgues du mètre officiel » (*OCII*, 697), non par le canon métrique mais par le rythme, « le vers est partout dans la langue où il y a rythme » (*OCII*, 698), ce qui implique alors une écoute du « serré » et du « diffus ». Pour Meschonnic, il s'agit de se défaire d'une idée quelque peu usée du vers, qui continue à être associé à une définition métrique, et d'ainsi le redéfinir par une *energeia* de l'écriture, une prose en avant ou « en action³ », une rythmique du discours.

Derrière ces croisements de la prose et du vers, par où cesse une opposition et se pense une « réciprocité » ou un « passage » qui n'est pas une indistinction, affleure le problème du sujet, le sujet comme problème poétique, qui est un point crucial de la présence et de la réception de Mallarmé dans la modernité. Les enjeux de la clarté et de l'oralité sont un premier chemin vers cette question. Et l'article par lequel est ouvert le dossier Mallarmé du numéro d'*Europe* de 1998 y conduit. L'invention d'une clarté est liée à une oralité puisqu'elle implique une écoute. La situation historique de révélation de la crise est alors sans doute celle d'une révélation de ce qui a lieu avec la poésie. Et la mention d'Hugo, dans *Crise de vers*, pourrait aussi laisser entendre qu'un bouleversement majeur s'est déjà produit avec lui. C'est ce que Meschonnic saisit dans la lecture qu'il donne de certaines citations lues et relues tant de fois avant lui.

« Oralité, clarté de Mallarmé », à rebours de toute une tradition de lecture par la disparition (Blanchot) ou la négation du sujet (Kristeva), oriente la réception de la poétique et de l'œuvre de Mallarmé vers la voix, l'oralité, le sujet. Aussi l'âme constitue-t-elle un levier majeur, avec la « modulation », la scansion (« scander son vol d'après un ébat inné ») : « Dans ce vocabulaire, *l'âme*, à la fois vieillot et inusable, il me semble qu'on n'a pas assez entendu que Mallarmé disait tout, là dans l'ordre de la pensée – sa progression vers ce qu'elle ne sait pas

¹ Bertrand Marchal, « Mallarmé critique d'art ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, février 2011, vol. 311, p. 335.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 50.

³ Cf. Serge Martin, « La prose en action », art. cit., in *Paroles rencontres, ouvrir les archives Henri Meschonnic*, op. cit., p. 95-104.

d'elle-même et qu'elle découvre, l'écriture n'étant rien d'autre que cette découverte même » (p. 7). L'association rythme-âme trouve ainsi « le sujet, par l'oralité, mais on n'entend que ça, il n'y a pas plus clair, dans les "délicieux à peu près" » (*Id.*). C'est ainsi que Meschonnic, en trouvant le sujet par l'oralité, l'âme et le rythme - disons : un essor de l'âme-du sujet dans le rythme d'une écriture -, pousse à relire une partie des discours sur et avec Mallarmé qui se sont emparés de la mort du sujet et de la « disparition élocutoire ».

*

Avant d'en venir au questionnement qui touche à la théorisation du sujet dans la réception de Mallarmé, disons que les notions de mystère, d'inconnu, de cosmicité encore sont des points de passage de Mallarmé à Meschonnic, qui ont pour révélateurs le rythme et le sujet, l'oralité et la voix. Ce dont on peut se rendre compte en allant de l'article d'*Europe* à des textes écrits antérieurement. À tel point que certains passages de *La Rime et la vie*, livre venant après *Mallarmé au-delà du silence*, pourraient s'ancrer dans la lecture de Mallarmé, la poursuite du dialogue. Ainsi peut-on s'interroger sur certaines déclarations de l'essai éponyme « La Rime et la vie ». Une affirmation comme « aujourd'hui, le cosmos, c'est le sujet, et son histoire », ne pourrait-elle pas y être liée ? Une présence de Mallarmé peut encore s'entendre dans certaines articulations que Meschonnic donne à penser : du rythme comme « organisation qui fait du sens » à une « théologie indirecte », qui, se détournant de Dieu vers le divin, en vient à la vie, « par quoi la poésie est devenue une critique de la poésie, une critique du vers et de la rime, au siècle dernier », puis un « oubli du sens des formes anciennes l'a poussée vers la forme de son sens. Son historicité, sans laquelle elle n'est plus qu'une imitation.¹ »

L'obscur n'est pas défini par rapport à une supposée clarté de la langue. Il repose sur un rapport du sujet à la langue, pour lequel Apollinaire, Baudelaire et Mallarmé se croisent en Meschonnic, d'abord avec cette plongée dans « l'âme humaine », désignée dans la préface aux *Fleurs du mal*, qui est aussi le palimpseste de l'intime et de la voix : « Que la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue, comme les langues latines et anglaises.² » Sans doute, après la recherche d'un vers réglé et ciselé chez Nerval, d'une poésie de la lumière chez Apollinaire, d'une syntaxe et d'un langage de l'amour et de la solitude chez Éluard, enfin d'« une magie suggestive contenant à la fois le sujet et l'objet » chez Baudelaire³, le Mallarmé de Meschonnic vient-il rassembler les éléments d'une absolutisation de la valeur et du sens en poésie.

¹ Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 212-213.

² Charles Baudelaire, « Projet de préface aux *Fleurs du mal* », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 186.

³ Nous renvoyons à l'ensemble des études publiées dans *Pour la poétique III*, Henri Meschonnic, op. cit.

Le mystère et l'inconnu sont dans les rapports dont la poésie est la capacité. Dans cette perspective, l'écriture d'un poème est une distance, l'expérience de l'infime et du pli qui fait redécouvrir sa propre langue. Il y a de cela dans la « modernité Baudelaire » de *Modernité modernité* : une découverte du « petit », de la « petite vie¹ » jusqu'à sonder le langage dans ses replis, par quoi « l'effet de prosodie joue dans tous les sens² », comme cela était affirmé au terme de l'analyse de « Chant d'automne ». La double intelligence de la vie et de la poésie est aussi celle de la langue et de son histoire en train de se faire. Baudelaire poursuit ainsi : « Pourquoi tout poète, qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes, est incapable d'exprimer une idée quelconque. » Meschonnic tente aussi l'écoute chez Apollinaire de « la plus menue des voyelles françaises », son « rôle capital, puisqu'elle a un rôle rythmique en même temps que métrique.³ » Il semble que le poète des *Calligrammes*, auteur de poèmes pour Marie Laurencin initialement intitulés « Le Médaillon toujours fermé », ait conduit vers Mallarmé, le Mallarmé de la poétique du oui, « le oui répandu dans tous les mots qui lui répondent⁴ », signifiant circulant à travers sa poésie et, de manière emblématique dans le sonnet à Méry, « pour laisser entendre du non-dit » : « Dans autrefois et puis dans le futur aussi. » (OCI, 67) Cette entente du non-dit, relevée par Meschonnic, touche à l'inconnu, à la fois l'inconnu de soi et celui de sa propre énonciation. C'est ce qui renvoie à une expérience de l'identité par l'altérité qu'il faudra envisager avec la double question du sujet du poème et du sujet poétique. Meschonnic cite la note, de 1895 : « un rapport, oui, mystérieux, [...] une altération... quant à qui parle... » (« [Sur le vers] », OCII, 475)

¹ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, op. cit., p. 118.

² Henri Meschonnic, « Un poème est lu, "Chant d'automne" de Charles Baudelaire », *Pour la poétique III*, op. cit., p. 324.

³ Henri Meschonnic, « Prosodie, poème du poème », *Histoire et grammaire du sens, hommage à Jean-Claude Chevalier*, op. cit., p. 246.

⁴ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 60.

CHAPITRE II

Lieu du poème, lieu de la poésie : questionnement, théorisation du sujet et réception de Mallarmé

Le sujet est parmi les premiers lieux où s'inventent les linéaments d'une pensée de la poésie et du poème. D'abord, parce que Mallarmé a posé un certain nombre de problèmes dont les différentes interprétations ont donné lieu à des débats, des positions très contrastées et des confrontations. Aussi ces problèmes ont-ils débouchés, à partir d'une problématique concentrée autour du sujet, sur des points de vue concernant la langue, dans un contexte où la linguistique a été prise comme le modèle heuristique des sciences humaines. Partant, les discours sur la poésie y ont cherché une scientificité, notamment pour argumenter les fondements d'une littérarité, d'une textualité prenant peu à peu le pas sur les approches traditionnelles de la littérature par le sens, l'explication de l'œuvre dirigée vers un sens ultime, la voix d'auteur, le biographique et l'œuvre. Les problématiques qui en découlent, posant le sujet comme point de départ, soit pour l'évacuer comme non-pertinent pour une science du texte et de l'écriture, soit pour le réaffirmer en tant que critère pour penser l'écriture, débouchent sur la poésie et le langage en tant qu'art. Nous verrons qu'à partir de ce point, l'œuvre de Mallarmé, les réflexions et les questionnements qu'elle a suscités sont décisifs.

1. *Préalable : l'auteur, d'une disparition (Barthes) à une « fonction » (Foucault)*

Nous commençons donc avec la « mort de l'auteur », parce que le contexte structuraliste et la promotion de « la disparition élocutoire du poète » ont été particulièrement actifs et ressaisis par les poètes qui nous intéressent. Aussi y a-t-il eu un certain flottement, une sorte d'impensé entre les deux parties de la formule « disparition élocutoire » et « poète », la première ayant connu une certaine extension et une co-extensivité au langage, et au langage de poésie. La seconde ayant appelé à être problématisée dans la perspective d'une herméneutique ou d'une poétique du sujet. Quoiqu'il en soit, cette phrase tant de fois citée, alléguée, pose aussi la question du langage et de la mort, du langage et de la vie. Mais de quelle vie parle-t-on ? De quelle représentation du langage ? De la mort par le langage (la lettre tue) ? Du rapport entre le langage et la vie ? Une première entrée s'impose, par la mort, puisque c'est un peu sous ce signe que les choses ont commencé dans les années soixante, sous le signe du négatif, avec en particulier « La littérature et le droit à la mort » écrit par Blanchot en 1948. Dans *La Part du*

feu, le « langage essentiel » a cette « fonction destructive » de « faire disparaître ¹ ». Transgression et mise en crise, la littérature y est une mise à l'écart, un absentement généralisé. C'est que la littérature est replacée dans l'écriture, une matérialité du langage imposant son silence, qui est aussi un silence originel. Blanchot écrit : « une sorte de conscience sans sujet », puis « une conscience incarnée, réduite à la forme matérielle des mots, à leur sonorité, à leur vie. ² » C'est ce qui fait de cette conscience par l'écriture un point critique, un au-delà du langage dans le langage, du silence vers le silence, ou, comme l'écrit Michael Holland, « un pas transgressif au-delà des confins du langage et de la subjectivité ³ », ce qu'on peut appeler un passage critique, une conversion de ce que le critique anglais appelle une crise de stérilité (« *sterile crisis* ») en un nouveau départ vers la littérature dont l'une des dimensions serait de constituer un potentiel critique ⁴. « Répondre au silence *avec* le silence », comme l'écrit encore Holland ⁵, c'est pour l'écriture, faire sienne – ou tenter de le faire –, un silence qui est tout l'excès transgressif du langage. Blanchot écrit que « tout proférer, c'est aussi proférer le silence », que « c'est le silence qu'il appelle ⁶ ». Tout ainsi semble tourner autour de la mort, autour d'un fond, d'un « creux néant » ; et ce mouvement giratoire, « ce mouvement vers autre chose, vers un au-delà qui pourtant nous échappe », inclut l'impersonnel, une mort à soi et une naissance dans l'écriture dont le caractère toujours différé est l'épreuve constitutive de l'espace littéraire. On peut, avec Holland, rappeler la lettre à Cazalis du 14 mai 1867 – ce qui suit la déclaration « je suis complètement mort » et correspond à « la période de crise quand le silence signifiait simplement l'incapacité à écrire ⁷ » : « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. » (OCI, 714)

¹ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, op. cit., p. 37.

² *Ibid.*, p. 48.

³ « [...] *a transgressive step beyond the confines of language and subjectivity* ». Michael Holland, « From Crisis to Critique, Mallarmé for Blanchot », in Micheal Temple (dir.), *Meetings with Mallarmé in contemporary french culture*, op. cit., p. 103.

⁴ À propos de la lettre à Cazalis du 3 mars 1871 : « Je redeviens un littérateur pur et simple. Mon œuvre n'est plus un mythe. (Un volume de Contes, rêvé. Un volume de Poésie, entrevu et fredonné. Un volume de Critique, soit ce qu'on appelait hier l'Univers, considéré du point de vue strictement littéraire.) » (OCI, 759). Michael Holland écrit : « *What these two quotations reveal is that, by responding to silence with silence, Mallarmé turned a sterile crisis, during which he found it almost impossible to write, into a new departure for literature, one of whose dimensions would be critique.* » Michael Holland, « *From crisis to critique, Mallarmé for Blanchot* », art. cit., p. 105. Les deux extraits auxquels cette phrase se réfère sont la lettre citée (en second) et la lettre du 14 mai 1867 à Cazalis (« je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu »).

⁵ *Ibidem.*

⁶ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, op. cit., p. 43 et 46-47.

⁷ Michael Holland : « *The first is recorded in a famous letter to Cazalis of 1867, and belongs to the period of crisis when silence simply meant the inability to write.* », art. cit., p. 104

Le « droit à la mort » est un point critique, un point de passage d'un silence de la stérilité à un silence fondamental. Or, ce passage est celui d'une transgression et d'une disparition : il est un mouvement critique dès lors crucial, faisant tomber avec lui les mythes qui s'attachaient à la littérature, celui d'un moi en lequel siégerait la vérité, d'un sujet central qui serait l'auteur, bref le mythe d'une autorité de l'auteur. Avant d'en venir à la découverte d'un sujet en fait impensé avec Meschonnic, et pour lequel Mallarmé est important, ainsi qu' à un retour au sujet lyrique, principalement avec Maulpoix, il faut dès lors s'attarder sur cette doxa de la mort du sujet-mort de l'auteur qui s'est développé, semble-t-il, dans le sillage de la pensée de Blanchot¹.

1.1. Au sujet d'une disparition, « la mort de l'auteur » de Barthes

En 1968, Roland Barthes déclare « la mort de l'auteur ». La formule-titre n'est pas sans gravité, ni sans un certain effet rhétorique et polémique. C'est qu'il s'agit, en quelques pages de rassembler les linéaments d'une pensée du négatif, et de les entériner. C'est qu'il s'agit aussi de tirer quelques conséquences des découvertes du *Degré zéro de l'écriture*, dans la perspective de la recherche d'une méthode de lecture plurielle arrimée à une science du texte, entreprise dans le séminaire de 1968-1969 qui est retracé dans *S/Z*. Les propos qui ouvrent « La Mort de l'auteur » sont ainsi concomitants à l'étude de *Sarrasine* de Balzac, à une recherche des lois structurales du récit incluses dans le signifiant :

Qui parle ainsi ? se demande Barthes à propos d'un extrait de *Sarrasine* [...]. Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir et blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.²

L'interrogation porte sur le sujet locuteur, qu'il soit individuel ou collectif. Cet ancrage est crucial dans la mesure où il ne peut qu'en être tiré une neutralité de la voix, ainsi qu'une fuite – une disparition – du sujet dans l'épaisseur des signes. Mais le texte est bien intitulé « la mort de l'auteur ». Et l'auteur, le sujet sont alors des origines dont l'écriture est la perte, voire l'enfouissement et le tombeau.

Barthes historicise l'apparition de l'auteur. Il en fait en somme un moment de l'histoire de la littérature dont Mallarmé marquerait la fin. Cette apparition est figurée par l'entrée en scène d'une figure centralisatrice correspondant à « l'empirisme anglais, le rationalisme français et la foi personnelle de la Réforme », à la découverte du « prestige de l'individu ». Elle résulte d'une

¹ Nous renvoyons au travail de d'Arild Michel Bakken, dans *La Présence de Mallarmé*, qui s'est intéressé aux réceptions de Blanchot, Barthes et Foucault, dans une perspective différente de la nôtre, autour de la présence et de l'absence. Cf. les chapitres « Maurice Blanchot : disparitions » et « La Mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 39-59.

² Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Points-Seuil, 1993, p. 63.

configuration à la fois religieuse, par le théologico-politique, politique, philosophique et littéraire. On peut ainsi la circonscrire jusqu'à la méthode de Sainte-Beuve et au lansonisme. À cet égard, Barthes déclare que « l'auteur règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains¹ ». Et, en affirmant que « l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite », puis que « Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire », il substitue à un locuteur un autre : à la voix d'auteur, « le langage qui parle », à « une seule et même personne », une multiplicité dont nous verrons que Barthes l'identifie au texte.

Gérard Dessons a relevé que « la difficulté de Mallarmé attirait Lanson comme la limite de sa propre compétence et la promesse d'une poésie inédite.² » L'entrée dans la catégorie d'« auteur difficile » le situait bien comme « auteur », selon une logique du sens unifié, rapporté à une caractériologie permettant de discerner la part de compréhensible et d'incompréhensible de son œuvre. C'est d'abord à partir de son intelligibilité que Lanson écrit : « M. Mallarmé s'ennuie ; il est las de la vie. » « M. Mallarmé s'étonne abondamment. » « Cela ne l'empêche pas d'avoir sa gaieté, qui ne ressemble guère au rire inepte et facile des foules. » Et toute la part d'incompréhensible - qui constitue l'intérêt de l'œuvre : « ce qui fait l'intérêt de l'œuvre de M. Mallarmé, c'est ce que l'on ne comprend pas » -, est déduite de ce caractère : « Il est incompréhensible par une sublime folie idéaliste, qui fait penser à certains grands mystiques. Il y a de sainteté dans cette folie. » Lanson en vient alors à l'indicible, lequel est rapporté au moi, reportant sur Mallarmé les propos de Max Stirner : « Les pensées sont une œuvre créée par le *moi* ; elles ne sont pas le *moi*.³ » Ce faisant, il insiste sur une centralité, une origine, dont Barthes écrit que le langage est « ce qui sans cesse [la] remet en cause.⁴ » Il touche aussi à un impensé, le langage quand, s'appliquant à une contradiction de Mallarmé, il déclare que le poète « donne à l'art pour objet de réaliser l'irréel, d'exprimer l'inexprimable, de communiquer l'incommunicable » et qu'« il veut saisir l'incompréhensible et nous l'apporter, sans l'avoir converti d'aucune manière en compréhensible.⁵ »

L'« expression-traduction » est en définitive la conception du langage qui soumet l'écriture à l'autorité, à la centralité auctoriale et au signifié. Barthes démontre, avec *Bouvard et Pécuchet*,

¹ *Ibid.*, p. 64.

² Gérard Dessons, *La Manière folle*, op. cit., p. 90.

³ Gustave Lanson, « La Poésie contemporaine – M. Stéphane Mallarmé », *Revue universitaire*, 15 juillet 1893 », in Bertrand Marchal, *Mallarmé*, « Mémoire de la critique », op. cit., p. 270, 272, 276.

⁴ Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, op. cit., p. 67.

⁵ Gustave Lanson, in Bertrand Marchal, *Mallarmé*, « Mémoire de la critique », op. cit., p. 277.

qu'en fait d'expression et de traduction, l'on n'a affaire à aucune autre intériorité qu'une extériorité du langage, les écritures s'emmêlant pour constituer un vaste dictionnaire de mots correspondant les uns avec les autres. Ce dont, finalement, Lanson avait un peu l'intuition quand il faisait du « sens des subtils rapports¹ » un critère d'approche de l'œuvre. Mais, demeurant dans la sphère et la centralité du moi, il ne pouvait pas aller au-delà ; il ne disposait pas d'une armature conceptuelle à la hauteur de son intuition ; de sorte que l'écriture lui échappait pour une dimension auctoriale, pourrait-on dire, qui ne pouvait qu'en conclure à l'incompréhensible-inintelligible-indicible comme singularité de l'œuvre de Mallarmé. On peut à présent en venir au moment qui succède à l'apparition de l'auteur : le moment, « mallarméen », de sa disparition. Qui est caractérisé d'abord par une dépossession (on se souvient que l'auteur était censé être « propriétaire » du langage), mais qui, peut-être plus essentiellement, est caractérisé par « un retour à une impersonnalité qui consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture.² »

L'origine est un fond imprescriptible, puisqu'elle est passée de la biographie et de la personnalité de l'auteur au langage. Barthes interroge le geste d'écrire, dans des observations qui, d'une certaine façon, prolongent, en les infléchissant, celles de Mallarmé, sur l'inversion de l'alphabet des astres dans celui du langage : « Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc. [...] Avec le rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu. » (« L'Action restreinte », *Quant au livre*, OCII, 215). Retenons d'abord « ainsi s'indique, ébauché ou interrompu » : Mallarmé restreint l'écrit à une trace, qui n'a pas d'antériorité dans un cosmos extérieur, qui n'est pas reflet, mais invention de ce cosmos par un « noir sur blanc ». Le mystère qui s'en dégage suppose de s'interroger sur cette épaisseur du langage, d'un rien à un volume, d'un « indispensable » à un « quelque peu ». Or ce quelque peu est toute la place du lecteur, son action étant restreinte à son tour, mais ouverte ; par son acte, il peut ouvrir ce quelque peu, parcourir le mystère. Quand Barthes entérine pour ainsi dire un avènement de l'écriture, sur fond de mort de l'auteur et de disparition du sujet, il parle d'une sorte de présent absolu du texte, allant jusqu'à son hypostase ; et cet absolu se substitue en quelque sorte à celui du moi, de la personne de l'auteur qui est en lien avec le monde, le cosmos. On trouve dans la formulation paradoxale « et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*³ » un écho du vers « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », avec cette idée

¹ *Ibid.*, p. 272.

² Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, op. cit., p. 64-65.

³ *Ibid.*, p. 66.

d'un temps de l'énonciation substitué à un temps historique : invalidant le temps passé de l'auteur, qui est aussi bien un temps passé à écrire qu'une temporalité du passé faisant précéder d'un vécu l'acte d'écrire, pour rendre effectif un temps natif du texte, passer d'une transcendance de l'auteur à une immanence du texte.

S'ensuit une autre pensée de l'origine, niée puis réaffirmée : s'est perdu le geste d'écrire et Barthes a vu dans l'auteur une non-instance, du fait qu'il disparaisse dans son propre geste. En cela, il suit la leçon mallarméenne de la restriction : tout est rendu à l'arbitraire et au hasard des signes linguistiques qui ont accompli une mort du sujet, l'auteur – « rien de plus que celui qui écrit » - s'est restreint en scripteur, le *je* en « celui qui dit je ». Mais par-delà un passage de l'auteur à l'écriture, on assiste à un enjeu plus crucial peut-être, ou qui témoigne d'une logique dont les conséquences sont plus lourdes, qui sont de vider le « sujet » de la « personne » en le restreignant au linguistique et à l'énonciatif, et surtout de faire du sujet un vide et de loger l'énonciation dans ce vide. Le problème posé ne sera pas tant celui de la personne, du sujet impersonnel, que celui d'un sujet qui meurt à son énonciation, d'une énonciation du vide. Le texte serait l'espace d'une mort, que le lecteur ainsi revivifierait. Mais le lecteur retomberait dans cet espace de la disparition, lui-même s'inclurait dans cette disparition, s'y assimilerait, devenant ce « quelqu'un » quelque part, non cette personne, mais ce « personne » dans ce « nulle part » du texte et de l'écriture : « un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.¹ » « L'homme poursuit noir sur blanc » vers sa disparition. Bouvard et Pécuchet perdus dans le dictionnaire infini du langage.

On assiste à deux effets : de « l'action restreinte », du livre « impersonnifié, le volume ». Le texte est lui-même volume de langage, espace que l'on parcourt sans jamais le percer, sens « sans cesse » posé par l'écriture, aussitôt « évaporé », « exemption systématique ». C'est en ce sens que le livre ou le texte « ne réclame approche de lecteur », que « le sens enseveli se meut et dispose » (*OCII*, 217). Barthes semble reprendre à son compte la métaphore du tissu, filée du texte au livre. Pour aller vers le livre, Mallarmé passe par cette métaphore : « Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter. » (*OCII*, 215) Barthes la reprend, pour inverser l'antériorité de la vie sur l'écrit par le mouvement de l'écriture faite texte, par la perte et l'atermoiement : « la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment

¹ *Ibid.*, p. 69.

reculé. » Puis, par le parcours d'une surface (celle « concédée à la rétine » ?) : « Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer* ; la structure peut être suivie, "filée" (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond ; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer¹ ».

Aussi l'élimination de « tout recours à l'intériorité de l'écrivain » a-t-elle pour corolaire l'ouverture au neutre et au dehors, dans un certain prolongement des thèses de Blanchot. Qu'est-ce qui se noue dans le texte, sinon les mailles à inscriptions multiples ? Les « stryge, nœud, feuillages » de Mallarmé sont un intertexte, « texte d'écritures multiples », rassemblées dans le lecteur, « espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont une écriture est faite² ». Le lecteur est un point de rencontre du texte avec sa propre écriture. Et tout se passe un peu comme si, dans cette mise à mort de l'auteur qui est une naissance du texte et de l'écriture, Barthes reprenait les choses où Mallarmé, parlant du livre « fait, étant », les avait laissées : le livre acquiert son « volume » par la lecture. Mais c'est au prix d'un retrait de l'histoire, dans la mesure où l'ici et maintenant du texte que pense Barthes est une sorte de coprésence avec l'infini du livre dont la lecture et l'écriture sont porteuses, une métaphore puissante du livre comme limite absolue et inassignable qui sera poursuivie et relayée par Sollers, Kristeva, dans la logique sémiotique d'un sujet qui échappe, « sujet zérologique », place vacante laissée derrière la « disparition élocutoire », dans le langage et ses signes, de l'auteur : « Le sujet zérologique (on voit à quel point le concept de "sujet" est déplacé ici) ne dépend d'aucun signe même si nous, à partir de notre espace rationnel, ne pouvons le penser qu'à travers le signe.³ » Le sujet comme vide, absence ouvre donc l'espace du texte, le livre comme sa limite à l'infini.

1.2. Foucault : du texte au discours, émergence d'un sujet discursif

En posant la question « qu'est-ce qu'un auteur ? » en 1969, Foucault prenait acte de la mort de l'auteur, mais il sortait de l'aporie de la disparition du sujet, en tournant le problème du côté de l'éthique et de l'écriture, en montrant que le problème lie les deux. Tel est l'enjeu de la découverte de la « fonction » derrière la question ouverte d'une définition nécessairement instable. Provisoirement, nous dirons que l'auteur est fonction du sujet, ce qui fait quitter effectivement le biographique, toutes formes d'identifications qui, comme le dit Rabaté au sujet de « telle édition des poèmes de Verlaine ou de Rimbaud [dont] les notes savantes "identifient"

¹ *Ibid.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 69.

³ Julia Kristeva, *Sèmeiotikè*, *op. cit.*, p. 274.

tel détail à telle personne réelle ou à tel lieu réellement visité [...], apportent si peu au sens du poème !¹ » D'abord, c'est un sujet bien particulier qui disparaît dans la réflexion de Foucault, et n'oublions pas que, chez Mallarmé, il est question – qu'il nous soit permis de le souligner – de « la disparition élocutoire du poète » : dans « sa propre extériorité déployée », avec l'écriture, « il est question d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître.² » Des deux « thèmes » que Foucault se propose d'envisager dans le sillage du problème du « rapport du texte à l'auteur » et à partir de la phrase de Beckett « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle », à savoir l'« un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine » et la « parenté de l'écriture avec la mort ».

D'abord, la formulation de Beckett est certainement cruciale, du fait qu'elle déplace le problème du sujet locuteur vers le sujet de l'énonciation. Le « quelqu'un a dit », à l'intersection de cette indifférence dont parle Foucault, oriente l'anonymat, l'impersonnel vers une relation éthique qui a pu être déclarée primordiale dans la préface des *Contemplations* de Hugo : « Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !³ » Le thème éthique ouvre sur une pratique, une extériorité qui pose autrement la problématique de l'intime, non comme expression d'une intériorité mais comme extériorité, une *extimité* pour ainsi dire. Foucault a bien pointé une difficulté de la notion d'écriture substituée à la notion d'auteur : celle de faire revenir à une transcendance, précisément par le statut originaire conféré à l'écriture, dans l'hypostasie du texte. Foucault prévient de ce risque d'une façon qui nous semble décisive, le problème étant de sortir des termes et des conditions qui étaient ceux du XIX^e siècle, propres au contexte dans lequel Mallarmé a écrit : « La disparition de l'auteur, qui depuis Mallarmé est un événement qui ne cesse pas, se trouve soumis à un verrouillage transcendantal. » Le problème va à tout ce qui « bloque » cette disparition, décliné en quatre points : 1. transposition des « caractères empiriques de l'auteur » dans « un anonymat transcendantal » ; 2. retraduction de « l'affirmation théologique [du] caractère sacré » de l'écriture dans « l'affirmation critique de son caractère créateur » ; 3. représentation « en termes transcendants [du] principe religieux du sens caché [...] et [du] principe critique des significations implicites, des déterminations silencieuses, des contenus obscurs » ; 4. Répétition d'une théologie de l'absence, dans l'œuvre « par-delà la mort », comme « excès énigmatique par rapport à l'auteur⁴ » entraînant une religiosité, un culte de l'écrit comme lien à une transcendance réinjectée dans l'écriture. Ce

¹ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 71.

² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits, 1954-1988. I, 1954-1975*, éd. Daniel Defert et François Ewald, Gallimard, 2001, p. 792-793.

³ Victor Hugo, *Les contemplations*, éd. Jean Gaudon, Librairie Générale Française, 1985, p. 14.

⁴ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », op. cit., p. 795-796.

blocage est, selon nous, à l'œuvre dans le texte posé comme un intertexte, une sorte de tout du littéraire dont le livre est la métaphore. C'est ce qui court dans ce murmure infini du texte, chez Barthes et Kristeva, et révèle la difficulté du livre de Mallarmé aujourd'hui. En suivre les traces fait courir le risque d'un retour à la sacralité, à une sacralisation de l'écriture faisant retomber dans ce que Foucault appelle « le jeu des représentations qui ont formé une certaine image de l'auteur » et correspondaient à une configuration à la fois théologique et esthétique. Or, la poétique de Mallarmé a entretenu un lien critique avec cette configuration, ce qui est l'enjeu d'un livre « sans voix d'auteur » (*OCI*, 789). Et les termes mêmes de la sacralité, dans lesquels la modernité a pu s'enfermer et se trouver piégée, y sont quasi polémiques, mais surtout critiques. Il s'agit, selon nous, de mener toute une doxa du sacré à son point critique, à partir duquel le théologique est renversé en l'enjeu d'un sujet de l'écriture ; ce serait l'enjeu du passage de Dieu au divin, d'une théologie à une anthropologie, une vie de l'esprit investie dans une poétique.

Dans la lettre à Verlaine, à côté de tout ce qui est « exercice », n'ayant « d'autre valeur, momentanée pour moi que de m'entretenir la main », il y a bien ceci, noté entre parenthèses : « à côté de mon travail personnel qui je crois, sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur » (*OCI*, 788-789). Un questionnement important serait celui d'une critique de l'auteur par une voix du texte, sans que soit exclu le personnel. Au contraire, l'anonyme est ce qu'il y a de plus personnel et le problème est celui de la situation dans une société d'un tel texte, personnel parce qu'anonyme et débordant la voix par la voix d'une écriture. C'est encore le problème de la socialité nouvelle que ce texte invente. Or, sans doute est-ce le problème de tout texte qui est un poème, c'est-à-dire de tout texte correspondant à une « ouïe individuelle », qui est sans doute le plus personnel et touche au plus relationnel, à la capacité d'inventer une relation qui ne répète pas ce qui existe ou a été fait. C'est encore un texte non saturé de sens préexistant, de signifiés – biographique ou autre (psychologique, philosophique) –, mais pouvant les transformer en présentant une forme de vie et de langage distincte des autres subjectivations. Foucault montre la difficulté de prendre acte d'une disparition de l'auteur se produisant « sans cesse », sans répéter les conditions historiques, celles du siècle, de « l'époque » dont cette disparition a traversé le « tunnel » et donc la ramener à une transcendance, ce qui serait un non-sens pour aujourd'hui. Ce non-sens consisterait à projeter sur un présent une historicité qui ne pouvait qu'appartenir à Mallarmé ; ce faisant, il maintiendrait de nouveau une doxa de l'auteur, qui est tout ce dont précisément Mallarmé se retire.

Dans ces conditions, Foucault atteste d'une autre difficulté : celle de se départir d'une identification d'une œuvre à un auteur, au sens d'un signifié et d'une absence, au sens d'une transcendance. La découverte d'une « fonction auteur » déplace certainement les enjeux. Ce faisant, elle déplace pour nous le questionnement vers ce que Meschonnic appelle un « nominalisme des œuvres¹ ». Elle l'ouvre aussi vers un sujet lyrique en retrait du moi idéal, non identifiable à un individu, sur lequel Maulpoix réfléchit au titre d' « un procès d'abord engagé contre soi », d'une expérience peut-être personnelle de l'impersonnel, orientant vers le singulier et la relation d'altérité².

La mise en avant du nom d'auteur, dans les arguments donnés par Foucault pour sa conférence, a une importance toute particulière : « impossible de le traiter comme une description définie ; mais impossibilité également de la traiter comme un nom propre ordinaire.³ » Elle engage en fait le questionnement poétique sur le nom, celui par exemple de Bernard Noël, dans un livre significativement intitulé *Treize cases du je*. Avec et dans l'écriture, le nom est sur une ligne de crête, entre « avènement » et abolition, parce que le nom suit un certain destin dans le devenir d'une écriture, laquelle accomplit, comme il l'écrit au sujet d'Octavio Paz un « envers des noms », le retournement et l'accomplissement-inaccomplissement d'une identité en altérité. Le nom est en somme travaillé par son autre, comme il y va du corps dans son transport, et de son investissement dans le langage. Bernard Noël découvre ainsi le *non* dans le nom, une sorte de poétique négative du nom par l'écriture qui en est la réalisation, son don et son retrait : « Le comble, alors, est de donner et de retirer à la fois ; ainsi Mallarmé, qui réussit avec son *aboli bibelot* à nous présenter concrètement ce qu'il gomme aussitôt.⁴ » À partir de cette articulation du *nom* et du *non*, c'est la nécessité préalable d'une « poétique négative des sujets », d'un retrait « de toute une histoire du sujet », que l'on peut déjà avancer en citant Meschonnic⁵, d'abord, au titre d'une expérience de l' « écrire "malgré tout" » dans l'incertain, dans « l'invisible et mobile entre-deux du "je" et du "moi"⁶ », pour reprendre la formule de Maulpoix ; ensuite, à celui qui nécessite de ne pas s'en tenir à la personne, à l'auteur, à ce qui empêche d'atteindre la spécificité d'un « sujet du

¹ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 44.

² Jean-Michel Maulpoix, « La Quatrième personne du singulier », *La Poésie comme l'amour, essai sur la relation lyrique*, Mercure de France, 1998, p. 30.

³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », op. cit., p. 789.

⁴ Bernard Noël, *Treize cases du je, journal*, P.O.L., 1998, p. 30 et 33.

⁵ Henri Meschonnic, « Le Sujet comme récitatif ou le continu du langage », *Modernités, Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 13.

⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, op. cit., p. 31 et 32.

poème », « un sujet éthique, parce qu'il entraîne une réaction en chaîne de subjectivation, d'individuation des formes de vie en formes de langage.¹ »

Meschonnic a relevé le « contresens à associer, comme l'ont fait Ferry et Renaut dans *La Pensée* 68, Foucault à la mort du sujet. » Et le sujet qui l'intéresse est « bien le sujet historique du savoir.² » Or, ce sujet s'articule au discours, ce qui invalide d'autant plus l'assimilation par Barthes à la mort de l'auteur, qui oriente bien davantage vers le texte. D'abord, Foucault s'intéresse à ce qui apparaît dans et par ce qui disparaît, à ce qu'il appelle « les fonctions libres », parmi lesquelles la « fonction classificatoire³ » du nom d'auteur. Mais il est important de considérer qu'à la faveur de cette disparition il se propose de non seulement « repérer », mais de sonder « l'espace ainsi laissé vide », en posant plusieurs questions : « Qu'est-ce que c'est qu'un nom d'auteur ? Et comment fonctionne-t-il ? » L'anonyme, le « sans voix d'auteur », est le problème par lequel on peut affirmer qu'un texte a une voix, au-delà de l'identification à un nom, et peut être lu sans le nom propre, c'est ce qui mène à une voix de l'écriture-voix du poème. C'est un truisme que de dire que l'on peut lire une œuvre sans nom d'auteur. Et en même temps, le nom d'auteur, s'il fait sortir une œuvre de son anonymat, ne la fait pas sortir de l'anonyme. Parce que ce qui se joue, avec le nom d'auteur, « n'est pas situé dans l'état civil des hommes », « pas non plus situé dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier.⁴ » Autrement dit, le nom d'auteur revêt une fonction - ainsi, est investi d'une valeur -, quand il y a une œuvre.

Un autre faisceau de questions touche le discours, quand celui-ci est singularisé par une fonction auteur qu'il porte : « Dans notre culture, comment se caractérise un discours porteur de la fonction auteur ? En quoi s'oppose-t-il aux autres discours ? » Le développement de ces problèmes est rattaché à un fonctionnement culturel et socialisant, d'abord par le régime de propriété dans un contexte de juridiction morale puis économique, ensuite par la fonction qu'a eu progressivement le nom d'auteur dans la réception d'une œuvre, « l'anonymat littéraire » ayant fini par ne plus être « supportable », et accepté « qu'à titre d'énigme », enfin – et c'est pour nous le plus important –, par la construction dont la fonction-auteur est le « résultat ». Plus qu'à un individu, nous avons affaire à une cohérence qui, parfois revêt les traits d'une « figure ». Cette dernière notion est cruciale, semble-t-il, chez Maulpoix, qui, à partir des traits d'une

¹ Henri Meschonnic, « Le Sujet comme récitatif ou le continu du langage », *Modernités, Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 17.

² Henri Meschonnic, « C'était Foucault. Quand le politique n'a pas de poétique, il devient le délire du politique », *Langage, histoire, une même théorie*, op. cit., p. 603.

³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », op. cit., p. 796 et 798.

⁴ *Ibid.*, p. 796-798.

œuvre, construit une figure du poète, dans ce qui, d'une certaine façon, est un héritage du romantisme ; et toute la question est alors de s'interroger sur ce qui, chez Mallarmé, est repris pour penser le poète, la poésie dans le contexte du « lyrisme critique », mais aussi sur ce qui, chez Mallarmé, inspire, insuffle ou permet une telle identification. Mais, en contrepartie, il y a à attribuer cette cohérence à un individu. C'est ce qu'allégorise la signature, ou le caractère, mais quels en sont les critères ? Plutôt qu'à un individu c'est au caractère d'une individualité d'écriture que l'on pourrait avoir affaire.

Mallarmé s'est attaché à la distinction des deux. Or, cette distinction conduit de l'auteur, de cette fonction à laquelle Foucault se consacre, à un sujet, que nous nous proposons de confronter à « l'instauration discursive¹ » à laquelle aboutit la conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? » Sans doute Mallarmé a-t-il mis en regard les deux, l'auteur et l'individualité d'écriture, d'abord par une différence perceptible dans cette formule qui commence « Bucolique » : « Le Monsieur, plutôt commode, que certains observent la coutume d'accueillir par mon nom, à moi esprit, là-haut, aux espaces miroitant, force l'égard durant l'audition de doléances. » (*OCII*, 252) Cette différence, du nom social et du Monsieur au « moi esprit là-haut », fait coïncider ce dernier, non avec l'existence sociale, mais avec « l'énonciateur, apparu le quelqu'un hantant ». Cependant, il convient, avec Mallarmé, de se demander à quoi correspond « l'énonciateur », distinct du « Monsieur », soustrait au nom, mais que le nom sert à catégoriser, non à déterminer ni à définir. Cette perspective conduit aussi d'une identité sociale à l'apparition d'une identité discursive ; elle opère un saut, du nom vers le nom pour ainsi dire, du nom d'auteur vers un nom qu'instaure une écriture. Elle a à voir avec la divagation « Solitude » : elle tend à donner le point de vue de « l'existence littéraire », à repartir depuis le problème qu'elle pose.

Cette « existence littéraire » est elle-même marquée par une différence qui lui est intérieure ; et il est important de noter que la seconde, qui semble s'excepter – enchâssée qu'elle est à la phrase par l'adverbe « hors », – est la condition préalable : « 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 inconvenient – » (*OCII*, 256). La lecture de la suite montrera que l'inconvenient est un malentendu. Le propos de Mallarmé porte bien sûr la critique d'un certain journalisme envahissant le monde littéraire. Mais, bien vite, on s'apercevra que tout le propos implique, par-delà la situation qu'il présente, une différenciation entre le « Monsieur », à qui l'on demande de s'exprimer en tant qu'auteur sur un sujet, et une pensée qui s'invente dans un discours, pensée dont ce « Monsieur, plutôt commode » est certes un point de passage.

¹ *Ibid.*, p. 807.

Significativement, l'épisode avec l'interviewer se termine ainsi : « – "Serait-ce une phrase ?" ou "Attendez, par pudeur" il s'éloigne, "que j'y ajoute, du moins, un peu d'obscurité". » (OCII, 259) Ironiquement, Mallarmé montre la différence qu'il y a entre écrire dix articles sur un sujet, en l'occurrence la ponctuation, et résumer sa pensée en une phrase. L'interview ne peut qu'engager le « Monsieur » à qui s'adresse l'intervieweur. Partant le malentendu se loge dans la situation. Mais la pensée vient aussi se loger, plutôt s'inventer, dans une phrase, ce dont Mallarmé fait la démonstration par sa réponse, ironiquement encore, en étirant sa phrase à souhait, usant du double point, du point-virgule, du tiret¹. Grammatically, c'est une phrase. Discursivement, c'est un phrasé. La conclusion de « Solitude » souligne bien cette différence, entre la déclaration attendue d'un auteur et une pensée en train de se faire dans un discours : « – de soustraire autant que révéler sa pensée, le premier ; le second, de saisir, obstinément, autre chose – pour réserver leur intégrité, quand un besoin cordial les leurre à se rencontrer. » (OCII, 260)

Cette « intégrité » est toute la difficulté du statut d'auteur. Pour le dire autrement, elle est ce qui échappe à l'auctorialité, lui est irréductible. Dans sa conférence de 1969, Foucault a montré que les critères par lesquels la critique a défini un auteur sont repris à la tradition chrétienne d'authentification des textes. Ces critères, au nombre de quatre, répondent à l'insuffisance du seul nom et à la nécessité d'attribution d'une écriture à un auteur qui, ainsi, par-delà l'individu porteur d'un nom, correspondra à une fonction. Ce sont la valeur, la cohérence doctrinale, l'unité de style, le moment historique. Foucault fait alors correspondre l'auteur à « un certain foyer d'expression », le texte étant ce qui « porte en lui-même un certain nombre de signes qui renvoient à l'auteur.² » Mais ces signes mêmes posent la difficulté d'un rabattement sur un locuteur, sur une « pluralité d'ego » organisant des positions, plusieurs manières en somme de dire *je* et d'ainsi opérer des actes de parole. Dans les *Divagations*, Mallarmé renvoie aux quatre positions foucaaldiennes, quand, au début du « Livre, instrument spirituel », il écrit : « une proposition qui émane de moi [...] je la revendique » (OCII, 224). Dans « Solitude », il est question « aujourd'hui avec ceux, déjà, le futur, [d']arguer d'expérience par éclats doctoraux », d'une position qui a pour fondement une cohérence doctrinale justement, à laquelle renvoie sa situation d'écrivain, de maître entouré de disciples. Il y fait correspondre un style,

¹ Voici la phrase en question, que, ne voulant pas dévier de notre propos, nous préférons donner en note : « L'emploi ou le rejet de signes convenus indique la prose ou les vers, nommément tout notre art : ceux-ci s'en passent par le privilège d'offrir, sans cet artifice de typographie, le repos vocal qui mesure l'élan ; au contraire, chez celle-là, nécessité, tant, que je préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie – au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n'était pas ponctué. » (OCII, 258-259)

² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 802.

reconnaissable : « atteindre tel style propre, autant qu'il faut pour illustrer un des aspects et ce filon de la langue » (*OCII*, 258). Mais toute la démonstration de « Solitude » se dirige en fait vers un inconnu, qui est le discours, et met en crise les catégories sous lesquelles est placée la fonction-auteur. Mallarmé fait tourner ainsi tout son propos autour de « l'armure debout de notre énigme », d'« une gloire moindre jamais que le mystère », puis de l'« acte toujours intime », ou encore « du Poète, avec un délice de chanter, précisément ou d'élever la voix, en pureté, par-dessus les conversations directes applicables à un sujet » : ce qui conduit du « style propre » à ce qui, à travers les différentes assignations à la fonction-auteur, va « se sauvegardant multiple, impersonnel pourquoi pas anonyme » (*OCII*, 257-258).

Une formule de « Bucolique » peut à présent aider à mesurer un certain enjeu de la discursivité chez Mallarmé : « arrivât-elle, l'écriture, raréfiée naguères par la symphonie, à se limiter dans plusieurs signes d'abréviation mentale, d'autant eux monteront vers l'irréductibilité ou impossibilité au-delà » (*OCII*, 255). Les différents changements sur ce texte par Mallarmé, signalés par Bertrand Marchal, de « signes d'abréviation littéraires » à « signes d'abréviation mentals [sic]¹ », jusqu'à la version de *Divagations*, montrent l'échange des termes, ainsi qu'une mobilité des adjectifs entre « signes » et « abréviation », qui montrent tout l'enjeu de la concentration du langage chez Mallarmé. C'est, nous semble-t-il, la discursivité littéraire (à savoir, l'acte et l'activité de discours), entre mental et signifiante, qui est mise en exergue par ces formulations. Aussi avoir finalement arrêté la formule sur « abréviation mentale » pose-t-il toute la valeur de l'acte et de l'activité, au plus proche de cet « acte intime » dont il est question dans la divagation suivante, « Solitude ». L'irréductible tient bien à cette discursivité, échappant à la « fonction auteur », mais que cette même fonction permet de relier, dans un acte de ressaisissement.

La lecture de la conférence de Foucault enseigne que le sujet n'est pas à mettre à l'écart dans la réception de Mallarmé. Le discours et l'œuvre : Foucault observe que, par le discours, c'est une « trans-discursivité » qui est à l'œuvre, faisant d'un auteur le producteur de possibilités nouvelles, parmi lesquelles on peut compter les effets d'une œuvre, d'un discours – lequel est une activité, un « parcours » dans le langage et la parole, une énonciation productrice de valeurs qui ne valent que pour un discours, mais qui, opérant certaines transformations de la pensée, circulent, génèrent d'autres discours. Ce serait une « position "trans-discursive" », faisant du discours à la fois une transformation et une instauration. Seulement, cette première extension

¹ Cf. *La Religion de Mallarmé*. Dans une note, le critique signale une première correction sur épreuves remplaçant « littéraires » par « mentals » pour la version de l'article dans la Revue blanche en 1895, avant « mentale » dans l'édition définitive de 1897 de *Divagations*. Bertrand Marchal, *op. cit.*, n. 28, p. 281-282.

de la notion d'auteur soulève la question de l' « instauration discursive ». On s'interroge alors sur une discursivité propre, sur « l'instauration d'une discursivité [...] hétérogène à ses transformations ultérieures¹ ». Dès lors, on questionne la pratique discursive, en s'intéressant à ce qu'il invente, à ce qu'il « fonde » et « instaure », selon Foucault. Mais toute la difficulté est d'isoler des énoncés phares, une sorte de matrice instauratrice, ce qui est beaucoup fait avec Mallarmé, comme en témoignent les prélèvements de citations, qui établissent une vérité de l'œuvre. Or, tout l'enjeu est celui d'une écoute de l'énonciation, un peu ce que « Solitude » suggère à partir de la « phrase » sur la ponctuation : c'est au phrasé du discours qu'il faut aller, une pensée ou un dire, une parole s'organisant dans son mouvement. C'est précisément ce qui permet d'apprécier le « retrait », le « surplomb » dont parle Foucault, quand il envisage la différence entre « l'instauration discursive » et les « transformations ultérieures² ». Tel est le pari d'une poétique, non d'aller à une vérité de l'œuvre, mais de rechercher ce retrait par une écoute de la spécificité par laquelle s'opère la découverte d'un sujet et l'invention de soi en sujet de sa propre écoute.

La lecture de Mallarmé par Foucault peut se comprendre par cette recherche de ce qui fait le surplomb et le retrait, quand, dans *L'Archéologie du savoir*, il interroge les limites d'une œuvre : « les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées : [...] il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases : nœud dans un réseau. » C'est bien l'historicité qui construit l'œuvre, non une maturation en vue d'un avènement, ni une téléologie, mais une construction toujours à refaire par la lecture, un recommencement : « la constitution d'une œuvre complète ou d'un *opus* suppose un certain nombre de choix qu'il n'est pas facile de justifier ni même de formuler [...]. En tout cas le nom de "Mallarmé" ne se réfère pas de la même façon aux thèmes anglais, aux traductions d'Edgar Poe, aux poèmes, ou aux réponses à des enquêtes³ ». La défense par Foucault en 1964 du livre de Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, allait déjà dans le sens d'une dispersion de l'œuvre, d'une recherche de « ce langage qui déborde les limites achevées d'une œuvre⁴ », sens à partir duquel le caractère « complet » d'une œuvre peut être contesté. L'article « Le Mallarmé de J.-P. Richard » salue la nouveauté de la démarche, son caractère novateur par-delà les reproches d'un glissement de l'homme à l'œuvre et d'une hésitation, que supporte l'entrée par « l'imaginaire », entre une analyse de la psyché et une analyse de l'œuvre. Foucault

¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 806.

² *Ibid.*, p. 807.

³ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 36-37.

⁴ Michel Foucault, « Le Mallarmé de J.-P. Richard », *Dits et écrits*, *op. cit.*, p. 428.

voit là une démarche en fait fondée sur l'*Opus*, héritée d'un archivisme du XIX^e. C'est qu'à partir d'une sorte de matériau brut, rassemblant des lettres, des fragments, des textes posthumes, on est conduit de ce « *langage stagnant* », conservé dans les bibliothèques, à un « *langage circulant* », passage dont l'intérêt n'est pas biographique, mais bien discursif. Que dit cette masse de documents ? La question mène à l'échange avec le langage de l'œuvre publiée. Elle ouvre sur la compréhension d'un « volume verbal ouvert » et permet des chemins dans l'œuvre et sa cohérence discursive : il s'agit d' « étudier le mouvement d'un murmure », le « jeu de la forme et de l'informe », « l'épreuve de son œuvre toujours future¹ ». C'est alors un « sujet parlant » qu'est amené à envisager Foucault, (ce qui met totalement en question la thèse de la récusation du sujet chez un premier Foucault structuraliste – ce que Meschonnic a relevé : « épargnez-moi les facilités sur le structuralisme » de la conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ?² »).

Mais un questionnement est particulièrement important, pour ce qui est de la spécificité de ce sujet parlant : celui du modèle d'analyse employé par Jean-Pierre Richard, distinct des modèles logique, linguistique, mythologique, freudien. En fait, l'analyse a moins son assise dans un modèle que dans une « loi », désignée « comme l'expérience nue du langage, le rapport du sujet parlant à l'être même du langage.³ » Alors, Foucault est ramené à une ontologie négative, par une représentation du langage qu'il expose dans *Les Mots et les choses*. Rappelons-nous ce qu'il dit sur Mallarmé, et, à travers lui, sur un langage défini par le mot en tant que signe absence des choses et signe de l'absence, faisant que le « langage qui parle » renvoie à du silence et de l'absence. « À cette question nietzschéenne : qui parle ? Mallarmé répond, et ne cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même – non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire.⁴ » Mais l'article sur le livre de Richard (1964), dont l'écriture est contemporaine à celle de *Les Mots et les choses* (publié en 1966) dit autre chose, tout en passant par la même épistémè du langage-absence et du mot : « Le mot qui fait surgir l'image dit à la fois la mort du sujet parlant et la distance de l'objet parlé.⁵ » Il dit aussi que l'expérience est le langage, mais que nous avons affaire avec lui à un « volume », volume qui est celui d'une voix et d'une pensée, d'un « à venir » de l'œuvre, faisant de Mallarmé une extériorité de l'œuvre,

¹ *Ibid.*, p. 429 et 432.

² Henri Meschonnic, « Le Sujet comme récitatif ou le continu du langage », in *Modernités, Le sujet lyrique en question*, *op. cit.*, p. 14.

³ Michel Foucault, « Le Mallarmé de J.-P. Richard », *op. cit.*, p. 436.

⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 316-317.

⁵ Michel Foucault, « Le Mallarmé de J.-P. Richard », *op. cit.*, p. 434.

mais de la voix de l'écriture une intériorité. Ce qui est touché par « l'épaisseur du langage », en conclusion, a à voir avec « la voix d'un sujet qui est comme absent de sa parole.¹ » Sans forcer la pensée de Foucault, on peut dire qu'il a la pensée de son écriture : « *comme* absent » met à découvert le problème du sujet de l'écriture par la voix, par l'écoute, qui n'est pas l'absence et la présence, mais l'activité mettant en mouvement cette absence et cette présence. L'approche de Foucault est sans doute décisive en ceci : depuis le lieu de la mort du sujet par le texte et du retour d'une transcendance par l'écriture, elle amène les conditions d'une pensée du sujet par le discours dans l'écriture, d'une pensée du sujet par le mouvement de la parole dans l'écriture qui est une subjectivation. Un certain passage est à l'œuvre de la « disparition élocutoire » au « poème, énonciateur », de *Crise de vers*.

2. *Sujet du poème, sujet lyrique : entre crise et critique, « le paraphe amplifié du génie »*
(Crise de vers)

2.1. Le sujet du poème de Meschonnic : non une crise du sujet, mais une crise de la pensée du sujet

C'est ce que Meschonnic commence à démontrer dans « Pour une épistémologie de l'écriture » : un effet de crise du sujet par un sujet en crise ; non une crise du sujet, mais une crise de la pensée du sujet par une généralisation du sujet en crise. C'est que, selon lui, le sujet supporte beaucoup de confusions.

Dans la dernière partie de *Célébration de la poésie*, « Manifeste pour un parti du rythme », Meschonnic écrit que pour « penser la clarté du poème », selon « l'enjeu, par le poème, [du] sujet en chacun de nous », s'impose « la nécessité de dégager Mallarmé des interprétations qui continuent de le rabattre sur le signe, en isolant depuis quarante ans toujours les mêmes mots, la "disparition élocutoire du poète". Mais jamais "le poème, énonciateur". Le sujet, par le poème ; le poème par le sujet.² » Une telle position marque une circularité des enjeux, à une réciprocité dont l'adverbe « par » est l'opérateur relationnel. Cette pensée du sujet et du poème renvoie aussi à une épistémologie du sujet depuis Barthes et Foucault, du texte au discours, de la mort de l'auteur à la subjectivation discursive. Une première critique touche à la confusion entre l'auteur et le sujet : postuler un sujet du poème, c'est postuler un sujet distinct de l'auteur, non une mort, mais une advenue à travers une individualité. Il faut encore passer par les « prosodies personnelles ». En fait de personne, c'est à un récitatif, à une voix de l'écriture que l'on a affaire. En déclarant que Foucault ne confondait pas le sujet et la crise d'un humanisme

¹ *Ibid.*, p. 435 et 437.

² Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, *op. cit.*, p. 250.

abstrait hérité des Lumières, Meschonnic dégage, dans « Le Sujet comme récitatif ou le continu du langage », un sujet spécifique au poème, tel qu'il n'a son lieu que là. Comme il l'écrit, dans *Politique du rythme, politique du sujet*, « Foucault renouvelle ici [dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? »] la pensée du sujet, il pense exactement une poétique du sujet.¹ » Meschonnic montre l'importance de la question « c'est à quel sujet ? », pour ainsi dire, en reprenant à son compte l'interrogation de « Qu'est-ce qu'un auteur ? » : « "il n'y a pas de sujet absolu" – "sujet de quoi ?" » ; l'enjeu étant « la question de la spécificité des choses littéraires ». C'est dire que si « nous sommes tous des sujets freudiens », des sujets divers, si chaque individu est une collection de sujets, ces sujets, dans leur diversité, ne disent rien du sujet du poème. Un « nœud rythmique » du livre *Politique du rythme, politique du sujet* est de postuler un sujet du poème aux côtés des autres ; c'est justement ce qui en définit la politique, parce qu'il situe le sujet du poème dans une cohérence et une socialité distinctes des autres sujets.

Le sujet est un possible de l'individu. À partir de cette première remarque on peut envisager ce qui relie la « disparition élocutoire du poète » au « poème, énonciateur ». D'abord, un texte au titre particulièrement significatif, « Crise de signe », par allusion à Mallarmé², situe et reprend de manière synthétique les enjeux d'une politique du sujet et d'un sujet du poème. Il y a, selon Meschonnic, dans *Crise de vers*, une crise de rythme, pourrait-on dire, qui n'est pas une crise du rythme, mais une crise de la pensée du rythme. Mallarmé concevait d'ailleurs la crise de vers, non comme une fin du vers, mais comme une pratique à nouveaux frais de l'écriture. C'est ce que l'on peut constater quand il articule la crise de vers à la crise de sa représentation, largement ancrée dans la poétique d'Hugo.

Mais une autre démarcation du modèle est politique ; et Mallarmé a bien reconnu l'enjeu de poétiques individuelles, quand il évoque les diverses nouveautés liées au vers libre, que l'on peut gloser par des pratiques libres du vers, rendant le poète et le poème libres. C'est l'enjeu de cette liste, de ces « noms » donnés « comme preuves à mes dires », on peut indiquer ce qui constitue la « nouveauté » reconnue par Mallarmé : « euphonie fragmentée selon l'assentiment du lecteur intuitif », « un geste [...], qui scande », « une très savante notation de la valeur tonale des mots ». (*OCII*, 207) Il est patent que ce sont, non seulement des singularités, mais des spécificités qui sont ainsi désignées. L'important est que, pour le vers, l'accent ne soit plus mis sur la métrique, mais sur la pratique. Ce déplacement du regard, et de l'écoute, ancre le politique dans le poétique, fait du poétique une transformation du politique. Au paragraphe précédent,

¹ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 242.

² Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, op. cit., p. 30-49.

Mallarmé écrit, - formule qui a retenu l'attention de Meschonnic¹ : « Jusqu'à présent, ou dans l'un et l'autre des modèles précités, rien, que réserve et abandon, à cause de la lassitude par abus de la cadence nationale ; dont l'emploi, ainsi que celui du drapeau, doit demeurer exceptionnel. » (*OCII*, 207)

Le rythme n'est pas secondaire par rapport à la métrique, ni même une seule composante du vers. Le texte de Meschonnic associe ainsi « crise de signe » et crise de rythme, dans ce qu'on pourrait aussi lire comme une continuation de la « crise de vers » par la « critique du rythme » : « La notion de rythme évoque spontanément soit l'idée des vers dans la poésie, soit la musique, soit même la respiration, les battements du cœur, les marées de la mer, l'alternance du jour et de la nuit... Il est vrai qu'il y a les cadences de travail à l'usine et le pas cadencé des militaires.² » Ce qui est contenu dans le propos de Mallarmé peut se comprendre comme le renversement du primat de la « cadence nationale » – et cette mesure renvoie au lien entre une métrique et à une poétique –, pour celui des rythmes singuliers ou individuels, qui, pour chaque écriture, deviennent des spécificités. La crise porte ainsi la critique des catégories admises ; elle impose, non une primauté du modèle métrique, mais sa relativisation. Un poème est plus poème par son rapport à la métrique – par ce qu'il en fait - que par le seul fait qu'il soit une écriture versifiée. Il est plus poème par son action propre, geste de scansion ou fragmentation ou encore notation, que par une modélisation qui le fait appartenir à un genre. D'où l'idée que le vers est partout « dès que style ». Si l'on découvre une « vacance du vieux moule fatigué », c'est bien parce que des pratiques ont mené à cette fatigue, rendant impossible les mêmes schémas. Mallarmé rend compte en fait de la situation d'une écriture, quand elle est subjectivation et non répétition : elle n'est jamais contemporaine, mais en avant des certitudes qui font un certain présent, quand ce présent est assis sur les schémas déjà installés, mais qui sont les critères d'un passé déjà passé.

C'est donc depuis une pratique du langage comme rythme, et comme invention de sujet, ainsi comme poème, que se noue une conception du sujet. Entre en jeu le « poème critique », lié à la pensée, au rythme, à l'écriture – « tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie » (*OCII*, 277). Aussi peut-on établir la continuité entre « crise de vers » et « crise de signe », par ce que Meschonnic présente ainsi : « aggraver un malaise. [...] Il s'agit d'affoler le

¹ Cf. « Oralité, clarté de Mallarmé », *art. cit.*, p. 10. « De même quand, après "les grandes orgues du mètre officiel" [*« Sur l'évolution littéraire »*, *OCII*, 697], Mallarmé écrivait que Hugo "comptait sans l'éternel instinct, la perpétuelle et inéluctable poussée lyrique" [*Id.*], , quand il disait, ce qu'on a si souvent cité : "le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches, et à la quatrième page des journaux" [*OCII*, 698], son paradoxe faisait exploser la métrique. »

² Henri Meschonnic, « Crise de signe », *Dans le bois de la langue*, *op. cit.*, p. 31.

signe.¹ » Se placer dans le malaise était aussi le propre de la démarche critique de Mallarmé, quand il attaquait son propos dans *La Musique et les lettres*, de cette façon : « On a touché au vers » (OCII, 64). Or, il semble que la reconnaissance d'un primat du rythme, d'un sujet du poème, renvoie à un tel malaise : on a touché au signe. Précisément, de cette situation critique – de *crise* –, il s'agit d'en faire à son tour la critique : une critique de l'hétérogénéité du langage et du sujet qui installe un malaise et un désenchantement répétant « la disparition élocutoire », la mort et le clivage du sujet ; une critique de la « question du sujet » qui organise la pensée du sujet selon la psychanalyse et ainsi unifie, et recouvre, ce qui est de l'ordre d'une pluralité.

De la « crise de signe », Meschonnic fait une chance, - une chance du langage et de la vie, du rythme et du sujet. D'une manière symétrique, on peut dire que Mallarmé a fait de la « crise de vers » une chance pour la poésie, celle d'une jubilation, d'un « instinct de rythmes qui l'élit » (*Le Mystère dans les lettres*, OCII, 230). *Un Coup de dés*, qui a été beaucoup lu dans le sens d'un échec, peut être lu aussi dans la perspective d'une joie du naufrage et de l'approche d'une coïncidence de l'écrit et de la pensée, d'un espace de rencontre qui est aussi « l'air ou chant sous le texte », un espace du sujet. Les implications à tirer d'une « crise de signes » libèrent ainsi la pensée du poème, du langage et de la vie vers une forme de joie dans laquelle, comme le montre la partie finale de *Mallarmé au-delà du silence* sur « la poétique du oui » et « la poétique de la vie », Mallarmé est lu, autant à travers ce que peut un langage que ce peut un corps. La « crise de vers » et « la crise de signe » peuvent trouver à dialoguer autour du « corps-langage », d'une contre-hystérie tournant le corps vers le langage², et d'une pensée dans et par le corps, d'une pensée qui se cherche dans l'énergie d'un corps et d'une âme - ce qui situe une continuité encore de l'impératif formulé par Mallarmé, selon lequel « pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps » (OCI, 720).

Une telle relation du corps et du poème renverse, selon Meschonnic, le paradigme du signe qui place le rapport entre corps et langage sous la marque du discontinu, de l'écart. Une telle conception nécessite une position de la poésie comme « contre-hystérie », mais aussi comme le revers du manque et par là du corps fragmenté en signifiants : « Crise de signe », après l'article « Le Sujet comme récitatif », rappelle la nécessité de défaire le sujet de « la question-du-sujet », du « sujet freudien [...], ce sujet clivé, sujet non-sujet, anti sujet³ », dans une opposition peut-être surtout au signifiant lacanien, qui était établi, selon la schématisation saussurienne

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Cf. *La Rime et la vie*, « L'Oralité, poétique de la voix », notamment la partie « Psychanalyse et oralité », in Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 288-291.

³ Henri Meschonnic, « Le Sujet comme récitatif ou le continu du langage », *Modernités, Le sujet lyrique en question*, *op. cit.*, p. 14.

signifiant-signifié, en fonction du manque et de la forclusion du référent et du sujet. Le désir n'est pas tant « antériorisé » par un manque, qu'aimanté par un « à venir ». Par ailleurs, le corps se distingue de l'organique et du biologique, pour être orienté vers ce qui spécifie une vie humaine, à savoir une vie spirituelle. Cette orientation du corps le place en énergie et en force de langage. Et c'est peut-être aussi ce qui caractérise le corps chez Mallarmé, quand, dans la crise « spirituelle », il passe par une inquiétude à l'égard d'une possible maladie siégeant dans la poitrine. Mais l'enjeu du creusement du vers est justement un travail du corps par le poème ; c'est aussi l'enjeu d'une énergie propre à l'écriture qui euphorise et décourage à la fois.

Un autre point de passage de Mallarmé à Meschonnic est ainsi cette spiritualisation toute particulière du corps par le langage, mais une fois la démonstration faite qu'en somme le corps est langage, que le poème, « renouant » l'âme, est leur continu. À cet égard, une différence est remarquable avec le point de vue de Jean Sénac, qui oppose une « théorie du corpoème » à la poétique de Mallarmé. Le propos signale justement une conduite problématique du poème vers l'esprit et à l'écart du corps. Il fait ainsi la critique d'une certaine modernité, qui rejoint Meschonnic pour le diagnostic, mais s'en sépare pour le rapport corps-poème ; sa critique de l'axe Malherbe-Mallarmé-Ponge ouvre une voie davantage continuatrice de Rimbaud : « nous continuons de fouiner sous la dictature de Malherbe. Breton reste marquis malgré sa révolution. Des fatrasies à Francis Ponge, de Ronsard aux surréalistes, de Louise Labé à Dada, et la dérision de Denis Roche n'est qu'un écart subtil dans la sphère de Mallarmé.¹ » La différence repose sur une vision du corps biologique, organique. Et le corps tel qu'il est envisageable avec Mallarmé est bien un état, celui d'un continu avec le langage, non opposé à « l'esprit ».

Il est ainsi patent qu'une certaine historicité du rapport du corps et du sujet passe par Mallarmé et par Meschonnic, avec l'importance qu'a eue chez ce dernier la conception de Spinoza, pour une relation de l'affect et du concept. C'est bien d'une modernité du corps par le poème qu'il s'agit, et dont le lieu est le sujet. « Le Sujet comme récitatif » déclarait la nécessité de penser un sujet du poème, et de l'art, en le reliant à l'inconnu : « plus qu'une *question* [...], un *mystère* du sujet. » Y est convoquée la poétique au sens d'Aristote, « sans nom jusqu'à maintenant – *anônumaos tunkhanei ousa mekhri tou nun* ». Tout se passe comme si cet anonyme recouvrait à chaque fois, non un nom, mais une voix toujours singulière et spécifique. La poétique doit finalement en être l'écoute – d'où sa réinvention, pour chaque œuvre qu'elle aborde –, mais, aussi, chaque œuvre est un nom ouvert sur cette dimension d'inconnu. Le mystère est alors une notion dont Mallarmé laisse penser qu'elle repose sur des rapports dont

¹ Jean Sénac, *Pour une terre possible*, éd. Hamid Nacer-Khodja, Points-Seuil, 2013, p. 285.

seule une œuvre est à même d'être la création. On en trouve un équivalent dans la signifiante chez Meschonnic, notion pour laquelle, précisément, le récitatif est central.

On peut maintenant faire le point sur ce qui a conduit, dans le sillage d'une lecture au long cours de Mallarmé - mais bien sûr sans l'y limiter, parce qu'il s'agit de faire aussi le bilan d'un dialogue entre les deux œuvres -, à une pensée du sujet du poème. D'abord, la notion d'impersonnel est, semble-t-il, un point de départ important. La discussion des thèses du groupe *Tel Quel*, dans « Pour une épistémologie de l'écriture », revient sur le « sujet zérologique » postulé par Kristeva : l'impersonnel est sorti de ce que l'on peut appeler une confusion du signe ; il remet en question une « auto-négation du sujet¹ » : le sujet n'est pas nié, mais trouvé, puisque ce n'est pas dans une logique du signe que le poème l'invente, mais dans une transformation des signes par la valeur. Le poème étant cette activité d'un débordement critique de la signification et des signes par la valeur, tout le problème repose sur le fait d'avoir fait de l'impersonnel une négation du sujet et de la négation du sujet une nature du texte. Dans l'essai de 1972, l'enjeu est de comprendre le travail du *je* poétique vers l'impersonnel. Qu'est-ce qui alors disparaît ? Certes, le seul individu, l'auteur, pour un rapport « translinguistique », « transnarcissique ». Meschonnic écrit ceci : « l'émetteur est présent dans le texte par son absence même, mais *ce n'est pas la disparition du sujet que le texte manifeste, mais l'opposition non dialectique sujet-objet*, et c'est par cette dialectique en travail que le texte est opérateur de glissement.² » Absence de l'objet et présence d'un sujet font ainsi ce « glissement » signifiant, impliquant que le texte est tendu vers sa lecture. Avec l'implication réciproque d'une écriture et d'une lecture par le sujet, la valeur est non seulement créée, par une signifiante, une sémantique particulière passant par des significations, mais découverte, parcourue par une lecture.

Deux voies, autour de Mallarmé, se dessinent : la première, dont Meschonnic se retire, celle d'une « substantialisation », d'une « réification du *mot*, un retour au *réalisme*, qu'on a pris pour un matérialisme, guidé par la linguistique métaphysique de Mallarmé³ », correspondant à cette « mimologique » déduite de l'imperfection des langues de *Crise de vers*, par laquelle les signifiants, dans leur matérialité, font signe d'absence. La seconde, qui est l'œuvre de l'épistémologie de l'écriture, est l'opération de glissement par la pratique ; avec elle, s'ébauche un Mallarmé de la pratique, à la fois invention de valeur, de rapports, et mis à jour d'un *je* de l'écriture distinct du « Monsieur plutôt commode » ou de celui « qui reste en l'écrivain », un

¹ Henri Meschonnic, « Pour une épistémologie de l'écriture », *Pour la poétique II*, op. cit., p. 57.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibidem.*

« *je-ici-maintenant* » du poème et de la circonstance qui lui est propre par une écriture et une rencontre dans la lecture, comme on le lit dans les volumes de *Pour la poétique* de ces années soixante-dix. On relèvera « une *pratique*, c'est-à-dire mode d'action et de transformation sur et dans le *je* de l'écriture, sur et dans l'écriture, sur et dans l'idéologie.¹ » Cette acception de la pratique relie directement avec ce qui constituera l'enjeu de *Critique du rythme* : une « anthropologie historique du langage », une entrée anthropologique, en lieu et place d'une entrée biographique, à laquelle le verbe *vivre* renvoie. L'homme s'invente un rapport au monde (avec lui, au social, à l'idéologie) dans des pratiques de langage. Nous avons affaire-là à un universel. C'est ce que fait tout homme. Partant, une pratique n'a pas son ancrage dans le rapport de l'homme et de l'œuvre, parce que, dans ce cas, l'homme est un donné préalable à son langage, à sa pratique. Telle est la portée de la critique de la démarche de Sartre : d'être fondée sur une idée de l'homme, appuyée sur la biographie, à laquelle est rapportée l'œuvre. Il se produit quelque chose de symétrique à la discussion de la mort de l'homme chez Foucault, considérée comme un antihumanisme. Meschonnic affirme que « "recherche d'un homme", c'est l'impersonnel, qui ne se fait que dans et par le "personnel"² ». Tout repose sur la spécification d'un sujet, ainsi que sur la différence entre le vivre et le biographique : le *je* du poème n'est pas celui qui dit *je*, même s'il emploie ce même pronom ; il est distinct du sujet de la langue, locuteur.

Est rejointe, à l'autre bout de l'œuvre théorique de Meschonnic, la question, héritée de Mallarmé, du « suggérer ». Et cette question recoupe l'enjeu de la compréhension, tel qu'il est formulé par Georges Perros, et repris par Christian Doumet dans son essai *Pour affoler le monstre* – « La poésie n'est pas obscure parce qu'on ne la comprend pas mais parce qu'on n'en finit pas de la comprendre³ » -, formule reprise dans *Célébration de la poésie*, quand il est question aussi d'un universel de la poésie, auquel correspond « le suggérer de Mallarmé. »

Qu'est-ce que recouvre alors le « suggérer » chez Meschonnic, notamment quand il l'apparente à un « universel » de la poésie ? D'abord, il est rattaché à ce qui fait du poème une historicité et un sujet. Si « Mallarmé *fait* son temps », ce n'est pas seulement « parce qu'il le refuse », mais aussi parce que sa poésie est une invention de valeurs, une manière de faire sens par l'invention de ses propres moyens, non dans un sens rhétorique mais éthique. C'est ce qui

¹ *Ibid.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 68.

³ Georges Perros, *Papiers collés 2*, Gallimard, 1998, p. 376. Cité par Meschonnic (*Id.*), qui la cite du livre de Christian Doumet et François Boddaert, *Pour affoler le monstre, preuves et épreuves d'une poésie actuelle*, Sens, Obsidiane, 1997, p. 20. Le titre de l'essai reprend lui-même le propos d'une lettre de Mallarmé à Villiers : « *Il faut que nous affolions le monstre.* » (*OCI*, 726, cité p. 38)

exclut du temps, empêche d'en être, et montre que faire son temps est une manière d'y intervenir. Le négatif est alors un actif et un inchoatif. L'articulation du sujet à l'historicité, en plus de renvoyer au *comment*, au fonctionnement, doit être aussi saisie comme procès recommençant. C'est qu'intervient une pensée de l'interaction d'une écriture et d'une lecture. Le propos de Mallarmé de ne « rien garder que la suggestion » est ainsi à lire dans le double sens, d'un écrire inventant un lire, d'un lire se constituant en un écrire. Une telle expérience passe d'abord par celle de l'écrivain s'éprouvant lecteur de son écriture. Comme le dit Bernard Noël, « l'étrange étant qu'écrire, c'est, disons, un quart d'écriture et trois quarts de relecture.¹ » Cette relecture, entièrement tributaire de l'écriture, mêle l'étonnement au langage, l'altérité au rapport à soi, le dessaisissement à la volonté de maîtrise. La déclaration à Jules Huret sur la suggestion comme une découverte progressive, « les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu » (*OCII*, 700) correspond en outre à ce que dit Perros du « comprendre » propre à la poésie, à un désir qui se prolonge et continue.

En somme, la valeur est construction, invention ; la lecture a à saisir la cohérence, non à partir d'un ordre des choses, qui est de l'ordre du « nommer », mais selon une écoute, une intelligence et une sensation des choses qui ont leur lieu dans le poème, dans sa voix propre (cette dernière articulation montre l'importance de l'interprétation au sens aristotélicien des « choses qu'on a dans la voix »). Cette problématique de la valeur pose la différence notoire entre le sujet du poème et le sujet philosophique dont il est question dans « Crise de signe² » : quand le second sépare sujet et objet, le premier les rend continus, les « unit ». La « magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet » de Baudelaire est prolongée par l'action d'« évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme » de Mallarmé. Ces éléments expliquent, de fait, l'enjeu de la valeur et de la définition, abordé dans *Célébration la poésie* et qui a fait polémique, engendrant la critique, par Doumet d'une contradiction fondée sur « un paradigme essentialiste », sur « une idée en soi du poème qui, sans céder jamais aux apparences, incarnerait de part en part l'essence de la poésie.³ » Cependant, un point résiste à cette critique, tout entier logé dans cette question de la suggestion.

Suggérer montre la poésie comme un acte, plutôt que comme une forme, un genre ou une essence. Et quand il démontre que « le rapport du poème à la poésie impose de penser l'une par l'autre la définition (de ce qu'est un art, et une œuvre) et la valeur », Meschonnic noue ce qui

¹ Bernard Noël et Alain Veinstein, *Bernard Noël, « du jour au lendemain », entretiens avec Alain Veinstein*, Coaraze, L'Amourier, 2017, p. 317.

² Henri Meschonnic, « Crise de signe », *Dans le bois de la langue*, op. cit., p. 43.

³ Christian Doumet, *La poésie au marteau*, entretien avec Jasmine Getz, Sens, Obsidiane, 2004, p. 60.

constitue le sujet du poème. C'est l'idée que la poésie est historique d'abord, parce qu'elle a son lieu dans l'historicité du langage. Les poèmes l'écrivent, la transforment, font qu'elle n'est jamais identique et que ce qui est dans son nom n'est rien d'autre qu'une pluralité de voix, d'histoires, de lectures et d'écritures. L'invention de valeur est précisément ce qui construit son identité par de l'inchoatif, la définition par l'histoire, et non l'essence. D'où cette articulation d'un universel par un sens de l'histoire et du temps, par une modernité distincte du contemporain, par un déplacement des critères, de l'esthétique au poétique. Le chiasme du « poème » et de la « poésie », de la « définition » et de la « valeur », à lire du côté de l'entrelacs et de l'interaction, débouche sur la « réalisation maximale de la définition » par « la réalisation maximale de la valeur ». Il faut comprendre ce « maximalisme », vu par Doumet comme un « absolutisme », comme une approche de ce que peut le sujet, en fait de coïncidence. Un poème invente les critères qui font que l'on peut dire qu'il y a poésie. Et c'est parce que, dans un rapport à la poésie, le poème est invention qu'il peut être dit poème. C'est en ce sens qu'il est éthique, parce qu'il a le sens de son expérience langagière et de son rapport à la poésie. Si Wittgenstein a fait de l'éthique une investigation des formes de vie par des formes de langage, qui est « l'investigation du sens de la vie, ou de ce qui rend la vie digne d'être vécue¹ » par une recherche de la valeur éthique de l'expérience, Mallarmé a pu engager cette problématique de la définition et de la valeur, quand il écrit que c'est « devant le papier, [que] l'artiste *se fait* » (*OCI*, 669). Le caractère de l'œuvre n'est pas celui de la personne, mais celui de son acte dans un langage qui, par définition, invente une identité par une altérité, transforme l'individuel en anonyme. L'exécution sur le papier, le *comment* de l'écriture, fait « l'art », la « manière » fait « l'artiste », pour reprendre le couple théorisé par Dessons. En retour, l'acte pose un rapport à la poésie qui préexiste, ou qui est contemporaine, mais ce rapport est de transformation, non de répétition, ni de conformité avec l'existant. On en revient à la « situation d'un langage poétique », mais aussi à l'idée selon laquelle un tel rapport substitue la subjectivation à l'essentialisation. C'est aussi ce qui porte à concevoir, pour Meschonnic, le poème comme mise en crise du signe et du dualisme entre poème et poésie : celle-ci n'est pas le contenu, mais peut-être plutôt « l'air » que celui-là porte, qui serait impossible sans lui.

¹ Ludwig Wittgenstein, « Conférence sur l'éthique », *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, trad. Jacques Fauve, folio-essais, 1992, p. 144.

2.2. Note sur le « treizième sujet » : un débat entre Doumet et Meschonnic, la spécificité d'un sujet du poème et « le poème, énonciateur »

Un débat s'est formé, entre Doumet et Meschonnic, de *Pour affoler le monstre* à *Célébration de la poésie*, poursuivi dans *La Poésie au marteau*, montrant que le sujet est le point critique de la poésie, et de la conception de ce qu'est une poésie « actuelle » - à l'opposé des « visions unificatrices » dans les deux cas, mais, faite d'« individus irréconciliables et anachroniques », chez le premier, d'une opposition entre « consensus » et « pensées intempestives », chez le second. Et il est patent que ce débat a pour toile de fond la distinction entre « nommer » et « suggérer ».

En reprenant les principales thèses du premier essai de Doumet, autour du *je* confondu avec le moi - et par rapport à un sentimentalisme dans les « formes vaines de sentimentalité » prêtant aux lieux communs et à une mise en scène narcissique de soi -, Meschonnic s'est donc penché sur ce qui fait la valeur en poésie. Mais ce qui oppose les deux poètes est une conception du sujet. Dans *Pour affoler le monstre*, le sujet est abordé à travers une ontologie permettant une critique de la primauté de l'esthétique. Ce faisant, Doumet articule « la reconnaissance du poétique [...] sur l'être, non pas sur la valeur. » Il poursuit en particulier sa réflexion avec « l'explication orphique de la terre » et avec Rimbaud : « le geste inaugural d'*Une Saison en enfer* », s'il « décrit la nature même du poème », « m'expulse des repères ordinaires du beau, des balises du champ esthétique » ; il fait du poème le *continuum* du sujet et du monde : les choses ne sont telles que par le poème, « opérateur d'un lien irremplaçable et essentiel entre [la Terre] et le sujet de la parole. » La « reconnaissance » est une adéquation, une « réciprocité de preuves » (l'une des valeurs du sous-titre du livre : « preuves et épreuves d'une poésie actuelle ») appelant une nomination.

Le geste de Meschonnic est précisément le retrait de la valeur des critères esthétiques, opposant prose et poésie, faisant du poème une forme. Il se distingue ainsi de Doumet, parce qu'il se détourne d'un projet ontologique, d'une visée de l'être, pour un sujet du poème faisant le continu d'une parole et d'une écriture, d'un dire le monde et d'un rapport au monde, par une création de valeur, ainsi un continu de l'éthique et du poème. Cela revient à la mise en avant du « suggérer » de Mallarmé dans son primat sur le « nommer ». Le poème ne montre pas la chose, fût-elle adéquate à ce qui la nomme, mais un rapport, « un état d'âme ». L'enjeu, redoublant la critique de l'esthétique et formulé dans « Crise de signe », est celui d'une distinction du sujet philosophique et d'une sortie du paradigme philosophique, et dualiste, faisant resurgir l'opposition des choses et des mots, de la nature et de la convention. *Célébration de la poésie* affirme ainsi le rejet, comme contresens-du-poème, du postulat de Doumet d'« un sens qui

définit précisément le poème comme un lieu exemplaire où les choses accèdent à la nomination. » L'affirmation *a contrario*, si on lit « Crise de signe » en parallèle de *Célébration de la poésie*, est celle non d'un accès, mais d'un continu faisant une activité du sujet du poème, ainsi qu'un rapport éthique par le poème, continu pour lequel la suggestion est mise en avant : « Il y a un monde des mots, qui n'est pas l'absence du monde. Mais un rapport.¹ »

La discussion des thèses de Doumet englobe les sujets philosophique et freudien. La vie psychique dont il est question dans *Pour affoler le monstre* est un lieu du poème. Y est reconnue « la double épaisseur de l'*archè* et de la mort » ; et la lecture de Rimbaud, d'« Alchimie du verbe » et d'« Enfance V » est conduite à travers *L'Inquiétante étrangeté*, l'expérience d'un trouble de la conscience agitée par l'inconscient et son étrangeté, ce clivage du sujet disséminé dans les signes, entre le familier et la fascination pour un abîme rencontré en soi. L'« étrangeté » poétique est le préalable ontologique, le point où s'origine en quelque sorte cette adéquation reconquise du monde, de l'être et du sujet de la parole. Aussi cette origine est-elle double : d'abord elle est l'expérience de la disparition, ensuite elle est conçue comme symptôme – « trouble du langage et de l'affect, sentiment de perdition du sujet, révolution du monde ». Le reproche que fait Meschonnic est bien de répondre à une attente issue de « l'herméneutique psychanalytique », à un ensemble de critères valant pour le « sujet freudien ».

À l'opposé du sujet clivé, freudien et lacanien, articulant conscient et inconscient, signifiant et manque, le continu est le propre du sujet du poème, pour lequel « le poème, énonciateur » de Mallarmé a gagné au cours des années d'élaboration de la poétique une importance majeure, à la suite de l'essai *Mallarmé au-delà du silence. Crise de vers*, et le glissement de « la disparition élocutoire du poète » vers « le poème, énonciateur », aura eu une importance dans la postulation du treizième sujet, à la suite des douze distingués dans « Crise de signe ». Parmi eux, ceux qui disparaissent dans l'élocution, ou dans l'énonciation du poème, sont, sans doute, les deux premiers : « sujet philosophique, conscient-unitaire-volontaire » et « sujet psychologique, celui des émotions et du moi, de la conscience de soi, et du désir », puis les dixième et douzième, « sujet de la langue » et « sujet freudien ». Mais ce « sujet du poème – et de l'art – spécifiquement », en tant que « subjectivation du discours », n'annule pas les douze autres sujets. Coextensif aux autres sujets, il peut permettre un rapport poétique, autrement dit une « interprétance » des douze autres sujets, un rapport qui ne soit pas le recouvrement ou la totalisation de leur sens. Sujet ayant un rapport aux autres sujets, le poème serait ainsi

¹ Henri Meschonnic, « Crise de signe », *Dans le bois de la langue*, op. cit., p. 38.

l'expérience du vivant et du continu dans le langage. Le problème est celui d'une lecture du poème qui pose les autres sujets comme constitutifs sa vérité, quand il y a à penser, pour reprendre l'expression de Mallarmé dans *Crise de vers*, « une existence d'art » (*OCII*, 211) spécifique et, partant, irréductible.

2.3. La quatrième personne du singulier de Maulpoix : sujet lyrique, sujet critique

Existence et poésie : les deux termes, en leur relation, ont été portés à l'état de paradoxe par Maulpoix, dans des pages fondatrices de son « lyrisme critique », dans « La quatrième personne du singulier », au début du livre *La Poésie comme l'amour* : « Le sujet lyrique s'effectue, mais il n'existe pas.¹ » Ce sujet tient du « malgré tout », comme l'énonce le titre du livre qui précède *La Poésie malgré tout*. Il est la part retranchée, peut-être logée dans l'absence et dans les interstices, ou les moments cachés, de l'existence. Le tout est, semble-t-il, de lui trouver sa juste place, sa situation, dans l'existence, ainsi que dans la langue. C'est que ce sujet, absent *a priori* de la langue, s'y trame malgré tout, s'y glisse par échos, par la texture de sa voix lui apportant son étrangeté et sa singularité. Il y a certainement chez Maulpoix une prise en compte de la « disparition élocutoire du sujet », mais en même temps, une interrogation de Mallarmé : que peut apporter une œuvre dont l'intellectualisme la rend « lointaine », « inhospitalière » et « étrangère aux élans et aux turbulences du lyrisme² » ? Comment, aussi, la désenclaver « de tous les formalismes » dans lesquels elle a été prise, et en montrer la force lyrique, quand bien même ce lyrisme serait une sorte de lyrisme second, non de l'effusion mais de la diffusion par miroitements ? Mallarmé est décisif dans l'élaboration du « lyrisme critique ». Il l'est aussi dans l'exploration du lyrisme et de ses transformations aux XIX^e et XX^e siècles. Rappelons que, pour Maulpoix, Mallarmé s'est imposé dans les années quatre-vingts, quand il travaille à sa thèse de doctorat *La notion de lyrisme : définition et modalités (1829-1913)*. Les « voies et détours » du lyrisme sont ainsi balisés, d'Hugo à Apollinaire.

La singularité de Mallarmé, outre le caractère décisif pour la modernité, entre Hugo et Apollinaire précisément, est, comme Maulpoix le rappelle, dans une écriture de la « tresse » et de la fermeture, de l'énigme et de l'âme. Précisément, c'est d'un mouvement de fond, parfois à travers le silence et la nuit, qu'il s'agit : « c'est la poésie tout entière qui réclame et qui

¹ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », *La Poésie comme l'amour*, op. cit., p. 36.

² Jean-Michel Maulpoix débute sa présentation de Mallarmé pour l'anthologie de passeurs de mémoire ainsi : « L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé m'est longtemps restée lointaine. Son intellectualisme obscur la rendait étrangère aux élans et aux turbulences du lyrisme. Son abord inhospitalier me paraissait en réserver l'entente à une brigade de critiques ayant fait de l'auteur d'*Igitur* le fossoyeur raffiné de l'Espérance et le parangon de tous les formalismes. » *Passeurs de mémoire*, op. cit., p. 286.

insiste » -, mais qui ouvre du désir, et un espace du poème à l'existence, le jeu – au sens d'un intervalle – entre exister et écrire. On peut lire ainsi la sorte d'hommage rendu en présentation de Mallarmé pour l'anthologie *Passeurs de mémoire* :

En ses poèmes comme en son existence, le Stéphane Mallarmé que je révère est d'une extrême courtoisie. Il tresse étrangement les raretés lexicales et les bizarreries syntaxiques parmi tentures, crédences et miroirs. Joueur ironique et lapidaire, il engage volontiers avec son lecteur une partie de cache-cache et garde certaines pages assez fermées pour que ce lecteur dépité, ayant donné sa langue au chat, ne puisse rien espérer d'autre que d'y revenir.¹

Ce que l'on peut faire ressortir encore de ce paragraphe est une notion qui n'y paraît pas : celle de voix, passée du chant manifestant le moi, avec Hugo, à la « stupeur », à la disparition et à l'étranglement, avec Mallarmé. Dans *Du Lyrisme*, « elle se tait ou se métamorphose jusqu'à figurer syntaxiquement sa propre articulation. » Au paradoxe de l'existence et du lyrisme, s'ajoute un paradoxe de la voix moderne, qui se continue chez Valéry : le sujet se continue, se diffracte et se construit en même temps, « par l'extinction relative de la voix² ». *Un Coup de dés* – et Maulpoix se réfère tout particulièrement à ce que dit Valéry de la lecture du poème par Mallarmé « d'une voix basse égale, sans le moindre effet » -, *Un Coup de dés* rend manifeste une voix au bord du silence : une voix pour l'œil, mais dont toute l'effectivité, au sens d'une création d'effet et d'une effectuation, passe dans la syntaxe. Après Meschonnic, avec ce qui les différencie nettement l'un et l'autre, - à savoir un sujet lyrique en « lyrisme critique » et un sujet du poème en « critique du rythme », Maulpoix oriente beaucoup Mallarmé par rapport à la voix, dont le silence et l'amuïssement, autant que les échos et les résonances par la syntaxe, sont pour lui ce qui définit le lyrisme critique et fondent à parler d'un lyrisme de Mallarmé comme lyrisme incantatoire traversant l'apparente fermeture, le faux hermétisme de sa poésie.

Maulpoix précise l'importance de la syntaxe chez Mallarmé, et les incidences sur la manière dont un sujet lyrique peut se configurer, se rencontrer dans le poème. D'abord, c'est d'une forme native qu'il s'agit, toujours en direction de « points d'illumination », mais qui rebat les cartes de ce qui est communément appelé vers et prose et qu'il appelle « la multiplication paradoxale des figures topologiques.³ » Rappelons que Mallarmé, en déclarant qu'« en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés : plus ou moins diffus » (*OCII*, 698) a détaché le vers de la métrique, mais aussi fait de la prose un ensemble de modalités d'écriture et d'invention de soi dans l'écriture. C'est en ce sens que Meschonnic a pu

¹ *Ibid.*, p. 287.

² Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 380-381. Paul Valéry, op. cit., p. 623-624, pour la citation suivante, donnée par Maulpoix p. 382.

³ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », *La Poésie comme l'amour*, op. cit., p. 36. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce texte.

« invers[er] la provocation : *tout est prose* – sauf quand on parle¹ » et ainsi montrer le vers procédant d'une prose particulière, prose dont la définition est peut-être aussi dans le récitatif et la prosodie, prose ayant à voir avec un rythme de parole et d'écriture, une rythmique propre au sujet. Dans sa réflexion sur le sujet lyrique, Maulpoix met en avant, dans une problématisation du sujet lyrique, une diffraction ayant pour mode opératoire une écriture elle-même diffractée. De fait, le vers n'a pas tant la primauté que ce qui peut s'apparenter aussi à la prose d'une écriture puisant ses ressources dans la langue et la prosodie : « Le sujet se diffracte en paroles, lignes, taches, traits, sujets, verbes, compléments, rimes, rythmes et métaphores. » (*Id.*)

Faisons un détour par l'œuvre de Maulpoix, qui voit la part d'écriture en vers extrêmement réduite. Et un livre comme *Dans l'Interstice* (1991) serait plutôt à lire comme un passage du vers à la ligne, entre la suite de proses *Portrait d'un éphémère* (1990), marquée par Rimbaud, et l'affirmation d'une prose particulièrement organisée, avec *Une Histoire de bleu* (1992). Dans cette progression par desserrage du vers à la prose, c'est un rapport du sujet à son langage qui se noue, sous le double signe de la perte de soi et d'une certaine étrangeté dans la relation à soi, qui, comme le dira *La Poésie comme l'amour* par son sous-titre, est une « relation lyrique ». On peut lire brièvement deux passages de *Dans L'interstice*², pour y déceler déjà un sujet partagé entre ce que nous appellerons une prose de soi et une perte de soi dans les mots :

C'est vivre de curieuse manière
Toujours plus loin de soi
Au fond de l'encrier.
Atteindre à cette sorte de folie tranquille
Où ce qui existe ne se distingue plus de ce qui pourrait être
S'enfoncer un beau soir dans le langage comme dans la neige
À cause de cette absence et de sa phosphorescence
Ce sont ici les obsèques d'un enfant (« En désœuvre », section III)

On perçoit déjà, dans le livre de 1991, la double aspiration au « là bas » et à l' « ici », propre à *L'Instinct de ciel* de 2000. Mais l'aspiration mallarméenne vers l'ailleurs de « Brise marine » est corrigée par *Un Coup de dés*, pour ainsi dire. La section précédant « En Désœuvre » est intitulée « Le Chant des naufragés », contrepoint au « chant des matelots » en finale de « Brise marine ». L'ailleurs interdit, dont le poème représente *in fine* le naufrage, est tourné par Maulpoix en une vision du poète, mais aussi peut-être avec lui, de l'humanité en « naufragés de la langue ». Le désir de chant, lié à celui du monde, est livré à la « désœuvre »,

¹ Henri Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé », *Europe* « Stéphane Mallarmé », *op. cit.*, p. 10.

² Jean-Michel Maulpoix, *Dans l'interstice*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1991. Édition non-paginée. Nous indiquons la section du livre correspondant à chaque extrait cité.

« aux bois flottés de nos phrases », une dispersion dans laquelle le sujet lyrique se perd, une fois rompu ce qui le liait à l'ancienne poésie, de laquelle ne sont retrouvés que « les restes d'un ancien navire depuis longtemps fracassé ». Et toute la section « Le Chant des naufragés » développera cette vision de l'aventure poétique comme une perte et un adieu à la vieille poésie. Cette expérience et cette conscience sont fondatrices. Comme l'écrit Michèle Finck, au sujet de *L'Instinct de ciel* et d'*Adieu au poème*, « la persistance de "l'instinct de ciel" et la conscience aiguë de la perte de "l'instinct de ciel" coexistent. Si "Orphée invente à partir d'une perte" (*Adieux au poème*, p. 67) [...], cette perte est glosée ainsi dans *L'Instinct de ciel* : "interdits d'azur" (*L'Instinct de ciel*, p. 98)¹ » : on peut ainsi situer la persistance de la poésie et du chant d'inspiration orphique, que Maulpoix travaille et soutient par la prose et par un lyrisme d'en bas – en référence au « chant d'en bas » de Jaccottet.

L'extrait de la section « En désœuvre » met précisément en avant la perte, dans ce qui peut évoquer le tombeau mallarméen : tombeau du poète, tombeau de l'enfant, lieu en définitive d'une absence et d'une dispersion de soi, dont les cendres peuvent donner une image, - c'est ce que l'on trouve dans le dernier poème de la section : « Et les mots n'auraient pas l'air / De brûler pour rien leurs mains frêles ». L'expérience de la perte est à tous les niveaux. On la lit déjà dans l'espace et les distancements auxquels le sujet est livré (« toujours plus loin de soi »). Cette distance à soi est en même temps un gouffre de l'écriture, dont les modalités sont déployées en geste « au fond de l'encrier », en engloutissement - « s'enfoncer un beau soir dans le langage ». Le creusement de l'espace implique un absentement paradoxal, devenant un mode de présence du sujet, marqué dans la rime intérieure « absence/phosphorescence », ainsi qu'une lumière oblique ou contrastée (« un beau soir [...] comme dans la neige »), évoquant la nuit « cristal » de l'encrier et le « noir sur blanc » de *Quant au livre*. S'ajoute une indétermination « ce qui existe/pourrait être », évoquant la « goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit » (*OCII*, 215). D'une certaine façon, ce poème glose le titre « En désœuvre », dont il faut souligner la formulation progressive, par « en » ; il s'agit d'un procès, d'un devenir de l'œuvre vers sa perte, expérience fondamentale, puisqu'elle sera tournée dans la section suivante (la dernière du livre), en « Recherche du soleil levant », poursuivant autrement une même recherche, celle qui consiste à faire exister ce sujet « malgré tout » : une recherche du réel, du bleu, de l'amour - « Au fond de l'encrier », puis : « Point de miracle cette fois / Les mots de guingois dans la tête / Et leur goût doux-amer ». La « désœuvre » est, de fait,

¹ Michèle Finck, « Poétique comparée de Rilke (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, 1910) et de Maulpoix (*La Tête de Paul Verlaine*, 1998) : deux portraits du poète aux extrémités du siècle », *Revue Nu(e)*, « Jean-Michel Maulpoix », *op. cit.*, p. 65.

nécessaire à une nouvelle articulation du sujet dans une écriture en devenir vers ce qui est sa propre prose. Le poème que nous avons lu *in extenso* le montre, par la succession de ses lignes, dont « vivre [-écrire] de curieuse manière » pourrait être la description du mouvement : 9-6-6-12 (alexandrin blanc) syllabes ; puis 18-16-14-11 syllabes. Le compte tourne ainsi au décompte, au rythme sans mesure qu'allégorise l'image « Des horloges sans aiguilles tournent à l'envers », que mettent en scène aussi les « dix doigts aux ongles faits » de la femme aimée et « Ces gestes-là sont malhabiles », ce sont un peu ceux des amoureux de « Recherche du soleil levant ».

Au cœur de l'écriture, se lit donc un lyrisme résolument critique, et, avec lui, une mise en question du sujet lyrique, un questionnement sur sa persistance dans des formes disant adieu à « l'ancien souffle lyrique », dans la reconnaissance d'une « vieillesse de la poésie¹ ». Pierre Brunel a envisagé un « retournement » du « lyrisme naïf » en « lyrisme critique », lié à Rimbaud : en effet, en refusant l'effusion romantique d'un Musset, jugée par Rimbaud « quatorze fois exécration », Maulpoix se tourne tout autant résolument vers le « je est un autre » ; on peut aussi déceler une continuité entre le « lyrisme rompu » des *Illuminations* et *D'une Saison en enfer* et le « lyrisme critique », marqué constamment par un « retour sur soi² ». On peut également envisager la présence de Mallarmé dans la mise en question du sujet lyrique, mise en question liée à la recherche d'une prose qui pourrait dire à la fois la précarité du sujet et l'insistance-persistance de la poésie. C'est par la prose que Mallarmé est présent. L'œuvre de Maulpoix fait allégeance à Baudelaire et à Rimbaud pour l'invention d'une prose poétique et critique, ensemble ; mais le Mallarmé du « poème critique » est aussi l'initiateur d'un glissement du vers à la prose et d'un rythme de prose, parce que le vers y est dispersé, *démesuré*.

Aussi pouvons-nous revenir à présent à la lecture de « La Quatrième personne du singulier ». Repris dans *La Poésie comme l'amour*, le texte a d'abord été écrit à l'occasion du colloque *Le Sujet lyrique en question*, organisé par Dominique Rabaté en 1995, à l'Université Montaigne – Bordeaux III. Y étaient réunis poètes et universitaires (souvent, les deux en une même signature), parmi lesquels il est important pour nous de signaler Meschonnic, qui ouvre le volume *Le sujet lyrique en question*, avec « Le Sujet comme récitatif » sur lequel nous avons déjà travaillé, et Deguy qui le referme, avec « Je-tu-il », que nous aborderons également. La contribution de Maulpoix prend place dans *Figures du sujet lyrique*, et conclut un livre qui commence par « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », un article d'Yves

¹ *Ibid.*, p. 63. Vieillesse associée au noir, bien sûr, et à la mélancolie, allégorie maîtresse de la poésie de Maulpoix, ainsi que de sa critique. cf. « Une Vieille Femme vêtue de noir », in Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, op. cit., p. 69-78.

² Pierre Brunel, « "Alchimie du verbe" revisité dans *Pour un lyrisme critique* », in *Nu(e)*, Jean-Michel Maulpoix, op. cit., p. 54-55.

Vadé. Les deux livres sont importants à plusieurs titres : d'abord, parce qu'ils situent le contexte d'un retour au et du lyrisme à partir des années quatre-vingts, dans lequel Maulpoix a une part importante ; ensuite, parce qu'ils permettent une plongée dans l'histoire du lyrisme depuis au moins le XIX^e, avec l'apparition du substantif en 1834, à la période romantique ; enfin, parce que le réexamen de la notion de sujet lyrique permet d'en poser le problème pour hier et aujourd'hui. Plus largement, ils permettent aussi de se rendre compte des débats autour du sujet poétique, de la question de la poésie. Ce que Jean-Marie Gleize peut résumer ainsi : outre la confusion entre lyrisme et expression du moi, ou « naïveté poétique et illusion lyrique » d'une sorte de transparence du moi au langage, une querelle s'est formée entre un renouveau lyrique-« lyrisme/poésie d'un côté, ou croyance poétique et ré-enchantement » et un « littéralisme antilyrique/antipoésie de l'autre. » Ce résumé quelque peu schématisant montre à lui seul que le lyrisme finit par recouvrir la poésie, ce qui tend à reconsidérer la « poésie inadmissible » d'un Denis Roche comme un refus du lyrisme au sens de cette « inquiétude littérale » qui, se souciant de l'écrit comme « mécrit », se détache du subjectivisme en vue d'une exigence centrée sur le travail de la langue. Cependant il y a bien un enjeu lyrique poussant Gleize à postuler « une dimension lyrique insistant et pertinente », y compris chez ceux qui s'affichent « antilyriques¹ ». Cette dimension est à chercher du côté d'une tension du langage, d'un littéral et d'un « tel quel ». Que ce soit « la rage de l'expression » d'un Ponge, la « sorte de lyrisme objectif » d'une « pratique "après la poésie" » avec Roche², il semble que l'enjeu est celui d'un lyrisme sans moi, conscient en même temps que la pure objectivité n'existe pas.

Reste que le travail d'épuration du moi pose tout le problème du *je* et d'un *je* de l'énonciation. En postulant une « quatrième personne du singulier », Maulpoix questionne le sujet lyrique au cœur de l'écriture et d'un travail de la langue faisant du *je* une articulation, une inflexion. En cela il s'inscrit dans le sillage d'une modernité Rimbaud, d'une « physique [...] plus au sol, plus prose ». Mais il ne s'agit pas pour lui, comme le pense Gleize, de « rompre les élastiques », ni de s'inscrire dans l'« irréparable³ ». Tout en prenant acte d'un statut de la poésie « problématique à elle-même », pour reprendre la formule de Deguy, il s'agit d'en montrer et d'en pratiquer la pertinence et la persistance, par une lyre de la prose et une tension des cordes de la phrase. On peut ainsi revenir sur la problématique du langage et du sujet. Comment Maulpoix l'aborde-t-il ? Comment Mallarmé y est-il présent et comment participe-t-il à un

¹ Jean-Marie Gleize « Un pied près de mon cœur », *Modernités, Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 264-265.

² *Ibid.*, p. 269.

³ *Ibid.*, p. 272.

problème qu'il a laissé en partage ? À la lecture de la contribution de Maulpoix, une question s'impose, qu'invite à se poser son sous-titre « éléments pour un portrait du sujet lyrique moderne ». Où résonne *Portraits d'un éphémère* et, avec lui, un sujet diffracté en tentatives de portraits qui finissent par échapper au lecteur comme au poète. Quelle figure alors donner à ce sujet, quand le poète éprouve une relation d'altérité avec lui au fil même de l'écriture ? Quand, également, le poème une fois écrit, il est pour ainsi dire le seul à parler ou à énoncer, les mots, comme on le lit dans *Crise de vers*, « s'allum[ant] de reflets réciproques » et « remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. » Mais, s'il est vrai que – comme le dit Yves Vadé – un « tournant [...] peut être daté de Mallarmé », « au profit de la mise en évidence de ce qui ressortit au registre de l'écriture », il n'en est pas moins vrai que l'« on continue néanmoins à parler de *voix*, de *souffle*, de *chant* lyrique » avec Mallarmé. À cet égard, il n'est pas en rupture avec le débordement, « la déstabilisation du moi » à la fois par une historisation et une diffraction du sujet et une « extériorisation de l'intime » dont il est question avec le romantisme, notamment avec Hugo et Lamartine¹. Et Vadé fait observer que « le sujet lyrique romantique est à la fois ce moi et ce non-moi : sujet clivé d'une énonciation qui échappe en grande partie au vouloir personnel.² »

Mais il y a sans doute chez Mallarmé une position radicale, évacuant la figure de l'auteur, figure peut-être antagonique avec une écriture assumant la voix, le chant, le sujet. On parlera alors, pour tenter d'être au plus près du sujet tel que l'envisage Maulpoix, d'une figure en mouvement et, par conséquent, d'une figuration nécessairement multiple, et singulière parce que multiple. Il est d'ailleurs intéressant de noter une rencontre de Michaux et Mallarmé, entre un « moi [qui] se fait de tout », « une flexion dans une phrase³ », chez le premier et « les reflets réciproques » du second. Dans ces conditions, on peut comprendre le primat de l'effectuation sur l'existence, quand on lit alors une définition du singulier par « cette puissance désirante et imaginative que l'on est, qui débord l'individualité et qui doit entamer d'interminables procédures lyriques⁴ » et une activité du « sujet lyrique » malgré soi, ou malgré le moi, qui « s'actualise en produisant des figures qui sont aussi bien des postures, ou des positions d'équilibre. » (p. 35)

¹ Cf. les études de Jean-Marie Gleize, datant de 1983, recueillies dans *Poésie et figuration*, repris dans Jean-Marie Gleize, *Littéralité*, Questions théoriques, 2015.

² Yves Vadé, « Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 12 et 17.

³ Cf. Henri Michaux, Postface de *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, in Henri Michaux, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 663.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, « La Quatrième personne du singulier », *La Poésie comme l'amour*, op. cit., p. 35. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce texte et à ce livre.

Au début de son texte, Maulpoix part ainsi d'un sujet qui « n'existe pas », « objet fantasmatique de lecture ou d'amour », ou encore « créature virtuelle dépourvue d'identité stable, mais dotée de visages nombreux : cet *hyper* ou cet *infra* sujet qu'on appelle "le poète". » (p. 27) Notons que poète et sujet ne sont pas distingués, mais que « poète » est mis à distance. Aussi est-ce bien la « disparition élocutoire » qui prévaut. Mais cette disparition donne lieu à une galerie de sujets – Maulpoix écrit : « le sujet lyrique moderne se présente comme une créature chimérique et complexe aux traits aléatoires » (*Id.*) – qui font naître et mourir à la fois, apparaître et disparaître le poète. Ce serait ainsi une disparition en acte qu'il y aurait lieu de penser. Pour questionner ce qu'il appelle « l'identité lyrique », le chapitre précédent de *La Poésie comme l'amour*, « Affinités électives », emprunte à Deleuze l'expression de « ligne de fuite », après avoir défini la singularité davantage par « le *rapport* établi » que par « l'être » (p. 22) : les figurations et reconfigurations du sujet lyrique sont ainsi montrées comme « lignes de fuite du sujet, si écrire c'est précisément "tracer des lignes de fuite". » (p. 24) D'une certaine façon, cette labilité de l'identité, ce glissement permanent du *je* vers sa propre altérité trouve un certain écho dans la sorte de scène mentale dont les *Poésies* et *Igitur* sont l'écriture. « L'inquiétante étrangeté » dont Freud a fait une approche de l'art et de l'imaginaire peut à cet égard être avancée pour une lecture de Mallarmé, combinée avec un certain sens du drame joué dans le poème même. Le lieu en question n'est pas l'objet d'une représentation, mais bien plutôt un lieu mental et, pour comprendre ce qui se trame entre le concret du lieu et l'abstrait de la mentalité – ou de « l'esprit » –, c'est un lieu de langage, un théâtre du poème qui est à concevoir. Un « théâtre et un *drama* du poème qui trouvent leurs pointes dans *Hérodiade* et *Igitur*, mais aussi sur la scène plus humble du « Pitre châtié », le comique retournant la situation mentale de l'écriture en tragique et *vice versa*. Dans « *Igitur* et le photographe », Bonnefoy fait observer une parenté entre « la scène où paraît *Igitur* » et

la chambre où « creusait le vers » le poète encore personnel d'avant la « découverte » du néant, cette chambre héritée de Poe, mais peut-être aussi des romans gothiques – d'où les chuchotements des « ancêtres » dans sa pénombre –, la voici maintenant le lieu de l'acte qui doit être définitif : et non plus, cette fois, comme décor symbolique où se chiffreraient des grands aspects de la condition humaine, ce qui serait encore de la pensée, mais comme la pure visualité au sein de laquelle la conscience s'abîmera avant, parole enfin délivrée, de renaître.¹

Le sujet ainsi abordé est livré, avec ses différents masques pour ainsi dire, à des fuites et des hantises, pouvant prêter à une interprétation par le manque, dans la perspective d'un néant et d'une mort rencontrés dans le langage et la conscience. Au demeurant, le début de « La Quatrième personne du singulier » remonte au deuxième « Spleen » de Baudelaire, au Léthé et

¹ Yves Bonnefoy, « *Igitur* et le photographe », *Sous l'horizon du langage*, op. cit., p. 225.

ses bordures, ainsi qu'au « Desdichado » de Nerval, double figure du déshérité et du « manque » déclarant « je suis ce qui n'est pas ». On se souvient à ce titre de l'image finale du « Guignon » : « Ces héros excédés de malaises badins // Vont ridiculement se pendre au réverbère. » (OCI, 7) La vision de Maulpoix, quant au devenir du sujet lyrique, est frappée d'une certaine vision du néant et du désastre postromantiques que peut véhiculer le poème de Mallarmé consacré aux « mendiants d'azur ». Aussi bien la perte de l'astre est-elle aussi une perte de l'idéal pour laquelle, tôt dans son œuvre poétique et théorique, Maulpoix met en avant l'impératif mallarméen d'« en rabattre ». C'est ce qu'il partage d'inquiétude du « poète lyrique à l'âge du capitalisme culturel¹ » avec Michel Deguy. S'agit-il d'un problème historique, ou d'un problème inhérent à la poésie et au poète eux-mêmes dans le monde ?

À ces questions oiseuses, un fantomatique Du Bellay pourrait répondre que le mouvement de l'Histoire ne livre pas à lui seul la clef des désastres individuels, et qu'il entre sans doute dans la définition même de toute expérience poétique d'apprendre à en rabattre dans ses espoirs ou ses prétentions... Toujours est-il que, par glissements successifs, l'histoire de la modernité est celle d'un progressif étranglement du pathos lyrique, poussé jusqu'à la paralysie d'un sujet bientôt menacé d'aphonie, à l'image de Rimbaud hoquetant le « dernier couac » dans « le cœur du pitre », ou de Mallarmé asphyxié par un spasme de la glotte. (p. 28)

On reconnaît au passage l'aphonie de Baudelaire. Mais ce qui importe est que Maulpoix intègre dans son propos le sujet biographique, qu'il place en contradiction peut-être avec le sujet lyrique, en contradiction et en conflit intérieur, dans une proximité avec Deguy, retenant précisément le « ratés, nous le sommes tous » de Mallarmé à Mauclair, dans *À ce qui n'en finit pas*, pour figurer « le je et le moi, et leurs corps [...] disjoints, mal articulés » (cité, p. 32).

La fin de l'essai en viendra à l'impossibilité d'une conjonction et d'une adéquation de ce sujet avec lui-même : sujet clivé par « l'inflexion des voix chères qui se sont tuées », sujet crypté et cryptique (p. 46), qui oriente vers la lecture de Bonnefoy, à travers la hantise de l'altérité et des ancêtres. À ce titre, la référence au *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (p. 28) montre déjà ce qu'est le « sujet hors de soi » chez Mallarmé : « à la fois exclu de la vie et séparé de l'idéal », également « prisonnier d'un espace clos : *histrion*, ou mauvais *Hamlet*² ». « Le Pitre châtié » peut certes renvoyer à une scène, un théâtre du poème qui diffracte le sujet en figures dont l'Hamlet de *Crayonné au théâtre*, à la fois drame du langage et extériorisation de l'intime, peut être l'allégorie : « Hamlet extériorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte » (OCII, 166-167). Mais, justement, on assiste à une sorte de drame du langage qui est un drame de la subjectivation, une tension entre ce que le langage comporte de legs et

¹ Martin Rueff, *Différence et identité, Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, op. cit.

² Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970, p. 41.

d'héritage et ce qu'il porte d'élan vers soi, élan se résolvant en latence. Précisément, *Hamlet* est « la pièce que je crois celle par excellence », parce qu'elle met en scène « *le seigneur latent qui ne peut devenir* » (OCII 167), ou qui, ne s'accomplissant jamais, se conjugue à l'inaccompli, un peu comme il se décline à « la quatrième personne du singulier ».

2.4. Figures, circonstances : rencontres autour d'un « sujet lyrique hors de soi », de Maulpoix à Deguy

De fait, la contribution de Maulpoix entre en résonance avec les différentes réflexions sur les « figures du sujet lyrique », d'abord un « sujet lyrique hors de soi », par lequel Michel Collot montre que « si le sujet lyrique cesse de s'appartenir, c'est qu'il fait l'épreuve de son appartenance à l'autre, au temps, au monde, au langage. Loin d'être le *sujet* souverain de la parole, il est sujet à elle et à tout ce qui l'inspire.¹ » Deux remarques s'imposent : le glissement du sujet vers l'assujettissement au langage, s'il fait du sujet lyrique un sujet *de* et à la parole, fait de la figure une présence paradoxale au monde et à soi, c'est par un tel déplacement que l'on peut parler d'une relation lyrique comme d'une rencontre. À cet égard « les figures de l'arbre, du val, du pré » de « Bucolique » sont l'indépassable, ce que « rien ne transgresse », pour un rapport du sujet au monde dans le langage. Pour cela, il y va d'une relation d'altérité, déclarée dans le rapport à soi, pour lequel le rapport à l'autre est un modèle. C'est ce que Mallarmé figure dans la divagation bien nommée « Confrontation », par « la nuit sans disparition ni un raccord au latent compagnon qui, en moi, accomplit d'exister, ici le manœuvre mi-enfoui le montre » (OCII, 262). Du sujet s'invente déjà ; c'est ce qui fonde à parler, avec Collot, d'une « *ek-stase* lyrique » comme « relation intime à l'altérité », entre une confrontation à l'autre dans sa différence radicale - celle du « manœuvre » et du poète, en une sorte de matière mentale sortie de la nuit blanche (« nuit sans disparition ») -, et un lieu intime de l'« en moi », que le langage porte à éprouver comme une extériorité, comme une rencontre toujours recommencée, une existence.

Aussi peut-on citer l'article de Dominique Rabaté articulant le sujet lyrique à son énonciation pour le penser « comme un procès, une quête d'identité », mais aussi pour définir « la plus grande singularité de sa parole² » comme altérité. C'est qu'il y a une part d'« *infra* » et une part d'« *hyper* » (p. 27) dans le sujet lyrique tel que le conçoit Maulpoix : un en-dessous de l'énonciation qui en fait la circonstance, la poussée mémorielle autant que corporelle. Ce serait

¹ Michel Collot, « Le Sujet lyrique hors de soi », *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 114-115, pour la citation suivante également.

² Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Ibid.*, p. 66 et 68.

un peu le sens de la citation de Deguy donnée par Rabaté, « continuons d'appeler (poétique) une certaine invention de la circonstance, une manière d'emporter le morceau.¹ » La circonstance se différencie bien du contexte, du biographique, ce qui implique de différencier ce sujet lyrique d'un moi originaire, d'un sujet réel théorisé par Käte Hamburger dans sa *Logique des genres littéraires*, sans retomber toutefois sur la dichotomie entre le sujet lyrique, ou le « *lyrisches Ich* », dont la théorisation a commencé avec la philosophie postromantique, et le sujet empirique dépersonnalisé posée par Friedrich². Quelque chose comme le transpersonnel, par l'impersonnel du langage et du monde, par l'objet contenu dans le sujet, peut rendre compte de la particularité du sujet lyrique tel qu'il est conçu avec Mallarmé. C'est d'abord un sujet « défait » dans le tissu du texte, englouti dans ses propres phrases, un sujet « au sein même de la dépossession » (p. 33). Puis s'ouvre, à travers l'impossibilité d'un dépassement de la fiction d'un *je* et de sa dispersion, « un potentiel de figures », « un "je" en puissance : c'est-à-dire en énergies et en possibilités. » (p. 34) On retrouve « l'énergie du désespoir » de Deguy, une mise à l'œuvre de la figure qui fait de « la fin de l'intériorité » théorisée par Laurent Jenny et située à partir du symbolisme, la possibilité d'un recommencement, d'« une nouvelle donne » de poème en poème, de figuration en figuration.

Tout est ainsi reporté, semble-t-il, sur le travail de la langue : si le poème se résout en « tombeaux » consacrant « la "disparition élocutoire" du sujet lyrique » (p. 38), une puissance est *in fine* regagnée par celui-ci d'être « l'arbitre de ce jeu instable entre tu et il, entre elle et moi, entre la présence immédiate de celui ou de celle à qui l'on s'adresse, et l'éloignement de cette figure imaginaire que l'on ne peut que rêver de ressaisir dans la langue. » (*Id.*) Et si le sujet disparaît par une sorte d'*infra* « élocutoire », faisant que le langage agit par en-dessous, à l'insu et dans un état de dépossession, il « se reconstitue par-delà la "disparition élocutoire du poète" », dans un *hyper* sujet comme « lieu articulatoire qui subsiste » (*Id.*). Entre « l'expérience du "vrai lieu" » de Bonnefoy et « un processus de "figuration" généralisée » de Deguy (p. 41) est alors rétablie une relation lyrique dans une expérience linguistique, un « *prendre langue* » (p. 39) poussant à affirmer que « c'est l'infra-sujet qui a inventé l'hypertexte » (p. 46). Aussi est-ce la voix, son inflexion, qui, en définitive, est le levier d'une telle conception, travaillée entre reconnaissance d'une expérience de l'impersonnel et subjectivation. Maulpoix conclut sur ce que l'on peut élargir vers le récitatif de sa prose : « Le sujet lyrique,

¹ Cité d'abord par Jean-Pierre Moussaron, *La poésie comme avenir, essai sur l'œuvre de Michel Deguy*, Presses universitaires de Grenoble, 1992, p. 43, n. 12. Repris par Rabaté, *op. cit.*, p. 71.

² Pour un ancrage théorique et historique des notions de sujet lyrique (*lyrisches Ich*), de sujet réel ou empirique, nous renvoyons à l'article de Dominique Combe, qui fait le point sur la genèse et l'histoire du sujet lyrique, du romantisme au symbolisme, « La Référence dédoublée », *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 39-64.

c'est la voix de l'autre qui me parle, c'est la voix des autres qui parlent en moi, et c'est la voix même que j'adresse aux autres... » (p. 47)

Reste que l'*infra* et l'*hyper* jouent à travers les catégories de la langue, dans ce qu'on peut appeler maintenant une éthicité de la grammaire du poème. Étant, non pas existant, mais s'effectuant de manière articulatoire, ce qui répond à l'élocutoire chez Mallarmé, ce sujet est de l'ordre d'un passage à travers les personnes pour inventer une singularité qui, comme le dit Rabaté relève de la « récitation » et de « la transitivité du dire¹ ». La singularité est dans le potentiel, et ce potentiel est dans le passage, la transitivité, le débordement vers l'autre, altérité-sujet, altérité-lecteur : « Cette quatrième personne n'est ni le "je" biographique de l'individu, ni le "tu" dramatique du dialogue, ni le 'il' épique ou romanesque » (p. 36). Elle intègre les autres personnes et n'y est pas réductible. Elle les prend charge, et en procède. De surcroît, la quatrième personne débouche sur la question posée par Mallarmé « sait-on ce que c'est qu'écrire ? » que Maulpoix reprendra à son compte dans *La Poésie malgré tout*. Et ce que l'on peut en extraire est une interrogation de l'origine. Le tourniquet de la subjectivité et de l'objectivité fait tourner autour de la langue, en tant qu'expérience originaire et expérience d'une origine du sujet insaisissable. « L'authentique écrivain », comme l'écrit Mallarmé à propos de Villiers (*OCII*, 24), se tourne vers sa propre langue, n'a de cesse que d'y retourner. À propos d'*Igitur*, Yves Delègue, écrit que « son geste était animé par le désir de descendre jusqu'à l'origine pour comprendre la nécessité qui dicte le vers malgré tout, quand le support des choses fait défaut.² » Et de citer *La Musique et les lettres* : « Orage, lustral; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : – À savoir s'il y a lieu d'écrire. » (*OCII*, 65) Un tel retournement est décisif, en ceci qu'il reploie l'origine sur l'âme, la « modulation individuelle », qu'il s'agisse d'une « prose » « en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées » (*OCII*, 64). Or, le sujet qui s'articule ainsi, et naît de ces articulations, est l'agent de la langue autant qu'il s'invente par elle. Hugo écrivait en 1836, dans *Littérature et philosophie mêlées* : « La langue a été retrempée à ses origines. Voilà tout.³ » Ce qui montre que ce tout est le partage d'un sujet et de la langue, par un langage, une discursivité qui est invention de soi, entre perte et recreation.

¹ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Ibid.*, p. 79.

² Yves Delègue, « Mallarmé, les philosophes et les gestes de la philosophie », *Romantisme*, vol. 124 / 2, juillet 2004, p. 135.

³ Cité par Yves Delègue, *Ibid.*, n. 35.

La personne grammaticale éthique est le levier pour penser la singularité. Maulpoix partage avec Deguy la vision d'un lyrisme rendant continu « la langue, le sujet, la voix », mais urgente la question « Qui chante quoi, comment ». Dans *Figurations*, dans les pages plus précisément consacrées à Mallarmé, du moins écrite avec et à travers lui, et partant de la même question que Maulpoix, il reprenait le « récit » par le « récitatif », « le sujet comme langage naissant » et comme « ce qui arrive à la langue », sur fond de disparition de la personne, ou du personnage, pour une sorte de *persona*, de masque (« la chose écrite ») sur une absence et un creux dont les contours et les profondeurs sont à « ausculter » par l'écoute¹. Dans l'article « Je-tu-il », écrit pour *Le Sujet lyrique en question*, il interroge les pronoms, à travers ce qui peut émerger, « la voix de la langue par ma voix. » C'est ainsi qu'en définitive, c'est la langue qui parle par « ma voix », autant que c'est la langue qui rend sujet, assujettit, ou que c'est par la langue qu'on devient sujet. D'où l'importance d'en prendre soin, en la poussant dans ses « retranchements », en l'agissant par un phrasé. Ce que Deguy entend dans la prose de Mallarmé. Le sujet lyrique glisse constamment vers le sujet de la langue. D'un autre côté, le « je » est l'étrangeté non « exogène », au cœur de l'intime. Le poème tourne alors au désir, « tentative désespérée », symétrique à la pratique de la lecture selon Mallarmé, de « s'approprier l'extranéité ». Le « je » est alors un « tu » et un « il » pliés, comme le suggère cette saillie, ouvrant le monologique au dialogique : « *Figure-toi !* est l'injonction, et de la pensée à soi-même ». S'étant découvert impersonnel, mais singulier, le sujet lyrique s'ouvre au « lyrisme impur », à une liberté qui le sort de sa genericité, vers une prose du poème. Deguy parle ainsi d'un « lyrisme contemporain qui ne se refuse rien », situation comparable à celle dont il est question dans *La Musique et les lettres* : « Bien l'épanouissement de ce qui naguères obtint le titre de *poème en prose*. [...] Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier, aura été le *vers libre*, modulation (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique. » (*OCII*, 64) Ce nœud resserre je, tu et il, les diffracte et les rend réciproques.

Mais la « question qui parle ? » entraîne la question « à qui et pour qui ? » Meschonnic y a répondu par la dédicace de son premier livre de poèmes : « plus par toi que pour toi », le *je* naissant par un *tu* et ne pouvant plus parler, si ce *tu* se tait. Le poème par la relation trouve aussi à dialoguer avec le « oui » de Mallarmé et « *le sais-tu, oui !* », le oui étant « composé entre tu et moi », dans un « acte de langage comme souvent, chez Mallarmé, au bord du silence² », tendu vers l'autre. La relation invente donc le sujet, autant que le poème est la circonstance. Chez Deguy et Maulpoix, une inquiétude point quant à l'adresse. Deguy écrit bien « je fais du lisible

¹ Michel Deguy, *Figurations, poèmes, propositions, études*, op. cit., p. 134-135.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 61.

pour toi », mais – l'expérience de Mallarmé le lui dit, autant que celle de Baudelaire quand il se demande : « Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse » -, la question revient à comment dire sans être inintelligible ? Le lyrisme, qui plus est critique, est fait de ce tiraillement entre dire et vouloir dire à l'autre, faisant que « le poème lyrique parle à la deuxième personne. »

2.5. Du « chant personnel » (Bonnefoy) au « lyrisme critique » (Maulpoix) : émergence d'un lyrisme second avec Mallarmé

Comme nous l'avons déjà analysé dans notre première partie, au sujet de l'écrire Mallarmé, avec Bonnefoy, le « chant personnel » fait son entrée au cœur de la réception de Mallarmé, mais avant tout comme problème. C'est qu'il n'est pas réductible à une critique et à un refus de l'impersonnel légué par Mallarmé à la modernité poétique, ni à une donnée simple qui voudrait que le chant soit transparent à la personne, à l'auteur. D'une certaine façon, Bonnefoy puise chez Mallarmé une critique de la subjectivité, en particulier de ses illusions. Cette critique est précisément ce qui fonde à parler de lyrisme, mais de lyrisme second creusé à travers une certaine forme de travail négatif, dont la langue en particulier est le champ d'exercice. C'est pourquoi nous irons du problème du chant personnel chez Bonnefoy vers l'émergence d'un lyrisme critique avec Maulpoix. Ce parcours impliquera également une confrontation avec le lyrisme chez Deguy. On dira, pour introduire, que Bonnefoy et Deguy renvoient à deux positions, trouvant une continuation chez Maulpoix, comme nous avons pu l'aborder avec une double allégeance au « vrai lieu » et à la « figure ». Or, le lyrisme de chacun de ces deux poètes ne peut pas être un tant soit peu saisi sans ces notions. De même, chez Maulpoix, le va et vient entre une prose comme chant à voix basse et une exploration de la finitude. Toute l'économie du sujet passe donc par ces lieux. Et l'on pourra ainsi voir dans la réception de Mallarmé et la poétique de Meschonnic ce qui s'en distingue, l'identification de la poésie au lyrisme étant ce qui constitue le problème.

« Apparements et filiations » (1998) et « Le secret de la pénultième » (2002) nous semblent deux textes de Bonnefoy importants, parce qu'ils reprennent une problématique posée très tôt, dans « Baudelaire parlant à Mallarmé » (1967), du poème et de l'inscription en lui de la personne, ou encore une ressaisie du poème dans le champ du personnel. Ce qui fait de ce dernier une catégorie à part entière de ce qui reçoit le nom de poésie, autour des notions cardinales d'existence, de finitude et d'incarnation. La poésie se définit, pour l'essentiel, et ainsi que l'expose la confrontation de Mallarmé à Baudelaire, comme la prise en compte la plus large de la finitude, ancrée qu'elle est dans la référence, un tissu circonstanciel dont l'écriture est l'expérience. La poésie est directement reliée à l'existence, lui est intégrée. C'est dans chacun

des mots d'un poème aussi que l'existence trouve des résonances. En même temps, « exister » trouve une implication intensive dans et par la poésie, y devient un exister second. Disons que, pour Bonnefoy, la poésie renvoie à une substantialisation de l'existence, ce qui fonde à parler ainsi d'une co-substantialisation, d'un nouage réciproque faisant que l'une ne peut se passer de l'autre. Cette relation renvoie encore à un mouvement critique double : de l'existence à la poésie, de la poésie à l'existence. C'est ce qui constitue et institue la poésie au « risque de l'incarnation » et du réel le plus dénudé : « existence et réalité ont pris forme », ce qui suppose que « la clef de l'être, la seule voie vers de la réalité, c'est l'acceptation du hasard », d'où l'importance de Baudelaire et de sa phrase, à propos de *Melmoth*, « tout homme n'accepte pas les conditions de sa vie vend son âme¹ » ; mais aussi, face à une abolition de « l'être-là » dans la « notion pure », Rimbaud fournit une critique de « ce qu'on dit au poète à propos des fleurs », dans le texte éponyme de 1976, par l'« exigence » d'un « pas gagné », comme on le lit dans « Adieu », et d'un seuil nouveau, d'un « franchissement toujours manqué mais toujours repris », qui n'aillent pas « du mot à la notion, dans un rapport toujours trop figé où se dérobe la chose, mais de l'appel d'un homme à la réponse d'un autre qui en l'écoutant le transforme et en augmente le sens, rendant le monde plus proche : c'est un *signe d'alliance*² ».

La chronologie des textes le montre, de 1967 à 2002 : traversant des décennies où le structuralisme a connu un essor considérable dans la pratique, allant jusqu'à rendre la « poésie inadmissible » (Denis Roche), Bonnefoy n'a pas renoncé à la personne ; et ce que l'on peut appeler la donnée personnelle a été justement le lieu d'une poésie comme ce qui « augmente le sens » de l'existence. Tel serait ce qui constitue la leçon rimbaldienne de « Mauvais sang », une entreprise de « charité », autre « clef » parente de celle du hasard. Le texte de 2002 revient sur l'impersonnel mallarméen, tenant plus en définitive de « l'écriture rêvée » par « la transgression radicale de la pensée », un négatif second. La subjectivité est une négation de l'évidence des choses ; il appartient ainsi au langage d'être le négatif du négatif par une transgression de la personne et de ses « illusionnements » ou « empiègements » dans l'abstraction du concept et les visions subjectivistes. Un certain « nettoyage de la situation verbale », pour reprendre l'expression de Valéry, un langage par-dessus le langage, ou un travail du langage second par dépersonnalisation, viendrait dénuder la sensation, faire passer l'anonyme dans une sorte d'hymen avec le monde tel qu'il est. Le « tel qu'en lui-même » du poète reviendrait à un « telle qu'en elle-même » de la sensation des « vrais bosquets » : un « sujet absolu » par la

¹ Yves Bonnefoy, « Baudelaire parlant à Mallarmé », *Sous le signe de Baudelaire*, op. cit., p. 404-405.

² Yves Bonnefoy, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » (1976), *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 328, 338-339, 334-335.

« disparition élocutoire¹ ». Pour reprendre les mots de Jaccottet cette fois, le poète s'efface et cet « effacement » laisse « resplendir », d'une « façon » jusque-là inouïe, le sens et le monde. Mais, au cœur même de ce projet, Bonnefoy fait revenir la personne : c'est le sens qu'il confère à l'échec, par la désaffection de l'espérance dont *Un Coup de dés* est emblématique. Le « secret de la pénultième », et par extension, de toute l'œuvre, est aussi sa preuve, « preuve de l'activité inconsciente », qui fait de l'écriture de Mallarmé en somme la signature de sa personne, « une conscience de l'inconscient² » qui est une vérité de la personne et, *in fine*, un retour au « chant personnel » formant tout l'insu puis la révélation de l'œuvre dans la dernière version d'*Hérodiane*. C'est dès lors d'un certain retour à l'angoisse, et d'une conversion du symbole en archétype de l'expérience et de la personne qu'il s'agit.

Rappelons la définition de l'archétype, donnée dans *Farhad Ostovani et le livre* : un travail du temps dans la mémoire, une présence des choses dans l'existence. Il ne débouche pas sur un « archétype-image », mais sur un « archétype-réalité », sur un sens de la finitude tel que c'est dans et par le personnel que s'éprouve une « universalité authentique³ ». Ce point est important parce qu'il vient remodeler l'idée de regard, si prégnante dans la poétique de Mallarmé, et dans sa réception par Bonnefoy. C'est ainsi qu'on peut aborder le lyrisme second d'une œuvre qui, pour avoir opéré un travail du négatif, en avoir affirmé et poursuivi la nécessité, a inscrit la personne sur le mode second de l'en-dessous, du cryptique et de l'archétypal, à même le principe résonateur du poème, de ce qui constitue pour Bonnefoy la valeur du son : le chant est ainsi cette poussée paradoxale de la personne, à travers l'impersonnel du texte.

La situation des deux textes qui nous retiennent dans *Le Siècle de Baudelaire* construit alors une lecture de Mallarmé selon l'enjeu de l'incarnation, si l'on se réfère à la différence postulée en 1967 entre une « poésie sacrée » (Mallarmé) et une « poésie incarnation » (Baudelaire, mais aussi Rimbaud). Il est patent que Bonnefoy ramène *in fine* Mallarmé de la première à la seconde voie. Geste par lequel il transporte aussi vers lui un poète dont il a dit qu'il n'était pas de son côté. « Apparences et filiations » mérite alors qu'on s'y attarde. Y est primordiale cette phrase :

Et il y a donc chez ce vrai poète une constatation incessante de la carence de sa parole et un effort pour réparer celle-ci, je dirai « un travail du négatif », lequel est l'essence même de sa parole : le lyrisme moderne étant

¹ Nous renvoyons à l'article d'Éric Benoit, « Mallarmé et le sujet absolu », in *Modernités, Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 141-150.

² Yves Bonnefoy, « Le Secret de la pénultième », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 119.

³ Yves Bonnefoy, *Farhad Ostovani et le livre*, Paris, France, Éd. Kimé, 2008, p. 54-55.

beaucoup moins le bonheur de célébrer que la fièvre d'une remise en question des formes de la conscience sous le signe de l'immédiat, qui se dérobe toujours, mais qui exalte.¹

Primordiale parce que décisive pour un lyrisme critique, un lyrisme à valeur d'entreprise critique, comme cela constitue le nœud du propos de Maulpoix dans son livre *Pour un lyrisme critique*, aux allures d'un manifeste de mouvement venant, en 2009, après plus de deux décennies de maturation théorique. Primordiale encore parce qu'elle ne sépare plus Mallarmé du lyrisme, d'un certain mode du chant auquel participe son culte du vers, dont il est question dans « Le Secret de la pénultième », et qui le situe dans un rapport maintenu, continué, au « chant personnel », fût-il « à côté » de lui (cf. la préface d'*Un Coup de dés*, OCI, 391-392). On rencontre alors la profondeur du lien, en Mallarmé, à Baudelaire, du lien, en Bonnefoy, avec et entre les deux poètes.

Bonnefoy dénonce un « empiègement du lecteur » qui dispose l'influencé à « une exagération des aspects proprement esthétiques de l'œuvre qui influence » (p. 87). Il relativise ensuite l'influence en avançant une « vraie parenté » qui pourrait être un dépassement des « leurres » de l'influence ou « illusions de la subjectivité » (*Id.*) et un renforcement de la relation à une œuvre supposant un rapport proche du rapport amoureux : « Le vrai apparemment se révèle alors, et permet au lecteur la maturation dont il est lui-même capable, à ce niveau de lecture où il commence d'éprouver pour qui a écrit une vraie et grande affection, évidemment exigence. » (p. 88) C'est au cœur des textes que cette relation joue. Bonnefoy reprend et se réapproprie les éléments du discours poétique de Jakobson, la métaphore et la métonymie, pour en prendre le contrepied et voir en celle-ci, non seulement un trope définitoire d'une « fonction poétique », réduite à être la preuve d'elle-même, mais un véritable contenu d'existence, non réductible à la biographie, qui « aide le plus immédiatement à l'intuition que je nomme poésie. » (p. 90)

La métonymie est du côté de l'archétypal, d'« une authentique expérience de finitude » ; elle se distingue, en les « brisant », des « constructions fermées de la *métaphore* » et des « illusions de l'image² ». Et Bonnefoy, en saisissant ce que cette figure donne à penser de l'expérience poétique, en trouve un exemple dans le poème des « Tableaux parisiens », « La Servante au grand cœur dont vous étiez jalouse », et le sonnet « Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre » de Mallarmé. Il associe les deux poèmes à la fois par le lieu, qui est la pièce

¹ Yves Bonnefoy, « Apparements et filiations », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 85-86. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce texte.

² Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, p. 51. Cité par Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Hermann, 2004, p. 120. Cf., à ce sujet, les pages de l'essai intitulées « Spirale contre cercle, métonymie contre métaphore », p. 116-120.

ou la chambre dans la proximité d'un foyer, par le souvenir et le retour d'une femme morte « servante au cœur » chez Baudelaire ou de la femme aimée parlant à son mari chez Mallarmé, et enfin par le « fauteuil », qui, dans les deux cas, est la désignation d'un objet du réel. Lisons cet extrait du poème de Baudelaire qui est cité par Bonnefoy :

Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir,
Calme, dans le fauteuil je la voyais s'asseoir,
Si, par une nuit bleue et froide de décembre,
Je la trouvais tapie en un coin de ma chambre,
Grave, et venant du fond de son lit éternel¹

Puis, le second quatrain du sonnet de Mallarmé :

Sans écouter Minuit qui jeta son vain nombre,
Une veille t'exalte à ne pas fermer l'œil
Avant que dans les bras de l'ancien fauteuil
Le suprême tison n'ait éclairé mon Ombre. (OCI, 67)

La lecture des deux poèmes ensemble frappe par le recoupement des deux points de vue : celui du visité potentiel dans le poème de Baudelaire et celui de la visiteuse qui prend la parole dans le sonnet de Mallarmé. Par ailleurs, la coalescence dans les deux poèmes de la voix aimante et du clair-obscur est aussi un motif fort : chez Baudelaire, le locuteur s'adresse à une femme aimée, dans « une nuit bleue et froide de décembre » pendant de laquelle « la bûche siffle et chante » ; on trouve quelque chose de proche chez Mallarmé, à la faveur d'un « hiver sombre », « la veille t'exalte / Avant que [...] Le suprême tison n'ait éclairé mon Ombre ». Les poèmes écrivent, dans la voix qui leur est propre, une commune atmosphère.

Bonnefoy lit entre les deux poèmes une « parenté très étroite » (p. 92), notamment autour du fauteuil auquel il confère le rôle de désigner « une authentique expérience de la finitude » (*Id.*), en ceci qu'il est un objet du monde, et renvoie dans les deux cas à une force d'allusion marquée par le déterminant défini « le ». Au sujet du poème de Baudelaire, Bonnefoy écrit : « *Le fauteuil ! Un simple article défini, allusif à une simple réalité particulière, a permis cette émotion qu'est en profondeur toute poésie vraiment grande.* » (*Id.*) L'excès de la réalité sur la langue, définitoire pour Bonnefoy de la poésie, se retrouvera aussi dans le poème de Mallarmé, avec « les bras de l'ancien fauteuil ». Le mot, l'article figurent « un souci commun des deux poèmes » et Bonnefoy y perçoit un trouble proche, une « ardente proximité » (p. 94) dont il donne les paradigmes, par exemple « l'idée de l'oubli », le retour de la morte, les « bouquets que l'on dépose sur les tombeaux » et leur « manque », « symboles ainsi de la mort » (p. 92). Et ce rapprochement entre les deux poèmes plonge dans un étonnement certain car, en suivant

¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Tableaux parisiens », *Œuvres*, op. cit., p. 96.

« le regard baudelairien, celui qui n'attache de prix qu'à l'existence mortelle » (p. 93), Mallarmé fait crédit de la « finitude », de « l'existence » et de « l'espérance », d'une attention aux choses et objets du réel, dont Bonnefoy ne cesse de montrer chez lui le refus.

Signalons que le sonnet de Mallarmé, écrit en 1877 à la mémoire d'Ettie Yapp, n'a pas été repris dans les *Poésies*, ni de 1887, ni de 1899. Bonnefoy en fait par ailleurs un hapax, considérant « ce sonnet si inusuel dans son œuvre : un hommage à l'être mortel reconnu comme ce qui vaut. » (p. 94) Mais sa singularité, concernant la question des apparentements, est bien de révéler un passage de Baudelaire à Mallarmé, qui est lisible aussi bien dans le plus petit élément, dans l'article « le », que dans l'atmosphère générale qui règne dans les deux poèmes. Ces passages secrets informent l'œuvre aussi bien que des filiations et héritages plus palpables, plus directement discernables. Et de conclure ainsi : « C'est quelquefois par bien peu dans une lecture qu'une pensée de la poésie se nourrit d'une autre, s'y apparente, se laisse même infléchir : quitte à vérifier ultérieurement que, dans l'ardente proximité, il ne pourra pas y avoir entre l'une et l'autre de filiation véritable. » (*Id.*)

Pas de filiation véritable, mais de vrais apparentements. Baudelaire est du coup présent chez Mallarmé, par un biais plus essentiel, semble-t-il, que la dévoration de l'idéal dont il a cherché à s'affranchir. La relation des œuvres entre elles et la pluralité de leurs lectures sont une ouverture montrant comme des passages souterrains, où de l'inconnu se crée par des résonances actives, résonances par lesquelles Bonnefoy lit Mallarmé, s'en inquiète aussi, mais surtout se le réapproprie. Il y va de ce que Didi-Hubermann écrit d'une hantise dans la filiation, mais plus profonde qu'elle, qui est l'« apparentement de l'artiste », selon une généalogie du secret dont l'œuvre est la conscience. Didi-Hubermann a pu démontrer dans *La Demeure La Souche apparentements de l'artiste*, au sujet de l'œuvre de Pascal Convert (manifestant une mémoire hantée par Mallarmé, Poe, Proust et créant des lieux évoquant l'espace d'*Igitur* marqué par l'habitation des ancêtres) : « Tout ce dispositif, avec les associations qu'il suggère, ne fait que préciser encore l'essentielle composante généalogique de cette œuvre. » Aussi Didi-Hubermann généralise-t-il en parlant du « devoir généalogique que se donne peut-être, à un niveau ou à un autre, tout artiste. » On ouvre toujours une mémoire en même temps qu'un livre et cette mémoire se construit dans le lecteur, par et pour lui. Une telle ouverture est indissolublement liée aux lectures et aux réceptions qui, elles-mêmes, quand elles sont du côté de poètes, d'écrivains, d'artistes, ouvrent aussi des apparentements et filiations nouveaux : « Il s'agit encore d'une relève. "Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi." Telle serait la

décision du poète à l'égard de ses ancêtres¹ ». Cette « relève » constitue les ramifications de l'arbre, la mémoire personnelle d'une œuvre. Partant elle rejoint un enjeu lyrique, une cryptographie du sujet.

L'enjeu lyrique, avec Bonnefoy, est tourné vers une profondeur expérientielle qui résiste à un double écueil, envisagé par Michel Jarrety à propos d'un « Sujet éthique, sujet lyrique », celui d'une « parole autonome », coupée de « cette présence singulière qui a marqué son commencement ». Il est marquant que la singularité soit justement cherchée dans les replis du sonnet de Mallarmé, vers une écoute de soi et un apparentement à Baudelaire : « une fiction dénouée du réel que le lyrisme lui assigne de maintenir ». Le sonnet de Mallarmé retrouve une présence du réel et de l'autre, peut-être la seule garantie de conjurer les écueils du « mensonge » et de l'« inauthenticité ». Puis, nous l'avons vu avec les « illusions de la subjectivité », l'enjeu éthique du sujet lyrique est la transgression du moi par le *je*, un *je* non réductible à dire *je*, mais plutôt un *je* à faire dans un rapport au monde, à l'existence et à son devenir. C'est en cela que, comme l'écrit plus loin Jarrety, le sujet lyrique recouvre « une expérience du dehors », dont nous dirons que Mallarmé a sans doute contribué à la prise de conscience : l'imposture lyrique consisterait, en plus de vendre son âme en refusant les conditions de l'existence, dans l'excès inverse d'

une identité maintenue [et mensongère] entre *Moi* et *Je*, et ce qui se trouve ainsi en jeu, c'est le refus par conséquent d'une poésie sui-référentielle autant que d'une poésie référentielle. Par cette tension, Bonnefoy échappe à la tyrannie de la représentation : ce n'est ni lui-même ni le monde que peut viser le poème, mais leur au-delà commun, ancré dans une naissance commune et qui ne s'oublie pas.²

Nous verrons que, sur la question du signe linguistique, le référentiel est un enjeu de la poésie de Bonnefoy. Cependant la réception de Mallarmé est bien le questionnement, avec Bonnefoy, du sujet lyrique.

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que le « lyrisme critique » de Jean-Michel Maulpoix puisse s'appréhender dans une filiation avec Bonnefoy et, à d'autres égards, avec Deguy. Si une idée peut relier les deux filiations, c'est celle d'une conscience de soi de la poésie³ : après l'affirmation du refus « de dire "moi" au moment même où le "Je" s'affirme, c'est, tout négatif que cela paraisse, aller déjà vers le lieu commun », est déclaré que « le poète sait exactement ce qu'il fait, ou pour mieux dire, ne peut être poète que d'exactly le

¹ Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche, apparentements de l'artiste*, Minuit, 1999, p. 98.

² Michel Jarrety, « Sujet éthique, sujet lyrique », *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 128 et 142.

³ Tel est le titre du colloque auquel « Apparentements et filiations » a été communiqué en 1998. Cf. *La conscience de soi de la poésie*, Fondation Hugot du Collège de France, éd. Yves Bonnefoy, Seuil, 2008.

savoir.¹ » Cette articulation d'une connaissance de poésie, vers le monde et son propre faire, et d'un acte tendu vers l'improbable et l'inconnu, se retrouve chez Deguy, dans sa postulation d'un sujet lyrique critique, dans *La Poésie n'est pas seule*, en 1987 :

Le sujet lyrique aurait de l'avenir ? – en devenant critique, en intégrant les réflexions poéticiennes à sa pratique, à son ascèse, en acceptant pour « mieux se connaître » le service de distinctions telles qu'entre poème, poésie et poète [...] ; en redécouvrant l'indépassable condition paradoxale du sujet de l'énonciation, liée à la puissance *subversive* du sujet, à condition de comprendre que celle-ci ne s'exerce pas « moi » (= Untel) à prendre pour la Subversion même, la Transgression de la Loi, mes élucubrations en plaques idiosyncrasiques...²

Une autre idée rassemble la précarité du poème chez Bonnefoy et l'insécurité des signes, « la poésie comme l'amour risque tout sur des signes » : c'est celle d'une recherche de la commune mesure, d'un point aveugle, qui pousse non à la désillusion mais au « désillusionnement » : se retrouve le motif de l'« en rabattre », un peu la colonne vertébrale d'une poésie lyrique critique, sa force paradoxale et sa teneur, ou sa force qui la constitue en paradoxe : « Il fallut en rabattre, sans doute, de l'"illusion lyrique", et passer au deuxième désenchantement, après Du Bellay, et maintenant au troisième après Mallarmé.³ »

L'enquête sur le lyrisme, de *Du Lyrisme* (qui est une réédition augmentée de *La Voix d'Orphée* – 1989 – lié à la thèse soutenue en 1987⁴), est le premier mouvement de construction du lyrisme critique. Les termes de « ferveur » et de « soupçon », d'« adhésion » et de « refus » montrent déjà le caractère problématique, parce qu'en tension, de cette construction⁵. Aussi tout le chapitre, au début du livre, consacré aux « Incertitudes d'un néologisme », à travers la formation historique de la notion de lyrisme à partir du début du XIX^e siècle, se lit-il en miroir des litiges qu'a connus son retour dans les années quatre-vingt, en butte au littéralisme⁶, et revendiqué par une génération de poètes nés dans les années cinquante, critiques à l'égard de la prégnance du structuralisme et de la fonction poétique. Ce contexte a fait que la position d'un lyrisme a été longtemps intenable, d'où une certaine part de stratégie dans la formule de « lyrisme critique », qui n'est pas une juxtaposition, mais un échange. Sont avancés des termes, ou notions, pouvant attiser la polémique : voix, identité, altérité, jusqu'à celui de chant, qui n'était plus osé après que la poésie a été déclarée « inadmissible ». Cela dit, Maulpoix n'y est

¹ Yves Bonnefoy, « La Présence et l'image », *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 198-199.

² Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 176-177.

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ On signalera, pour mémoire, qu'Yves Bonnefoy et Jean Roudaut faisaient partie du jury. Cf. la chronologie in *Faire-part* 28-29, Jean-Michel Maulpoix, *d'un bleu critique*, Mariac, Faire part, 2011, p. 250-251.

⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 9. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

⁶ Pour un « état des lieux » du partage entre lyrisme et littéralité dans la poésie, cf. le chapitre « Un Métier d'ignorance », dans le livre de Jean-Marie Gleize, *Á noir*, (1992), in Jean-Marie Gleize, *Littéralité*, op. cit., p. 408-478.

pas sourd, son travail consistant à prendre acte d'une certaine inadmissibilité, d'une impossibilité de l'enflure et de l'emphase, et à se poser la question des fins et des moyens d'une poésie « problématique à elle-même » (Deguy).

Un fait important : la présence accrue de Mallarmé, de *La Voix d'Orphée* à sa réédition dans *Du Lyrisme*, montre une évolution sensible, de 1989 à 2000, témoignant de l'importance accrue elle aussi de la « réciprocité de preuves » et de la tension interne de l'« échange » entre lyrisme et critique ». On le lit dans la préface de 1999 : « La poésie s'occupe d'*autre chose* [en écho à « la possibilité d'autre chose » de *La Musique et les lettres*, OCII, 67], que le réel étrangle, et auquel elle veut rendre voix. Cet "autre chose" palpite en elle, dût-elle finir par en reconnaître l'impossibilité. » (p. 9) Et postuler ensuite un « instinct lyrique » (p. 10) revient, après une dénégaration de la fuite vers l'azur, à affirmer une permanence L'instinct de ciel paraîtra l'année suivante. La tension réel-poésie, refus-désir qui « palpite » se retrouve dans une inquiétude dont le sujet est le point critique. Une inflexion de la « disparition élocutoire » est sensible dans une phrase comme « le poète moderne apporte de singulières réponses élocutoires à sa propre disparition » : le poème est un retour de cette disparition, le sujet étant le revenant « à coup de rythmes et de figures », par « l'essor d'un langage happé par son propre infini » (p. 14). Il s'agit de penser la poésie comme « voix d'un individu auquel l'expérience infinie du langage rappelle sa situation d'exilé dans le monde. » (*Id.*) La tension que nous avons évoquée est donc constitutive d'une telle dimension lyrique. On a affaire à une pensée continuant celle de la singularité et d'un retour du refoulé dans la pensée et la pratique de la poésie que nous avons abordé par la lecture de « La Quatrième Personne du singulier » : « Quelque sévère que soit le procès engagé par la modernité poétique, surtout depuis le milieu de ce siècle, contre "l'illusion lyrique", elle n'a pu venir à bout de cette fantasmagique entreprise de métaphorisation de soi qui caractérise, en définitive, le travail du sujet lyrique *proprement dit*.¹ »

En reconstituant l'histoire du mot, Maulpoix fait d'abord état d'une zone floue, « terrain vague », genre impur « où l'ode côtoie l'élégie, le sonnet, le vers libre, le poème en prose et la prose poétique » (p. 21). Déjà se forme l'idée d'une poésie au « mauvais genre », mais où le flou permet le débordement des genres vers l'expérience et il est frappant de noter que les genres cités sont justement ceux qui reviennent chez Mallarmé, pour le livre, la « crise de vers », pour tout ce qui reconfigure « l'ancien souffle lyrique », peut-être d'abord vers le champ expérientiel de l'écriture. La forme n'est plus tant à considérer comme forme générique, ou genericité, que comme une spatialité, une sorte de délimitation et de dimension pour que l'écriture en somme

¹ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, op. cit., p. 34.

y coule sa voix, ou y fasse passer la parole. Il s'agit aussi de passer d'une définition traditionnelle - le Littré : « Caractère du style élevé, des inspirations solennelles » (cité, p. 22) - pour, dans une dé-hiérarchisation, rattacher le lyrisme à la « lyrique », partant au chant et à la vocalité. Mais, ainsi entendu, le lyrisme « met en question [...] la notion même de sujet, puisqu'il signifie une manière d'être, de parler ou d'écrire. » (*Id.*) Un problème se pose alors : celui d'une assimilation du sujet à un genre de l'expression de soi qui se reconnaîtrait par le lyrisme. Mais c'est dans cet intervalle que le rapport au lyrisme réorienté vers le chant, la voix, pose un sujet spécifique et non générique : « "Lyrisme", ou la manière dont le sujet vient au poème, fait mouvement vers lui. » (p. 23) La définition montre cependant une difficulté à se départir d'un dualisme, maintenue dans le sujet vers le poème.

Ce dualisme est bien ce qui forme la tension entre la forme de langage et le sujet. À ce stade, le sujet se tient d'une certaine façon hors langage. On trouve alors, dans le développement de Maulpoix, la vision d'un sujet hors de soi, pour tout dire un duel à trois du sujet, du monde, du langage, qui généralise la poésie comme sortie, dehors, extériorité. Ensuite, les différentes acceptions du lyrisme, le néologisme ayant trouvé son essor dans la première moitié du XIX^e, sont travaillées à partir du sème du suffixe : *-isme* dénote en effet « non seulement une doctrine ou une école, mais toute attitude systématisée » (Henri Mitterand, *Les Mots français*, puf, 1963, cité p. 26), autre implication d'une sortie progressive du genre lyrique vers le style, ce que l'on trouvait déjà dans le terme de « manière », auquel il est fait recours dans les citations précédentes. Cependant, Mallarmé, ayant déclaré dans l'entretien avec Jules Huret « abominer » les écoles, détache le poème de « toute attitude systématisée », ce qui pondère considérablement le *-isme* de lyrisme, fait de celui-ci bien davantage une attitude du poème, sa transformation. On trouve alors, dans les pages du chapitre « Incertitudes du lyrisme », un historique des définitions du dictionnaire et des emplois chez les écrivains. Deux valeurs peuvent en être dégagées : « les deux verbes qui s'y associent le plus souvent étaient *monter* et *tomber*. » L'une est revendiquée ; Vigny l'emploie dès 1829, pour y marquer la montée du chant dans la poésie. Maulpoix parle de « la plus forte tension de la lyre et du vers dont il représente le degré le plus achevé. » (p. 33) L'autre est péjorée : « *tomber* dans le lyrisme » (p. 34) ; et le « lyriste » « tombe dans le poétisme. » (p. 35) Entre acceptions méliorative et péjorative, le lyrisme, forgé dans des années de redéfinition des genres, et comme tombé de la lyre, finit par dresser au XX^e siècle le miroir de ses propres débats, théâtre d'un « *irritation* » à son égard, de la dénonciation du « cancer romantico-lyrique » de Ponge à la « béance baveuse du moi » de Prigent dans *À quoi bon encore des poètes ?* (cités, p. 41), après « un mouvement

d'adhésion sans réserve » représenté par le surréalisme et le « *comportement lyrique* tel qu'il s'impose à tout être » prôné par Breton¹.

Il y va un peu des « deux courants qui ordonnent encore – du moins le dit-on souvent – le paysage de notre poésie : l'un pathétique, l'autre formel », dont Christian Doumet se fait l'analyste dans *Pour affoler le monstre*, à partir de Mallarmé, mais pour ensuite avancer une « effusion de la forme² ». On peut relever un point de vue similaire chez Maulpoix, quand il se penche sur le lyrisme, chez Mallarmé. Comme par exemple le propos de cette lettre de 1862 à Cazalis, à propos d' « Apparition » : « Je ne veux pas faire cela d'inspiration : la turbulence du lyrisme serait indigne de cette chaste apparition que tu aimes. » (Cité p. 36, *OCI*, 641.) Et de montrer ensuite la radicale différence entre le lyrisme et la nouvelle poétique qui s'élabore depuis Hérodiade et la chasteté de l'art qui s'y affirme : pour une poétique de l'effet, « il faut méditer longtemps », se lire et se relire. Démarche opposée à celle d'un Emmanuel Des Essart, dont il est question dans la lettre à Cazalis encore de janvier 1864 sur « L'Azur » et « l'effet produit, sans une dissonance, sans une fioriture » (*OCI*, 654) :

[...] qu'il y a loin de ces théories de composition littéraire à la façon dont notre glorieux Emmanuel prend une poignée d'étoiles dans la Voie lactée pour les semer sur le papier, et les laisser se former au hasard en constellations imprévues ! Et comme son âme enthousiaste, ivre d'inspiration, reculerait devant ma façon de travailler ! Il est le poète lyrique, dans tout son admirable épanchement. (Cité, p. 36-37, *OCI*, 654.)

Doumet a aussi retenu cette critique de l'épanchement chez Mallarmé ; mais si « la poudre aux yeux jetée sur le papier » est rejetée, « la recherche de la "bizarrerie" » l'est également³. Et c'est le problème de la poésie qui est posé, avec Mallarmé, dans la réalisation de l'un ou l'autre extrême. Maulpoix montre, chez le poète d'*Un Coup de dés*, « nul abandon [...] à la facilité, nulle obéissance à l'impulsion première » (p. 37). Cependant, l'« exigence syntaxique autrement rigoureuse » (*Id.*), si elle correspond au tout départ à l'effort de « [bannir] mille gracieusetés lyriques et beaux vers qui hantaient incessamment ma cervelle » (*OCI*, 654), n'en conclut pas à un rejet de ce qu'on pourrait appeler une lyrique, quand bien même le « néologisme de "lyrisme" » (*Id.*) serait mis à distance. On peut citer le « Théodore de Banville » des *Quelques médaillons et portraits en pied*, le passage modifié de la *Symphonie littéraire* de 1864 (cf. *OCII*, 283-284), pour *Divagations* de 1897 : « et cependant aux heures où l'âme rythmique aspire à l'antique délire du chant, mon objet est Théodore de Banville qui n'est pas quelqu'un, mais le son même de la lyre. Avec lui, je sens la poésie m'enivrer, que tous les temps ont appelé ainsi et bois à la fontaine de lyrisme. » (*OCII*, 142) En définitive, Mallarmé

¹ *Ibid.*, p. 30-31. La citation de Breton est extraite du premier *Manifeste du surréalisme*.

² Christian Doumet et François Boddaert, *Pour affoler le monstre*, op. cit., p. 10 et 15.

³ *Ibid.*, p. 11.

n'a pas évacué l'enthousiasme ni l'inspiration de sa lyre. L'image de la tension des cordes, souvent donnée par Maulpoix, se retrouve dans l'arrangement mallarméen, l'« exigence syntaxique ». Tel est le chant : l'invention d'un sujet par la voix de l'écriture et « le chant de la parole¹ », distinct du « quelqu'un » et du moi, que l'on peut entendre, toucher ou voir. Le chant des constellations n'est pas cette poudre aux yeux des « inspirations de hasard », mais un enthousiasme d'autant plus intense qu'il est resserré et tendu vers sa propre maîtrise, laquelle permet un maximum de pensée et de corps, de force et d'élan. C'est le travail du sujet d'un poète « syntaxier ».

On peut ainsi mesurer la présence de Mallarmé dans le « lyrisme critique ». Elle se comprend avec ce que Chantal Colomb-Guillaume appelle « la verticalité descendante » caractéristique du lyrisme chez Maulpoix, d'un lyrisme qui descend dans la langue. « C'est la langue elle-même qui conduit le mouvement descendant de l'écriture et détermine la tonalité souvent élégiaque de l'œuvre du poète.² » Mais faire chuter ainsi l'élan, en rapportant la diction d'une douleur à la langue, a lieu à travers la nécessité de se faire une langue découverte avec Mallarmé. Le travail de « syntaxier » est, à cet égard, le contrepoint critique intérieur au lyrisme. Chez Mallarmé, il se construit avec une sorte de matière orphique de la diction : par le chant contenu dans le serré prosodique, ce qui est marqué dans « l'ode éblouie » évoquant « notre aïeul Orphée » (*OCII*, 143), à propos de Banville. La descente orphique dans la langue retient ainsi Maulpoix auprès du livre *Centrale pureté* de Lucette qui propose une lecture du côté du signifiant à la fois associatif et sensible chez Mallarmé. En même temps, avoir retenu la formule de « centrale pureté » montre un foyer à la fois physique et vivant, atteint justement par le creusement du vers le plus méticuleux. Il note ceci :

Les quatre textes relus tour à tour, plume en main, par Lucette Finas, exécutent donc ici une sorte de danse critique où l'on voit jouer toutes leurs articulations et où dans la contorsion même, conduite jusqu'à son point de rupture, se trouve mis en lumière le corps le plus vivant de l'œuvre : sa langue, sa sueur, ses paillettes, son fard et ses mimiques.³ »

¹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, éd. Bertrand Marchal, folio Gallimard, 1995, p. 602.

² Chantal Colomb-Guillaume, « Jean-Michel Maulpoix : un nouveau lyrisme entre modernité et postmodernité », *Faire-part* 28-29, *Jean-Michel Maulpoix, op. cit.*, p. 141.

³ Jean-Michel Maulpoix, « Quatre lectures de Mallarmé », site *Jean-Michel Maulpoix & Cie...*, page <http://www.maulpoix.net/finas.htm>. Signalons que les lectures de Lucette Finas portent sur « Le Pitre châtié », « Salut », « Don du poème » et le troisième brouillon du « Prélude » des *Noces d'Hérodiade*. Cf. Lucette Finas, *Centrale pureté, quatre lectures de Mallarmé*, Belin, 1999.

Un autre élément majeur, par lequel eut encore se mesurer la présence de Mallarmé dans le « lyrisme critique » revendiqué, est l'intervalle et la doublure de l'impersonnel et du singulier. La figure de Mallarmé, dans cette page de *Pour un lyrisme critique*, est significative :

La poésie est une collection de particularités. Une collection d'organismes verbaux singuliers, appelés « poèmes », où se configure brièvement, par surprise, par éclats, dans le vif de la circonstance ou dans l'éloignement de la réflexivité, l'existence même de qui écrit. Ce rapport au monde, à soi et à autrui, que Mallarmé appelle « attitude primordiale » est inséparable d'un certain rapport critique au langage.

En sa dimension « lyrique », la poésie suppose ou accomplit l'implication directe d'un sujet dans l'écriture.¹

Le poème est la doublure de l'existence, un peu l'intercalaire de la circonstance et de la réflexivité. Pour Maulpoix, le sujet est dans le rapport circonstanciel-réflexif de la beauté et de la poésie ; il tient à la notion de singularité, dans un rapport aussi au monde moderne, dans un rapport avec ce qui ne laisse pas non plus de place à la poésie, rapport contenu dans l'ironie de la question « La poésie, pour quoi faire ? » (p. 40-44), titre du chapitre dans lequel figure l'aphorisme que nous avons cité. Une telle définition, et problématisation du lyrisme, proche du sujet lyrique devenu critique de Deguy, investit le champ de la réception de Mallarmé pour faire du poème et de sa prose une critique du lyrisme, et du lyrisme une critique, un passage au crible, des temps modernes et du contemporain (« Le Lyrisme à présent », p. 45-99). Ce travail renvoie ainsi aux quatre pieds de la table d'écriture, à la modernité écrite par Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine². Ajoutons que le lien à la langue, dans une telle redéfinition du lyrisme, s'il témoigne d'« un certain rapport critique au langage », correspond au désir et « à une autre manière d'établir le monde dans la langue.³ » Là se situe le rapport aussi à Bonnefoy, autour de la conquête d'un savoir de la langue, savoir dans les failles et les fêlures, un enjeu lyrique encore, cette fois l'enjeu « critique » du risque du sens.

2.6. Le « je-ici-maintenant » du poème : épopée du sujet et critique du « nouveau lyrisme » (Meschonnic)

Il y a chez Meschonnic une insatisfaction à l'égard des définitions traditionnelles. En participant en 1984 à un numéro de la revue *Oracl'*, posant la question « Quelle poésie lyrique », justement dans une période de mise en avant de ce qu'on a appelé le « nouveau

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 43. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce livre.

² « Je dis parfois que les quatre pieds de ma table d'écriture ont pour nom : Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. » Jean-Michel Maulpoix, « Entre ce qui "pense" et ce qui "pousse" », entretien avec Jean-Marc Sourdillon, *Faire-part* 28-29, Jean-Michel Maulpoix, op. cit., p. 12. Cf., dans ce numéro, l'article d'Antoine Émaz, « Bibliothèque Maulpoix », p. 125-131.

³ Jean-Michel Maulpoix, « Entretien avec Corinne Godmer et Jean-Yves Masson », *Nu(e)*, Jean-Michel Maulpoix, op. cit., p. 12.

lyrisme », il écrit : « C'est que la poésie est une manière d'agir du langage, plus mobile que les notions. D'où le lyrisme apparaît comme un des anciens noms de la poésie. Un nom passé pour une chose passée. » Il conçoit ainsi une difficulté à rabattre la poésie sur le lyrisme, à les identifier. Le problème touche à l'identification au genre et, avec elle, aux critères formels des pronoms : usure des « distinctions [qui] se survivent, entre lyrisme, drame, épopée » ; usure des pronoms et de leur fixité, « je, tu, il, les pronoms personnels y sont allés » ; usure « des temps du verbe, le lyrisme au présent, l'épopée au passé » ; usure de « l'opposition du monologue et du dialogue.¹ » Dans le prolongement de *Critique du rythme*, du rythme comme organisation du sujet dans le langage, le *je* n'est pas tant pronom que principe organisateur du présent du poème, faisant un temps à lui, une activité continuée. Il est aussi, dans cette logique, le plus impersonnel, plus que le *il*, parce qu'il pose la relation à un *tu*, traversant les personnes. Un tel point de vue est nettement différent de celui de Deguy, dans le texte écrit pour *Le Sujet lyrique en question*, qui amarrait les pronoms aux genres, - drame, lyrisme et épopée. Ce qui est alors manifeste est l'épopée de la voix et du sujet dans le langage, l'épos comme aventure de la parole et identification du *je* à cette parole, débordant l'individu et le vécu, emportant l'expression lyrique. À cet égard, Meschonnic rassemble « je est un autre » de Rimbaud, « insensé qui crois que je ne suis pas toi » de Hugo et « je suis l'autre » de Nerval, en les considérant depuis les poèmes, non dans une extériorité du rapport entre sujet et poésie, pour la fondation du sujet et de la subjectivité en poésie. Ce qui postulat selon lequel « il y a de l'épopée dans tout poème. Long ou court. Tout *je* étant le passage d'un autre à un autre.² »

Qu'en est-il alors de la position de Meschonnic à l'égard du lyrisme qui lui est contemporain et de l'usage qui y est fait de Mallarmé ? Les deux enjeux se recourent. Un premier point de la critique de Meschonnic, au sujet d'un « nouveau lyrisme », va à l'établissement d'un bilan. C'était déjà la critique portée en 1984, au début de « La poésie est ordinaire » : le changement du lyrisme, dans et par les poèmes - par quoi les poèmes dépassent les catégories de la poésie, et la poésie se fait justement de perpétuels « désamarrages » -, le place dans une situation qui a pour seul critère l'inconnu du présent. Et cette situation renvoie doublement au passé : d'abord, comme ce qui rend insatisfaisantes les étiquettes passées, ne produisant plus qu'une poésie qui se regarde au passé, avec les répétitions et reproductions qu'une telle rétroaction implique ; ensuite - et c'est le plus important pour ce qui peut problématiser encore le lyrisme, non comme retour ou renouvellement, mais comme avenir -, ressort le double enjeu d'un inconnu du passé

¹ Henri Meschonnic, « La poésie est ordinaire », *Les états de la poétique*, Presses Universitaires de France, 1985, p. 225.

² *Ibid.*, p. 218 (pour les citations) et 229.

qui fait le présent, d'un présent qui produit un inconnu du passé. C'est sans doute le sens profond du lyrisme par l'épique, de se soustraire à la contemporanéité, de travailler un avenir dans le présent, un entremêlement d'inconnu qui se joue dans le « je-ici-maintenant » du poème et forme l'ordinaire de la poésie, ce « fragment ordinaire d'élocution » (*OCII*, 213) dont il est question dans *Crise de vers*.

Le problème lie un effet-Mallarmé à une tradition Mallarmé, dont *Un Coup de dés* est un point sensible. La tradition formée des « mots isolés » et du « [blanchissement de] la page à l'imitation d'*Un Coup de dés* » est passée au crible en tant que séparation de la syntaxe et de l'oralité « arrachement à la syntaxe » et « oralité retrouvée », selon Deguy, cité dans *Célébration de la poésie*¹. Meschonnic relève alors un oubli du Mallarmé « syntaxier ». Il avance de fait une autre tradition-Mallarmé, une autre possibilité de continuation, précisément en distinguant, autour de la notion « ambiguë » de tradition, « continuation » et « réinvention » (p. 93). Tout le problème se concentre sur le rapport d'imitation de Mallarmé, qui ferait d'une écriture de l'imitable, quand un poème est inimitable. À côté de cette voie asyntaxique, c'est aussi celle d'une certaine interrogation lyrique de la poésie qui est relevée. Cette voie est celle de la grande interrogation mallarméenne d'une poésie « éprise d'elle-même », débouchant à une sorte de lyrisme de la réflexion, allant jusqu'à l'inquiétude, à une hantise et un tourment amoureux de la théorie, de l'auto-réflexivité. Le lyrisme, tel qu'il se configure à partir de son tournant critique, articule l'élégiaque « malgré tout », pour reprendre la formule de Maulpoix, et « la poésie, comme une interrogation sur elle-même poussée à parler d'elle-même » (à propos de Maulpoix, p. 128). Il fait alors le lit d'une poésie asyntaxique, ou d'une poésie auto-critique, qui pourrait justement se refermer sur elle-même. Meschonnic y voit deux écueils, qui auraient tendance à reproduire l'effet Mallarmé d'une poésie de poésie et d'une rupture de la voix, de l'oralité, avec la syntaxe. Le problème est de confier cette tradition à un savoir sur la poésie, à des définitions connues et anciennes, quand Mallarmé découvrait une théorisation par la pratique et par l'inconnu du poème. Inconnu qui ne s'éprouve pas dans l'isolement des mots, mais dans leurs rapprochements et leurs interactions, ces « reflets réciproques » procédant d'une syntaxe propre au sujet, investissant une prosodie, une rythmique, inventant sa propre prose, que Meschonnic formulait, en 1985, par une « grammaire du sujet » débordant l'analyse linguistique structurale et mettant en crise la conception du rythme par le schéma².

¹ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 93. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce livre. *Le Monde*, 17-18 mars 1985, « Une langue dans ses laboratoires », p. XII-XIII, pour la citation de Michel Deguy.

² Henri Meschonnic, *Les États de la poétique*, p. 228. Cf., dans le livre, le chapitre, s'ouvrant par « Une crise de rythme », « Qu'entendez-vous par oralité », Henri Meschonnic, op. cit., p. 93-133.

On peut trouver un rapport Meschonnic-Mallarmé dans la crise et le neuf, l'inouï et l'oralité. Nous avons déjà parlé d'un Mallarmé de la voix et de la vie chez Meschonnic ; il y a, dans le même mouvement, celui de « la surprise de n'avoir jamais ouï tel fragment ordinaire d'élocution », de la « neuve atmosphère » de *Crise de vers* qui vient prendre la poésie par surprise. La lecture de Mallarmé trouve sa situation dans le déplacement. De manière emblématique, *Mallarmé au-delà du silence* commence par un rejet de l'horizon d'attente, la nécessité de relire, dans une vision proche d'une « poésie native, à chaque nouveau je¹ », avancée dans « La poésie est ordinaire » : « La surprise de le relire en est renouvelée.² »

Un autre problème est amené par Meschonnic autour du lyrisme, dans sa lecture de *La voix d'Orphée* de Maulpoix : « la confusion entre le poète et le sujet du poème », lue dans « le poète moderne apporte de singulières réponses élocutoires à sa propre disparition », puis « entre le moi et le je » (p. 142). *Célébration de la poésie* revient en somme sur les différents problèmes explorés dans les deux livres du colloque « Le sujet lyrique en question ». La reprise qu'y faisait Meschonnic, dans « Le sujet comme récitatif ou le continu dans le langage », d'une question du sujet, à partir de Foucault et de sa pensée de la subjectivation, revenait à renverser cette même question que la psychanalyse avait thématisée en sujet clivé et non-sujet, en un problème. À ce titre une critique est adressée à Maulpoix d'« un mallarméisme sans Mallarmé » (p. 143), autour de l'hypostase de la lettre dans *La Voix d'Orphée*³.

Est sans doute présent, dans le lyrisme chez Maulpoix, l'héritage de Lacan, héritage de la théorisation d'une béance et d'un manque, de la « lettre et de l'être⁴ », et d'un attachement à l'autre en moi faisant de l'identité une béance et une modification dans le signifiant des « amarres de son être » : « Le lyrisme s'efforce de rejoindre l'être au sein du langage », phrase posant le rapport du sujet lyrique, et du « mouvement » du « chant lyrique⁵ », à ce qui manque. Il faut dire aussi la prégnance de Lacan dans la réception de Mallarmé. On trouve ainsi l'écho du finale d'*Un Coup de dés*, dans « L'Instance de la lettre dans l'inconscient », conjuguant les effets de la lettre et du signifiant comme glissement de l'être et du sujet, structuration de l'inconscient dans la mention d'un lieu, et en définitive du lieu seul. Le lieu de parole est la seule trace mobile et béante, dont l'analyse et l'écoute (dans l'écoute analytique de la parole se

¹ *Ibid.*, p. 228.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 14.

³ Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée: essai sur le lyrisme*, José Corti, 1989, p. 19.

⁴ Cf. « L'Instance de la lettre dans l'inconscient », in Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p. 493-528. « Quel est donc cet autre à qui je suis plus attaché qu'à moi, puisqu'au sein le plus assenti de mon identité à moi-même, c'est lui qui m'agite ? » (p. 524) Et cette autre phrase : « C'est qu'à toucher si peu que ce soit à la relation de l'homme au signifiant, ici convention des procédés de l'exégèse, on change le cours de son histoire en modifiant les amarres de son être. » (p. 527)

⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, op. cit., p. 17.

saisissant de son mouvement), sont infinies et réalisatrices de combinaisons, de glissements signifiants : « Ce lieu n'est rien d'autre que le lieu de la convention signifiante¹ ». Par ailleurs, dans une continuité du *Witz* (mot d'esprit) freudien, toute l'affaire de la poésie, de Baudelaire et Mallarmé en particulier, est centrée sur une relation à l'inconscient, vu en termes de « relations structurales ». Et Mallarmé est le poète qui a sorti la poésie du vague, par la rigueur d'une « technique verbale », ou « technique signifiante » dans ses « sonnets les plus obscurs. » Sont mis ainsi en rapport l'« exercice du signifiant » et « la face d'inconscient » dans un double rapport « d'un signifiant à un signifiant » et d'« un *signifiant sur signifié*² ». Une certaine postérité du « signifiant fermé et caché, qui habite le commun » du *Mystère dans les lettres* a pu être ainsi souvent démontrée³. La « face d'inconscient » rattrape la liberté à laquelle tend « l'exercice du signifiant ». Peut-on dire que le sujet lyrique est clivé, dans sa réalisation de l'être, par un partage de la loi et du désir ? Le lyrisme critique serait la mise à l'épreuve théorique du sujet, un sujet critique plus conscient de soi et des manques qui grèvent l'écriture, la parole dans leur tentative vers le chant. Mais le sujet est précisément le nœud du problème.

À partir du reproche adressé au lyrisme de « remplacer la poétique par la psychanalyse » (p. 223) en remplaçant le moi par le désir, on peut indiquer ce qui, selon lui tend à confondre les sujets du poème, psychologique et freudien. La critique de Meschonnic s'adresse à la psychanalyse et au rabattement qu'elle opère du sujet du poème sur le sujet freudien. Le problème, avec une telle écoute du signifiant, est qu'elle rabat aussi la signifiante sur les signes, le dualisme signifiant-signifié, faisant de la poésie une affaire de technicité, même inconsciente, de mots et de combinatoires, de « *lettres, l'être et l'autre* ». Un autre sens de la rime est à l'œuvre avec le poème, qui a plus à voir avec l'activité du langage, avec son inconscient, qu'avec la loi signifiante. Mais un autre point est important, qui touche à l'antériorité du sujet et empêche peut-être d'aller au poème comme réinvention et non comme loi signifiante. Le problème psychanalytique est de poser le sujet freudien avant le poème, et de faire du poème le lieu d'un inconscient au travail, d'un sujet en glissement de signifiants, dans une position de « l'être au sein du langage », pour citer Maulpoix, et dans une mobilité de l'être dans l'inconscient, cette modification des « amarres de l'être », selon Lacan. On retiendra cette phrase d'*Encore* : « Le sujet, ce n'est rien d'autre – qu'il ait ou non conscience de quel signifiant

¹ Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p. 525.

² Jacques Lacan, *Le séminaire, livre V, les formations de l'inconscient, 1957-1958*, éd. Jacques-Alain Miller, Seuil, 1998, p. 21, 55 et 33.

³ Cf. Branko Aleksić, « L'acte poétique absolu de Mallarmé et de Lacan », *Topique*, n. 109, avril 2009, p. 87-128.

il est l'effet – que ce qui glisse dans une chaîne de signifiants.¹ » Le sujet comme effet postule un sujet comme manque et origine, mais que la loi signifiante décentre, clive, fait disparaître et revenir – hanter – comme altérité. Aussi le sujet lyrique se questionnerait-il, et avec lui la modernité, comme une telle faille.

La poésie, chez Meschonnic, fait du sujet « son mouvement même », comme il l'écrit dans « Ni Rimbaud ni Mallarmé² », répondant à « Rimbaud et/ou Mallarmé ? » de Jude Stéfán, écrit à propos de *Dédicaces proverbes*. C'est une valeur encore du « poème, énonciateur » de Mallarmé, qui fait que le « signifiant fermé et caché, qui habite le commun » est l'affaire de chaque poème, non de l'inconscient freudien. La critique du lyrisme aujourd'hui peut aller dans ce sens. Elle était déjà dans celle du recours aux figures tutélaires de Rimbaud et Mallarmé, quand Meschonnic reprochait à Jude Stéfán l'opposition entre un côté du signifiant, du livre et un côté de la vie, du réel, opposition qui deviendra dans *Célébration de la poésie* celle entre « le signe absence des choses » et « la "vraie vie" de Rimbaud » (p. 249). Ce qui rend insupportable un tel clivage, outre son sort déjà fixé de « vieillerie poétique » comme le dit Rimbaud³, est d'emprisonner le sujet du poème dans une idéologie du jeu de langage ou de la métaphysique, dans le « mallarméisme d'écrire en style divagatoire » et l'expressivité inimitable de Rimbaud, selon l'opposition avancée (avec l'ironie du « et/ou » dans « Rimbaud et/ou Mallarmé ? ») par Stéfán⁴. L'enjeu de l'« interaction du personnel et de l'impersonnel » appelait déjà, dans la poétique de Meschonnic une sortie de la loi signifiante, pour des glissements et des passages, non de l'inconscient, mais de l'activité du poème dans la vie en langage.

C'est ainsi que l'on peut revenir à cette doublure épique-lyrique, par laquelle Meschonnic travaille à concevoir un inconnu du sujet et du poème. Le reproche qui allait à la conception du sujet critique-sujet lyrique chez Deguy s'adossait à la reconnaissance d'une psychologisation et d'un passage par le sujet philosophique de la connaissance. Dans *La Poésie n'est pas seule*, comme nous l'avons déjà relevé, il s'agit, par le sujet critique, d'examiner le passage de la subjectivité à une énonciation, « pour "mieux se connaître" », ce qui implique un passage par la langue, une approche philosophique et poétique de schémas rythmiques et énonciatifs, une approche de la *tekné* poétique. selon Meschonnic la poétique ainsi comprise fait place à une

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XX, Encore (1972-1973)*, éd. Jacques-Alain Miller, Points-Seuil, 1975, p. 65.

² Henri Meschonnic, « Ni Rimbaud ni Mallarmé », *Poésie sans réponse*, op. cit., p. 185.

³ « C'est une "vieillesse poétique" que de recourir, pour penser la poésie, à Rimbaud Mallarmé. Il n'y a pas à les opposer : historicisme et stagnation artisanale, bons pour la poétisation. Mais la poésie se cherche ailleurs. » *Ibidem*.

⁴ Jude Stéfán, *Chronique catoniques*, op. cit., p. 163.

reconnaissance des critères de poéticité qui font obstacle à leur réinvention par le poème. Peut-être peut-on comprendre un certain lexique de la juridiction dans ce cadre, quand il s'agit de « [rentre] dans le droit commun des jugements de vérité sur les assemblages de mots¹ ». Mais, pour la réception de Mallarmé et l'inflexion spécifique que lui donne Meschonnic, ce travail du sujet de l'inconnu renvoie à « l' "odyssée moderne" dont parle Mallarmé », avec Orphée « un des noms de l'inconnu » (p. 251), à l'enjeu de l'écoute du langage et de la vie, du vivant par l'expérience du langage et de l'écrire : « Et si l'écoute est le voyage de la voix, alors s'abolit l'opposition académique entre le lyrisme et l'épopée. En un sens nouveau, tout poème, s'il est un poème, une aventure de la voix, non une reproduction variable de la poésie du passé, a de l'épopée en lui. » (*Id.*) L'enjeu d'une écoute et d'une lecture de Mallarmé est bien le déplacement des critères et l'invention de la valeur. Deux remarques dès lors s'imposent.

D'abord, un lien entre le « tout est vers » de Mallarmé et « la prose du poème » de Meschonnic : un tel rapport renvoie au devenir des notions, à l'intérieur des œuvres qui en font des valeurs de leur poétique. En somme, la dimension du rythme ouvre ainsi à une redéfinition des formes de langage, dans ce que l'on peut appeler un travail de l'écrit par la voix, plus que par des schémas formels et formalistes. Ensuite, il y va aussi d'une redéfinition de la prose par une écriture qui n'en conserve pas l'acception traditionnelle. Il faut remonter à « La poésie est ordinaire » pour y rencontrer ce que Meschonnic entend par prose : une écriture par la voix justement qui se différencie de l'apparence formelle, de ce qu'il appelle la « disposition prose » :

Pour faire ma prose, j'ai dû écrire, apparemment, en vers. J'ai essayé la disposition prose. J'ai dû y renoncer. [...] J'ai dû garder l'aspect du vers libre, pour que seuls les débuts et les fins de parole soient des débuts et des fins. Des fins suspendues. [...] La ligne procède donc par relances. Parfois par syncope.²

Il est patent que Meschonnic rencontre *Un Coup de dés*, là où on ne s'y attend pas forcément. D'une part, autour de la question de la disposition, d'un vers dispersé à une prose en lignes, impliquant un rapport - une mémoire et un oubli -, au vers et au vers libre. D'autre part, on y retrouve l'enjeu d'une liberté pour aller vers sa propre voie et sa propre écoute : celui de « l'ouïe individuelle », celui d'une définition de la prose comme « le discours qui s'affranchit des liens que l'ordre refait sans cesse.³ » C'est ce qui fonde à parler de « forme-sujet ».

¹ Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 176.

² Henri Meschonnic, *Les États de la poétique*, op. cit., p. 228.

³ *Ibidem*.

2.7. « Il ne fut pas constamment livré à cet excès, dont il ne ressentit les secousses qu'au temps de notre jeunesse ». Au sujet d'un absent : lecture de *La Maladie du sens* de Bernard Noël

Mais la conception d'un sujet comme problème poétique, dans la réception de Mallarmé, peut être interrogée par un autre biais. L'idée de départ de *La Maladie du sens* de Bernard Noël était d'écrire un essai sur la crise de Mallarmé après la lecture de la *Correspondance*. Et au lieu de cela,

est venu ce monologue où Madame Mallarmé, elle qui a été la compagne de la crise mais sans en avoir nettement conscience, pense, bien après la mort de son poète de mari, que la meilleure manière pour elle, de le rejoindre et de le garder vivant, de transformer sa mémoire en vie, c'est de revivre cette crise dont elle ne sait pas grand-chose, à part qu'elle a existé, et dont elle essaie de reconstituer les fragments parce qu'elle pense que, même inconsciemment, elle a dû en être la dépositaire.¹

Initialement sous-titré « fiction² » *La Maladie du sens* fait partie d'un ensemble de monologues écrits selon la contrainte dynamique de commencer chaque phrase sur un même pronom personnel. Le monologue en « il » - le pronom de l'absence, selon Benveniste, renvoyant à la « non-personne³ » -, ou monologue sur Mallarmé, vient après le « vous » de *La Maladie de la chair*, sur Georges Bataille et le « je » de *La Langue d'Anna*, sur l'actrice Anna Magnani. Signalons que le « tu » sera consacré à Nerval, dans *Le Mal de l'intime*⁴. Aucune mention n'est faite dans le livre du nom d'auteur, mais l'on comprend très vite qu'il s'agit de Mallarmé, le récit reprenant beaucoup d'éléments de la correspondance et s'organisant autour de la crise ; ainsi, quasiment au milieu du monologue : « Il ne m'a jamais interdit son bureau, et cependant je n'y suis jamais entrée quand je le sentais au travail, c'est-à-dire en proie à cette crise que provoquait – et je n'en savais rien – le creusement du vers. » (p. 265) Une grande part de l'intérêt de ce livre de Bernard Noël est de se faire le développement de l'éclat d'un aveu : aveu d'une vie passée aux côtés du poète, aveu d'une lecture de l'œuvre, aveu venant redoubler l'aveu de la *Correspondance* et l'aveu que constitue la poésie. C'est aussi que, gardant une fidélité à l'idée initiale d'un essai sur Mallarmé, *La Maladie du sens* développe une lecture de l'œuvre, par le biais de l'intime et du regard de Marie Mallarmé, et construit ainsi une fiction de l'œuvre.

Une première remarque : le point de vue de l'épouse met peut-être d'abord en perspective le rapport entre la vie quotidienne et une crise vécue comme un événement s'y soustrayant tout

¹ Bernard Noël, entretiens avec Alain Veinstein, *op. cit.*, p. 188-189.

² Bernard Noël, *La Maladie du sens*, Paris, France, P.O.L., 2001. (Première édition.)

³ Émile Benveniste, « La Nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale 1*, *op. cit.*, p. 251-257.

⁴ Les monologues sont recueillis dans Bernard Noël, *La Comédie intime*, P.O.L., 2015. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

en la débordant, mais ayant pour théâtre ce quotidien. De fait, l'aventure poétique est aussi le vécu d'une intermittence que le monologue fait venir à la surface. Telle serait la part narrative de *La Maladie du sens* : le mouvement d'une écriture qui est aussi un travail souterrain du jour. D'où l'aspect d'un récit qui serait comme une reconstitution : à partir des signes du quotidien, pour reconstruire le fil d'une crise, d'un « excès » auquel Il ne fut pas constamment livré, du point de vue de l'épouse ; à partir d'une lecture de la *Correspondance* et d'une poétique de l'œuvre, du côté de Bernard Noël. La narrativité de *La Maladie du sens* repose sur la rencontre du récit, peut-être d'une forme de témoignage fictif, et de la lecture de l'œuvre. C'est ce qui fonde à parler de narrativité plutôt que de narration, parce qu'il ne s'agit pas précisément de reconstituer des événements mais davantage une « événementialité » de l'aventure poétique au cœur du quotidien. De même, par l'importance de la voix, on peut avancer un primat du récitatif sur le récit, le récitatif portant tout l'affect de la relation, de l'épouse à l'époux, du lecteur à l'œuvre.

Le monologue, d'une manière somme toute assez classique, si on se penche sur l'ensemble des essais critiques abordant l'œuvre dans son ampleur, construit une lecture depuis la crise, jusqu'au livre. Mais, pour engager toute la particularité du monologue par rapport à l'essai proprement dit, on peut retenir que la crise commence d'abord par l'accès de dégoût éprouvé un temps par Mallarmé devant le porte-plume qui pouvait contaminer son esprit. La peur d'une « Maladie » le pousse à demander à Marie Mallarmé d'être le scribe temporaire de la correspondance : la main de l'épouse débouche sur un geste d'écriture qui serait l'allégorie d'une chose dont on ne sait comment parler, dont l'idéal serait de confier la tâche à autrui : « Il insistait pour que j'inscrive bien une majuscule en tête du mot "maladie", et c'était, par là même, m'avouer la chose dont il ne savait comment me parler. » (p. 253) La situation de la narratrice d'être la main à qui est dicté ce qui est en rapport avec des écritures sur lesquelles « il était très discret », place l'inconnu au cœur du monologue et du geste même de l'écriture. Au demeurant, de copiste, Marie Mallarmé devient « moins un témoin consulté qu'une oreille, c'est-à-dire l'occasion de faire résonner des syllabes sonores au bord d'un organe à l'écoute plutôt qu'au bord du vide ou de la surdité. » (*Id.*) Puis, de la personne exclue d'un affrontement avec « quelque chose de violent, peut-être d'impensable, qui le contraignait à recourir à mes services », le lieu d'un livre fermé, mais extraordinairement résonnant : « Il a laissé fermé le Livre qu'il a mis en moi, et c'est un bloc d'espace au lieu d'une suite de pages. Il a même laissé muette la couverture comme s'il l'avait fermée sur un silence d'une intensité dangereuse. » (p. 286) Il y aurait dans la voix fictive de l'épouse une allégorie de la lecture, d'être une copie et une écoute de l'inconnu et du « Mystère », dont la dernière page du monologue dit encore qu'il

« désigne aussi bien un genre qu'un état. » (*Id.*) Mais la copie, par la lecture, se réalise comme écriture et traversée du sens, dans laquelle c'est le poème qui est actif. Le Livre est sans doute aussi l'allégorie du volume de ce passage.

C'est ainsi que, par le « il », à la fois impersonnel et anonyme, est livré ce que Meschonnic appelle le sujet du poème, une trans-énonciation et une traversée, une voix dans l'écriture, une oralité, et une écoute. Si le « il » est marqué par l'absence, le silence au cours de tout le monologue, une phrase renvoie à cette spécificité du sujet du poème distinct de la personne, faisant que *je* est *il* et qu'il suppose et touche un *tu*, faisant aussi que l'écriture produit un passage, une transformation inaltérable de l'existence : « Il assurait, me dit un ami, qu'on peut avoir un tempérament humain tout à fait différent du tempérament littéraire parce que le poète se fait devant le papier. » (p. 273) À cet égard, par le théâtre qu'il suscite, le poème est drame, débutant emblématiquement sur l'idée d'une crise silencieuse et d'une violence (« Il devait affronter quelque chose de violent ») et se terminant par le « moment de disparaître » dans les mots : « Croyez que ce devait être très beau... » (p. 286) Il est aussi écrit dans une prose qui, par le biais de Mallarmé, ne refuse pas le lyrisme, avec l'impersonnel, l'arrangement verbal et le « creusement », - par quoi *La Maladie du sens* intervient dans les débats passés et contemporains, autour de Mallarmé, et de la poésie :

Il a dû former là-devant ce concept de la littérature que ses disciples ont transposé dans le but d'éradiquer le lyrisme, et ce faisant trahi. Il était pour le chant, pour la sonorité chantante, énergique et sensée, non pour le littéral qui, d'ailleurs, ne veut rien dire dès qu'on entre dans le langage, donc dans le domaine des équivalences et de la représentation déviante. (p. 264)

On notera par ailleurs que la contrainte du commencement de chaque phrase par le pronom « il » renvoie à la fois au lyrique et à l'épique, par la corde sensible qu'elle maintient tendue, entre les pôles du silence et du cri, et par l'aventure de la parole qu'elle dynamise. On peut ainsi parler d'un drame du poème (ce qui renvoie à l'importance du « Drame », aux côtés de « l'Idée » et du « Théâtre », dans les *Notes sur le livre*), au sens de son action toujours relancé par des « il » qui font recommencer, reprendre la voix, par une activité et une énergie propres à cette voix. De même un sens épique du langage est reconnu dans le monologue pour ce que la poésie engage de forme de vie : « Il a su disposer dans l'espace de ma vie une ponctuation entre les signes de laquelle circule un sens dont il me reste à trouver les articulations et la langue. » Cette phrase a à voir avec une préoccupation essentielle chez Bernard Noël, qu'il retrouve en Mallarmé, à savoir une réciprocité entre le *tu* et le « tu », la relation d'altérité entre un *je* et un *tu* et le silence : « Il m'a faite à moi-même inconnue puisque je ne sais pas me lire. Il a métamorphosé ma nature naturelle en une autre dont je suis le *tu*. » (p. 283)

On peut lire aussi ce monologue, après le « *je-ici-maintenant* » du poème, comme la continuation d'une œuvre dans la vie, faisant de l'absence non une catégorie statique de la mort dans l'écrit, mais une donnée dynamique de la vie par le langage, qui rend la mémoire et l'oubli actifs. Construit sur des faits, par la lecture de la correspondance et par des souvenirs bien présents pour la locutrice du monologue, autant que sur un non-savoir et un inconnu, le livre suit le principe d'une « prose en avant », pour citer Pasternak. Il est singulier que cette prose soit justement toujours relancée par le pronom « il », qu'elle démarre aussi sur des éléments abrupts, portés par une prosodie chargée et éruptive, avec le fil continu des [R] de l'articulation et de la rupture, de la « raideur » et de « l'exercice combiné », ainsi qu'avec des successions de [p], de [d], de [s] et de [k], venant autonomiser chaque phrase et la suturer aux autres. Quelque chose s'entend de la syntaxe de Mallarmé, qui fait du vers un tout ouvert sur chacun des autres vers - « Au creux néant musicien », « Musicienne du silence » ou encore « À prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit » (*OCI*, 42, 27 et 32) : « Il m'a prise par passion, puis épousée par devoir. Il est devenu un grand homme par l'exercice combiné de ces deux sentiments. Il a su les cogner l'un contre l'autre pour articuler son cœur et sa tête tout en rompant je ne sais quelle raideur. » (p. 251) La prose continue quelque chose qui se joue dans le vers chez Mallarmé : une invention du sens par une crise du sens. Le mot de « maladie » a une valeur pour les monologues sur Bataille (la chair) et sur Nerval (l'intime). La question du sens qu'il pose ici irradie aussi sur le corps et l'intimité : un sens qui échappe à la seconde, dans l'histoire du couple Mallarmé, mais aussi dans le rapport d'un individu à soi, un sens qui travaille le corps aussi, par une souffrance liée au sens de vivre et d'écrire. L'écriture est une expérience qui arrive à l'intime, à la pensée et au corps – ce que Bernard Noël désigne aussi par le « mental¹ ». Or, le titre vient inscrire en creux le nom qui ne figure pas, mais s'entend, non tant comme une hantise que comme un souffle, dans le titre puis dans le monologue, - le nom n'étant plus « d'auteur », mais du poème, de l'écriture : « Mallarmé », dans « *La Maladie du sens* », peut-être aussi dans le « *dit du sens* », qui s'impose comme une énigme. D'ailleurs le monologue se termine sur une parole de Mallarmé et sa réception comme énigme, suspens, entre disparition et avenir :

¹ Cf. « L'allure mentale », initialement une préface à *Isis* de Villiers de l'Isle Adam. On peut gloser cette « allure mentale » par la citation de deux passages importants de ce court essai : « Pourquoi certains assemblages de mots produisent-ils une telle échappée ? Parce que ces assemblages, en ne disant pourtant rien de précis, prouvent qu'il n'existe rien qui ne puisse être dit – ou plutôt que la possibilité de dire est toujours très supérieure au dit. » Puis : « Dans un monde qui n'est plus divin ni finaliste, l'allure mentale est également ce qui porta le nom "d'inspiration", et qui est le souffle du mouvement. Puisqu'il faut que la Poésie soit sortie du "rêve et du hasard", son travail créateur doit être mû par une énergie physique, matérielle. » In Bernard Noël, *La Place de l'autre*, op. cit., p. 404 et 408.

Il n'a pas dit s'il fallait jouer le Mystère pour qu'il soit, non pas le sens qu'on déchiffre, mais le sens qui nous traverse comme la vie. Il a pourtant pris soin, au moment de disparaître, de laisser battante la porte de son avenir, donc du mien, en nous offrant cette assurance : Croyez que ce devait être très beau... (p. 266)

Il semble que la prose du monologue prenne en charge les éléments d'une pensée, d'une écriture, d'une vie spécifique à la poésie et d'une poésie dont le cœur est la vie et le rapport à la vie.

Reste que *La Maladie du sens* déploie l'idée d'une crise du vers et d'une crise du sujet sur le mode affiché de la fiction, dans un monologue retraçant une biographie de Mallarmé. En fait, il s'agit de montrer la vie par une biographie faisant corps avec l'écriture. Dans l'entretien avec Alain Veinstein, Bernard Noël revient sur ce qui constitue, selon lui, à la fois une centralité et une remontée de son fond à la surface, un trou créant non un « effondrement », mais une « continuité¹ ». L'écriture, qui se caractérise comme une avancée syllabe après syllabe, crée un temps spécifique de la vie, une continuité dans laquelle le sujet de l'énonciation tombe et se rejoint, au revers de la personne, en sujet du poème. Coïncidence toujours différée de ce sujet avec le sujet biographique, et qui s'éprouve sur le mode de la fiction. Le monologue en « il », par la voix de Marie Mallarmé, instaure précisément une rupture entre le sujet locuteur et le sujet du poème, qui peut être celle du creusement du vers débouchant sur la découverte du fictionnel inhérent au langage. Mais le fictionnel se distingue du faux, dans la formule de « glorieux mensonge », dans l'attachement ensuite à la poursuite de la sensation et de la pensée par « l'effet produit » dans la « scène mentale », expression par laquelle Bernard Noël reprend « la mise en scène spirituelle exacte ». On lit, dans *La Maladie du sens*, qu'

il n'aurait pu se projeter dans son propre au-delà sans faire acte d'illusion. Il avait justement tout fait pour éliminer de sa vie l'Illusion, et je ne peux avancer dans la compréhension de ce qu'il a laissé derrière lui qu'en opérant la même élimination. Il me souffle qu'elle est à reprendre sans cesse pour la raison que tout nous courbe dans le courant de cette fumée. (p. 260)

D'une certaine façon, l'écriture est une manière de prendre de vitesse la fiction qu'elle instaure, mais aussi ce que le langage peut instaurer de fiction dans la vie. C'est ce qui fait d'elle une constante poursuite de la vie, et de celle-ci une transformation de l'écriture. D'où un passage par l'illusion, sans qu'il y ait de vérité à dégager, mais le mouvement du langage à continuer, par une sensation des choses et de la pensée.

C'est donc un autre enjeu du pronom « il » que d'introduire un « trou » et une dissymétrie par rapport à la référentialité du *je* et du *tu*. Si, comme l'analysait Benveniste, le « je » est un « plein » dans l'instanciation du discours, « il » inquiète ce plein par son caractère de « non-

¹ Bernard Noël et Alain Veinstein, *op. cit.*, p. 190.

personne¹ ». Il le fait revenir au « vide », dans la mesure où la brisure du lien d'allocution entre *je* et *tu* est marqué par le monologue même en un rapport d'un *je* à un *il*. De fait, le *je* perd sa référentialité à soi pour donner lieu à une énonciation de l'instabilité : l'inconnu de la relation de couple est la doublure de l'inconnu du *je* rapporté au *il*, tout au long du monologue. Il fonctionne comme le miroir d'un inconnu de l'écriture et du sujet du poème. De fait, le face-à-face du *je* avec son propre inconnu, sa propre impersonnalité, traverse le livre. Il renvoie encore au questionnement de Bernard Noël sur une écriture qui est une manière physique de se jeter dans le présent, d'inventer un « maintenant » inconnu, qui est la façon dont il appréhende la « présence ».

Partant la fiction à partir de Mallarmé, ou la fiction Mallarmé, peut évoquer d'autres entreprises que l'on pourrait penser être analogues. On retiendra d'abord l'exemple de Leiris, avec *La Règle du jeu*, et la problématique d'une écriture de soi qui, passant par l'autobiographie, fait état d'un certain « encombrement » du *je*, d'une prégnance de la personne. Si, d'un côté, Leiris est critique par rapport à une littérature vouant toute saisie et écriture de soi au « semblant », « aboutir à une œuvre existant comme un monde fermé, complet et irrécusable, telle pourrait être aussi ma façon d'échapper au subjectivisme », comme il l'écrit dans *Fibrilles*. Le modèle mallarméen aboutirait à une « preuve », en assumant un paradoxe, au regard d'une entreprise autobiographique, qui tient au « caractère d'artifice rhétorique de son propre travail, ainsi [qu'à] sa nature foncièrement autotélique », comme l'écrit Vincent Kaufmann². Mais il demeure un modèle pour une écriture prise dans la question de « la légendarisation de soi³ », auquel est associé Rimbaud. La fiction de *La Maladie du sens* est, au contraire, une critique de cette perspective de salut, de laquelle elle entend justement débarrasser la poésie. Il s'agirait en effet d'une entreprise trop tournée vers le savoir sur soi, qui ne fait pas ici un objet de l'écriture, dont au contraire elle est la critique, comme à l'égard de toute fixation d'un objet qui la prédéterminerait.

Après la fiction, en relation avec ce que l'on peut considérer comme mythographie du moi, nous mentionnerons le travail de Daniel Oster, sans doute plus directement lié à une réflexion sur la fiction chez Mallarmé. C'est que le fictionnel est le centre de gravité de la lecture de l'œuvre chez l'auteur de *Stéphane*, roman paru en 1991, et de *La Gloire*, journal intime mêlé de fiction. L'idée est plutôt celle de la création d'une individualité littéraire, d'un individu

¹ Cf. plus particulièrement les pages 253-255 de l'article « La Nature des pronoms », Émile Benveniste, *op. cit.*

² Vincent Kaufmann, « Payer de sa personne. Leiris entre Rimbaud et Mallarmé », *Littérature*, 1990, p. 67. Michel Leiris, *La règle du jeu III, Fibrilles*, Gallimard, 1967, p. 168, pour la citation donnée par Kaufmann.

³ Vincent Kaufmann, *art. cit.*, p. 72.

fictionnel, plus que fictif, d'un homme de fiction, plus que d'un personnage, qui se réfracte et se diffracte dans l'œuvre et ses différents modes d'écriture. La vérité de « Stéphane », prénom éponyme du roman, se distribue en miroirs que centralise le pronom « il » pour figurer un inatteignable que contiennent, par exemple, à la fois le Maître de la rue de Rome en visite à Bruges et « Remémoration d'amis belges », mais aussi Stéphane, dans le train Paris-Bruxelles pour aller prononcer la conférence sur Villiers, un homme que l'on pourrait rencontrer à toutes les époques. Ce sont aussi Hamlet, Villiers, la tombe de Valvins qui viennent dessiner une individualité en creux de l'absence. Dans *La Gloire*, Oster propose ainsi d'envisager des « niveaux de fiction » qui intégreraient la correspondance, les poèmes, *Divagations*, ainsi que des lieux où s'inventent des « imaginaires », au titre de « lieux de la théâtralité littéraire ». Et c'est autour de la gestion, de la manipulation d'« un espace de fiction » qu'est en définitive construite une fiction Mallarmé. Voici par quelles formules ce fictionnel est théorisé, formalisé : une « textualité généralisée », jouant des différents niveaux et régimes de fiction, intégrant « texte et paratexte » ; le fait de « concerter sa vie comme une fiction » ayant pour conséquence une immédiateté du biographique, ou de la vie comme écriture ; une mise en crise du référent par « la mise en évidence du référent comme leurre », instaurant la « référentialité » par la fictionnalité, l'écriture de la vie par l'intégration dans une fiction, laquelle est coextensive au langage. Mallarmé est en cela une origine : il instaure une ère de la fiction par une « référentialité », « prise dès le moment même du "vécu" dans le tissu fictif.¹ » L'inséparabilité entre l'écrit et le vécu qui s'en dégage poursuit en définitive l'approche de Leiris, dans la mesure où elle fait jouer le leurre, la construction et l'invention de soi dans l'écriture de soi, à partir d'une matière première, la relation entre écrit et vécu.

Il y a sans doute chez Bernard Noël l'idée d'un partage entre vie et écriture dans la fiction. C'est l'idée d'une métamorphose – il emploie souvent le terme de « vaporisation ». On lit ainsi, dans *La Maladie du sens*, que la déflagration, l'énergie propre du langage, jusque dans ses violences, non seulement « troue », mais peut aussi tout abolir, créant un noyau d'absence. Cependant les notions de vécu et de fiction séparent ce que Bernard Noël tend à rendre continu. Il n'y est, en définitive, plus tant question d'un « vécu », que de ce qui se trame au quotidien et dans le quotidien, à savoir une écriture qui est la vie et dans laquelle le sujet est en acte et, ainsi un continu de la vie et de l'acte. Le terme de fiction reçoit alors les valeurs, non tant de fabrication, que d'effectuation et d'inachèvement, d'un travail du langage dans la vie qui n'est

¹ Daniel Oster, *La gloire*, P.O.L, 1997, p. 160-161.

pas de l'ordre de l'inscription d'un sujet dans un langage, mais d'une invention d'un sujet par un langage.

*

Avant d'aller plus loin, il est temps de faire un bilan. Avec *La Maladie du sens*, Bernard Noël nous permet de relever le fait qu'avec Mallarmé, ce que l'on appelle le négatif pose en fait les bases d'une pensée de ce qui se met à exister dans et par le poème. Le sujet, qui advient par la lecture et l'écriture, est aussi ce qui arrive à la vie. Dans cette perspective, on parlera d'une doublure de la vie, dans un sens actif et temporel, un sens verbal proche de *dédoubler* et de *doubler*. Le sujet est par conséquent cette mise en branle et en acte du langage, ce que l'on résumera par ces mots de *La Maladie du sens* : « Il n'est jamais clair. Il est éclatant puisqu'il s'en tient aux brisures sur l'arête desquelles la lumière rejaillit vivement. » (p. 275) Il y va aussi des conditions d'émergence du sens et du sens comme émergence.

On peut revenir sur les pronoms : peut-être le « il » est-il un mode d'appréhension majeur du « je-ici-maintenant » poétique, une manière de toucher au plus spécifique d'une écriture, par une approche de l'anonyme. Maulpoix a trouvé dans la quatrième personne une singularité qui investit les pronoms *je-tu-il*, parcourant la « relation lyrique ». Les cartes du drame, de l'épique et du lyrique se trouvent redistribuées, non selon une généricité, mais selon une responsabilité qui se joue dans l'écriture. Dans son attention au portrait, à la figure du poète inquiet par son rapport à soi, à la poésie et au monde, Maulpoix voit dans le sujet tour à tour une perte, une disparition, mais un retour à soi par la prose. On peut ainsi envisager un lien avec Deguy, qui, par la réflexivité, voire l'hyper-réflexivité, fait du sujet un ressaisissement et du lyrisme une effectuation de ce ressaisissement, une tension vers une connaissance. Dans une continuité avec Mallarmé - mais il faut mentionner Rimbaud et Baudelaire -, c'est le mouvement d'une conscience de soi de la poésie qui peut être relevé. Sans doute, pour Bonnefoy, cette conscience est-elle l'inscription de la personne dans le poème, sa manière d'y faire résonner à la fois sa propre finitude et son existence singulière, son *particulier*. C'est le chant qui est une possible présence.

Aussi le sujet peut-il révéler aussi des écarts avec Mallarmé, des prises de distance : avec la « disparition élocutoire » chez Meschonnic qui, par une métaphysique, masque le « poème, énonciateur » et le bouleversement épistémologique qu'il impose pour une pensée du sujet ; avec « l'existence d'art » de *Crise de vers* chez Bonnefoy, qui renvoie à un refus de l'existence ordinaire et voue le sujet poétique au retranchement ou à la disparition. Mais, précisément, le

problème du sujet et le sujet comme problème dans la poésie et la réception de Mallarmé impliquent de se pencher maintenant sur le rapport entre poésie et langue.

C'est donc le lien entre poésie et rapport à la langue que nous nous proposons de visiter à présent : qu'en est-il de sa situation dans la réception et la présence de Mallarmé ? « L'art littéraire » de Mallarmé, ainsi qu'il l'écrit dans *La Musique et les lettres*, est « ce sujet où tout se rattache » (OCII, 74). L'« existence d'art », si elle se réfère, dans *Crise de vers*, à un « espace spirituel » marqué par l'impersonnel et l'anonyme, propitiatoires à une perfection, n'en renvoie pas moins à une certaine pratique et réinvention de la langue, dans laquelle le sujet s'invente et s'énonce, autant qu'il réinvente un rapport au monde. Invention de soi dans la langue, mais aussi réinvention de la langue dans une énonciation de poésie : tels seraient les deux premiers lieux qui informent encore une présence et une réception de Mallarmé. C'est donc autour d'« un point de vue *proprement* littéraire » sur la langue, comme y insiste Gérard Dessons à propos de l'apport de Saussure pour penser la littérature, qu'il convient à présent d'interroger le rapport de la poésie après 1945 à Mallarmé. Ce que l'on peut faire selon la perspective de poètes « littérateurs » : « ces poètes et linguistes (?) tout à la fois que furent les Mallarmé, les Maeterlinck. » Selon alors l'attention à un moment (la fin du XIX^e) décisif pour « l'exploration du langage dans son devenir en tant qu'art du langage.¹ »

¹ Gérard Dessons, « Qu'est-ce qu'un point de vue *proprement* littéraire ? », in *En quoi Saussure peut-il nous aider à penser la littérature ?*, eds. Sandrine Bédouret-Larraburu et Gisèle Prignitz, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 57-58.

CHAPITRE III

Mallarmé ou « l'art littéraire » : vers une poétique de la langue

À la fin de *La Musique et les lettres*, « l'art littéraire » est donc « ce sujet, où tout se rattache ». Les notes placées à la fin de la conférence prononcée à Oxford et à Cambridge, en prolongent la portée : « tels débris au coupant vif, omissions, conséquences » (OCII, 74). C'est, pour qui lit et écrit, à la fois un sujet de la vie et un sujet de l'art, une relation « à prendre comme activité et non comme topique », pour reprendre la distinction de Serge Martin, « un récit que porte un récitatif, un texte que porte un phrasé, un produit (*ergon*) que porte une activité (*energeia*).¹ » C'est aussi une prise de vitesse, comme lorsque l'on dit être pris de court. Une pratique personnalisante de la langue par un art littéraire implique un débordement de ce que l'on croyait savoir sur la langue. En cela, elle nécessite une poétique, pour poser la question de ses moyens et des conditions de ce qu'elle fait émerger, de sens et de formes nouvelles. Pour poser la question aussi de ce qu'il y a à entendre dans le mot *langue*.

Mallarmé nous fait revivre, d'une certaine manière, la trame de la langue au sujet et du sujet à la langue, dans *Crise de vers* : « 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 à la Langue. » (OCII, 207) La coordination des mots « jeu », « ouïe », « instrument », puis « souffle ou frappe avec science » pose déjà le rapport du poème aux arts, le plus évident étant celui avec la musique. Mais la phrase de *Crise de vers*, si elle fait émerger par ses allusions, une « réciprocité de preuves » des arts et de la poésie, pose aussi la question, pour la poésie, de la langue. Ce qui se joue pour le regard et l'écoute ne va pas sans inquiéter et solliciter un sens de la langue, ses transformations autant que ses potentialités, ce qui ne va pas non plus sans lier l'exercice individuel au champ du collectif. Solliciter le lecteur, c'est le solliciter dans sa langue, dans son rapport à la langue. Aussi bien la relation aux arts, située dans les révolutions du voir, du sentir, de l'entendre et du penser qu'entraînent les œuvres, touche-t-elle à la langue, lieu par lequel il faut passer d'abord, avant d'en venir, au chapitre suivant et dernier, à un langage en tant qu'art et avec l'art, puis à des exemples de pratiques poétiques qui permettront d'élargir la présence et la réception de Mallarmé dans la poésie contemporaine, c'est-à-dire celle des modernes. Des modernes qui situent et déplacent un présent en-avant.

¹ Serge Martin, *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire* où tout se rattache, Taulignan, Marie Delarbre, 2017, p. 322-323.

1. « En user à part et le dédier aussi à la Langue » : la pratique de la langue, le langage en tant qu'art en question

Entre « à part » et « la Langue », prise comme entité avec sa majuscule mais aussi comme lien du collectif (ce que l'on trouve déjà dans « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu »), s'articulent l'usage et l'histoire. Mallarmé, au début du même paragraphe de *Crise de vers* parle bien du « cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple » (OCII, 207). Ce faisant, il place la littérature au premier chef et pose qu'une littérature se distingue par ce qu'elle fait à la langue, dans un rapport, comme il le dit, avec ce que permet une certaine « orthodoxie ». Mais la situation ne laisse jamais d'être paradoxale. Le poète « syntaxier » montre un rapport à la langue de l'ordre du forçage. Il ne s'agit pas d'un écart, comme toute une tradition structuraliste – dont la *Structure du langage poétique* de Jean Cohen est emblématique – l'a développé. La norme est de toute façon imprescriptible et inopérante dès qu'il y a poème, comme la langue standard est un mythe qui ne tient pas au regard des pratiques. Et l'orthodoxie dont il est question est relative aux pratiques et à l'histoire. C'est simplement qu'en littérature – et c'est sans doute ce qui définit le littéraire par le poème –, s'ouvre une pratique du langage en tant qu'art, faisant du poète un artiste du langage, un artiste de la pensée et de la langue. C'est aussi la condition pour ouvrir le langage à certains modes, non de l'impensable, mais de l'impensé et de l'inouï. « En user à part » peut ainsi ramener, non du côté de l'usage selon le normatif, mais du côté de la pratique, avec cette particularité d'être un usage de la parole dans une écriture. Le langage en tant qu'art pose ainsi le rapport à la langue, le rapport au monde, dans leur solidarité. Cette question traverse toute la poésie après 1945 en se trouvant évidemment liée à l'essor de la linguistique et à celui de l'ontologie.

1.1. « Une inaction belliqueuse » : poésie et langue selon Jacques Dupin ou « la question de l'être dans le monde, et de l'autre dans la langue »

L'entrée par Jacques Dupin dans la problématique de la poésie et de la langue » permet de poser d'abord la question de l'altérité dans la langue. Dans une réponse intitulée « Éclisse » à une enquête sur l'absence de la poésie¹, il est question d'un travail souterrain « de fondation de la langue dans une absence à la société. L'oxymore d'« inaction belliqueuse » ne se résout pas à un isolement, mais à une sorte d'absence active ou d'activité dans le retrait. Dupin parle d'un « insaisissable, en avant et en retrait » (p. 35).

¹ Jacques Dupin, *M'introduire dans ton histoire*, P.O.L., 2007, p. 35-39. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

L' « action restreinte » de la poésie dont il est question recouvre plusieurs aspects : d'abord, elle ne se réduit pas aux réponses diverses que peuvent apporter la société, la socialisation, partant un certain figement dans la langue officielle. Dupin rappelle le geste platonicien d'exclusion et suggère ainsi que ce qui caractérise principalement l'action de la poésie, dans et sur la langue, opère par une asocialité inséparable d'une socialité, c'est-à-dire à chaque fois sur une manière autre de signifier, qui se diffuse dans le social. C'est ainsi qu'est réservé pour elle un sort à la fois insurrectionnel et contradictoire. On sait que cette contradiction se cherche aussi dans une sortie de surréalisme. Pour cela, le parcours de Bonnefoy, autour de 1947, marqué par son refus d'une certaine orthodoxie politique-poétique surréaliste au lendemain de la guerre, est emblématique¹. Il montre une volonté de ne pas céder la poésie aux partis révolutionnaires ou au communisme et de reprendre à son compte, et selon ses voies propres, la critique des valeurs de la société. Rétrospectivement, en 1989, Dupin rappelle ce qui, pour lui et sa génération - parmi laquelle il faut mentionner Bonnefoy, Du Bouchet, Jaccottet -, constituait le caractère insupportable d'un certain « rayonnement de la poésie » lié à un retour, sous l'égide d'Aragon, à ce que Mallarmé appelait en son temps « la cadence nationale » : « Vous parlez du rayonnement de la poésie au lendemain de la guerre. Pour ma génération, ce fut un moment sinistre. » (p. 36) Autrement dit, l'institutionnalisation et la canonisation de la poésie dans le « mètre officiel » s'accompagne de la perte de son souffle. L'évocation d'Aragon et des « cadences composées pour la nuit et le coude à coude de la Résistance » rappelle la « crise de vers » et ce qui s'est produit autour d'Hugo. Aussi le problème n'est-il pas tant dans les œuvres elles-mêmes que dans les effets sociaux touchant à leur institutionnalisation et les effets de compétition littéraire qui y correspondent. On peut alors rappeler les lignes de *Crises de vers*, qui préviennent d'un certain danger lié à « la lassitude par abus de la cadence nationale ; dont l'emploi, ainsi que du drapeau, doit demeurer exceptionnel. » (OCII, 207) Ce que Dupin déplore, nous semble-t-il, au lendemain de la guerre, est une permanence et un élargissement du « malentendu », au sujet duquel on peut mentionner « le populisme, la légende et l'exil de Victor Hugo ; [...] l'engagement des poètes de la Résistance. » (p. 37)

Ensuite, à la différence du figement linguistique, c'est-à-dire de l'intégration dans une normativité et un corpus de réponses, la poésie renvoie ces mêmes réponses à ses propres questions. À une éthique de « l'action restreinte », quand « le travail poétique seul, le vrai

¹ On peut se référer pour cela à la découverte du surréalisme en 1940, au lien avec Breton puis à la rupture en août 1947, à la création de la revue *La Révolution la nuit* en 1946, puis au refus de signer le tract « Rupture inaugurale » du 21 juin 1947. Cf. Yves Bonnefoy, *Correspondance I*, éd. Odile Bombarde et Patrick Labarthe, Les Belles Lettres, 2018, les parties consacrées aux échanges avec Breton, Lely et Dotremont en particulier, p. 1-206.

défrichement de la langue [...] ne sont entendus de personne, ou ne sont perçus que par quelques-uns » (*Id.*), correspond une tenue des questions, qui de manière radicale, pousse dans le sens de l'inconnu et de l'énigme. Il ne s'agit pas de ramener la pensée de Dupin - et, avec elle, la pensée de toute une génération -, à la pensée de Mallarmé, mais d'envisager ce qui les fait résonner et dialoguer, voire entrer en consonance. Or, c'est une certaine façon de faire le négatif et de montrer une présence-absence de la poésie qui les fait se rejoindre. La situation d'« Éclisse » est d'être un geste critique opposé aux réponses qui enfermeraient la poésie dans un destin, un objet culturel intégré à la société et devant répondre aux questions que cette même société lui impose. Tel serait le sens global de la « réponse » à une enquête qui, somme toute, en interrogeant sur l'absence de la poésie fixerait les termes, conclurait par avance ce qui est en fait la question d'une poésie sans réponse. Dupin affirme de la poésie qu'« elle est dehors, [qu'] elle est "l'absente de tout bouquet" [sic]. » (p. 35) Cette absence doit se mesurer à une opposition aux réponses par sa propre question, formulée ainsi au début du texte : « De la poésie qui n'existe, ne s'absente, ne surgit, que pour refuser la réponse. Et pour s'approcher de la question. De l'autre question. De la question de l'être dans le monde, de l'autre dans la langue. » (*Id.*)

Dans ces conditions, l'absence de la poésie met à jour son rapport à la langue, qui tient à la surrection et à la distance, à l'altérité et au refus. Le travail du négatif de la poésie peut se lire dans cette phrase : « Elle est écriture vivante, écorchée – ou non-écriture en activité dans le sous-sol de la langue – ou projection du désir et des mots de chaque jour dans le balbutiement du futur. » (p. 38) On peut voir poindre ce qui se trame pour la langue, avec la poésie, et qui, d'une certaine façon, rejoint l'acte de « dédier à la langue » de Mallarmé. Le rapport à la langue est toujours imprévu. D'où l'inaudible et l'illisible, qui accaparent la réception immédiate. L'absence de la poésie est fonction de sa situation dans la société. Mallarmé l'avait déjà observé en désignant, dans *Le Mystère dans les lettres*, la réception par le négatif du poème et de sa syntaxe : « Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiple » (*OCII*, 233). Autrement dit, la poésie agit sur le social par ce qui le déborde, dans une langue qui passe ainsi « hors la loi ». C'est un peu le sens du commentaire de Meschonnic du propos de l'entretien « Sur l'évolution littéraire » sur Verlaine dans « une époque où le poète est hors la loi » : « L'inintelligence de la poésie du coup, n'étant pas sans conséquence sur l'inintelligence de la société. Parce que le lien, c'est le plus fragile qui le fournit, la double parabole du rythme et du sujet l'un par l'autre et pour tous les autres.¹ »

¹ Henri Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé », *Europe* « Stéphane Mallarmé », *op. cit.*, p. 7.

Du point de vue de Dupin, il semble que deux états de la langue se confrontent, entrent en conflit ; on peut alors parler d'un état poétique en avant, et en excès, sur un état social qui l'absente « du marché », la rend « déficitaire » (*Id.*). On peut reconnaître là une historicité de la pensée d'une certaine conflictualité entre des états de langue, chez Mallarmé : une langue « commerciale », ou langue de l'échange, et une langue soustraite à ce commerce producteur de valeur d'échange, parce que jaillissante et créatrice de rapports inouïs, et prenant de vitesse la communication et la transmission par son oralité propre. Ce que Mallarmé montrait était une non-équivalence entre ces deux états, comme dans « Étalages », de *Quant au livre*, et non sans humour : « À quoi bon trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand cela ne se vend pas. » (*OCII*, 223) Il s'agit d'un « partage incandescent », comme on peut le lire dans la présentation de *Gravir* (p. 40). Est situé, dans ce rapport, ce que Dupin entend par l'absence du poète, ce qu'il entend aussi dans la déclaration de Reverdy : « Il [le poète] n'a rien à donner que ce qu'il n'a pas. » De fait, la langue travaillée dans la poésie n'est pas seulement l'absence au social, mais l'absence du poète à lui-même, et comme distancé par sa poésie dans une sorte de disjonction intérieure, jusqu'au « rien à dire » (« La Difficulté du soleil », p. 42). Tel est ce qui situe la poésie comme une écoute du langage et du passage dans la langue.

En reprenant pour titre le vers de Mallarmé « M'introduire dans ton histoire », Dupin affirme aussi la poésie comme intervention dans et sur la langue, une opération à travers elle qui touche une fibre intérieure dont la langue est en chacun le point névralgique. Nous sommes ainsi à la jonction du corps et du langage. Par ailleurs, l'« introduction » est toujours ce qui agit dans un présent, présent dans lequel le temps lui-même se distribue en un présent du contemporain et un présent du poème, en un retard et un « à venir », dès lors une sorte de présent à retardement. C'est ce qui provoque l'écorchement dont parle Dupin et ce lien au balbutiement. Mallarmé, dans la même page du *Mystère dans les lettres*, avait montré ce rapport entre le balbutiement et « l'équilibre supérieur », en définitive toujours à entendre et à construire par l'écoute, ainsi toujours à venir.

On peut en venir à ce qui forme le noyau d'un travail et d'une écoute de la langue. Le motif éponyme de « l'éclisse », dont l'attaque prosodique résonne avec la fin du texte « avec sa résurgence éclatée », et la phrase « elle va, elle creuse son trou, ou dérive à la surface, ou s'évade à la cime de l'air », laissent envisager un rapport à Mallarmé, pour ce qui est du travail de la langue. L'éclisse n'est pas seulement une métaphore. Du moins pousse-t-elle à considérer une poétique de la résonance et de l'écriture réticulaire, à même cette « prosodie mystérieuse et méconnue » de la langue chère à Baudelaire. Elle arrime l'écriture à l'éclat et au morcellement, à une musique intérieure, étrange et inconnue, non du côté de l'harmonie mais

de la résonance et de la rythmique. À propos du mot « éclisse », rappelons les sèmes d' « éclat de bois », de « plaque de bois » utilisée par le luthier pour l'appliquer « le long d'un membre fracturé » de l'instrument, mais aussi de « pièces d'acier reliant les rails de chemin de fer » (*Petit Robert*). Le mot convoque ainsi le jeu de la surface et du creux, la fracture et la suture sonores, aussi bien que la matière dure et le rapport avec le corps. Une semblable physique du langage est présente dans « L'Écoute », texte pour André Du Bouchet, avec « la jonchée des mots futurs dans la constellation du silex » (p. 203). Comme le fait percevoir *Un Coup dés*, la constellation est aussi bien dispersion, ou « jonchée », qu' « équilibre supérieur », appréhendable dans l'éclat et l'éclatement, dans une tension rythmique et prosodique qui oriente les mots du poème vers une ouverture qui est aussi une incandescence, ce que la citation de « L'Écoute » réalise dans « constellation du **silex** ». Ce que le titre du livre de 1969, *L'Embrasure*, marque aussi : l'embrasement dans l'ouverture, la vision, ou l'entrevision, par l'audition. Aussi bien la vision du néant, marquée dans « Au creux néant musicien » débouche-t-elle sur une physique de « l'instrument de la voix ».

La réception et la présence de Mallarmé entrent dans une historicité de l'oralité, de la langue orale par l'écriture, qui, dans les années après-guerre, remet en cause le primat de l'image, pour affirmer le poème comme écoute et « univers sonore ». Ce que la critique a retenu à la fois de profondeur et de « raucité » jusqu'à la « commotion silencieuse » et la « torture¹ » renvoie bien à une modernité de l' « oreille d'aveugle » et de la « fine écoute² », en contrepoint de l'image surréaliste - ce qui aura des conséquences quant à l'approche des arts de la peinture, du dessin et de la sculpture en particulier. On peut aussi avancer un sens jubilatoire et déchiré de l'écoute, fragmenté et livré à une tessiture large, qui rompt également avec le piège d'une certaine confiance au murmure intérieur de l'écriture automatique, mode qui pousse à se rabattre sur une rhétorique associationniste de l'image. Dans sa lecture de Du Bouchet, « La Route », au sujet de *Qui n'est pas tourné vers nous*, Dupin fait état de « l'extrême adéquation du poème au réel poétiquement abordable », comme ce qui « nous rapproche, et nous tient à distance, une distance anéantie aussitôt par la fusion qui cristallise et relance. » (p. 184) Le cristal et la « distance copiée » de Mallarmé ouvrent ainsi une écoute, ce qui peut aussi se concentrer dans l'éclisse, par l'acier, le froid et la glace et par la résonance sous la surface du bois. Notons

¹ Michèle Finck, « L'Univers sonore de Jacques Dupin », *Europe*, Jacques Dupin, n° 998-999, 2012, p. 100. « Commotion silencieuse » est une formule extraite de Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Tours, Farrago, 1999, p. 11.

² « Le modèle est une oreille d'aveugle (puisque'il n'y a plus de reflets), la cécité se faisant l'adjuvant majeur d'une fine écoute, sensible aux moindres nuances des vibrations renvoyées par le minéral. » Patrick Quillier, « L'Oreille romane de Jacques Dupin », *Europe*, op. cit., p. 103.

qu'avec « Au creux néant musicien », peut se lire à l'arrière-plan de *M'introduire dans ton histoire* une érotique de l'écriture (et non un érotisme qui rabattrait sur des thèmes et du lexique du corps et des sens, quand il s'agit d'une écoute du corps, et d'une écriture avec le corps). L'épique d'« À des glaciers attentatoires » du poème de Mallarmé (*OCI*, 43-44) se mue en atmosphère du poème, diffusant un climat sonore : « De voir en l'air que ce feu troue », et même un paysage sonore, possible seulement dans l'écoute.

L'oreille et la matière sont les deux axes d'une écriture réticulaire procédant à un élargissement du sens de la langue. On peut y trouver une équivalence et une adéquation entre *prendre corps* et *prendre langue*, pour une œuvre qui rencontre ses propres lieux dans la lecture des autres (ce qui met à découvert une autre valeur du titre *M'introduire de ton histoire*). C'est ainsi qu'à propos de Jean Tortel, on lit « un desserrement de la langue nue / que sa jubilation troue », un peu comme l'écho de « Dans l'onde toi devenue / Ta jubilation nue » du « Petit Air I » (*OCI*, 34-35). On notera les alternances des [d] et [t] du poème de Mallarmé, par laquelle s'entrelacent l'élément, l'altérité et le nu. C'est par le langage que la jubilation a lieu. Dupin fait alors de la jubilation un air qui traverse la langue dans un mouvement qui l'ouvre à elle-même. Mieux qu'une nudité qui se laisserait imager, ou prendre à la séduction de l'image, le nu situe le corps et l'autre au cœur de la langue. On rencontre chez Dupin une autre occurrence du nu dans « et cette ébriété du sens / qui incorpore le nu / et l'ouvert » (« Improvisation pour Jean Tortel », p. 76).

La présence de Mallarmé chez Dupin, par le motif du nu associé à l'ouvert, débouche alors sur une vision de la langue qui la relie à la matière. Aussi faut-il ouvrir le sens à la sensation et à la perception, dans un continu avec la pensée et l'intellection. Les « vaines formes de la matières », qui, chez Mallarmé, redéfinissent l'identité humaine à la faveur de la découverte du néant, renvoient à un sens du monde dans un sens de la langue. La rime à la fois sonore et visuelle « laves » et « baves » qui enjambe les deux quatrains d'« À la nue accablante » (*OCI*, 44) laisse entendre un surgissement, une sorte de flot de matière rendue encore patente par le continu prosodique des deuxième et troisième vers « **Basse basalte** et de **laves** / À même les échos esclaves » : la saturation sonore, avec l'image de l'asservissement à une résonance généralisée en échos, renvoie doublement à un travail du bas et du son de basse. Une note de Bertrand Marchal sur ce dernier mot fait état de différentes lectures par la critique, adjectif qualifiant « nue », « basse musicale », « haut-fond rocheux » (*OCI*, 1206, n. 3). Les continuations, conscientes ou inconscientes, de l'écriture mallarméenne peuvent incliner vers une coalescence des trois, dans un certain ton caractéristique d'une modernité poétique, que

l'on trouve évoqué par Bonnefoy comme « voix basse, un peu sourde, hésitante à des instants¹ », mais qui, chez Dupin, est aussi un principe de surgissement, de travail par le bas.

Entre la basse et le bas, se situe alors un rapport à la matière : la prise en charge d'une force tellurique par toute la tessiture que permettent une langue et son travail dans le poème. Mais il s'agit aussi de plier la langue à son propre usage, d'ainsi la transformer au gré de sa propre pratique. Une telle action, restreinte, mais efficiente parce que productive de nouveaux modes de signifier, renvoie au double geste mallarméen d' « en user à part et dédier aussi à la langue ». Jean-Pierre Richard avait relevé le lien entre un « lyrisme de l'enfoncement et du chaos », une « "énergie" tellurique "de l'informe" », qui, faut-il ajouter, agit par la forme, et « un savoir concret et négatif, négatif pour toucher le concret² ». De la « basse de basalte » de Mallarmé à la « Suite basaltique », en ouverture de *Gravir*, ou à « l'attente à voix basse » de la dernière section « Saccades³ » : voilà ce qui relie et plie la langue à la voix, le corps au langage ; partant la langue à la matière. On retrouve ce lieu du commun des questions de « l'être dans le monde, et de l'autre dans la langue » dont la poésie est la prise en charge.

Mais le problème, pour toute une modernité poétique à laquelle Dupin se rattache, est un écart, un déchirement intérieur, une déchirure se produisant entre les choses et la langue : une distance entre ce qui se présente et se refuse, entre le présent et le séparé, ou la distance en définitive inhérente au double geste de prendre corps par la voix et de prendre langue. Ce que Dupin affirme, dans « Éclisse », comme étant l'acte et l'activité, l'effectivité de la poésie - « elle s'enfonce dans les gisements de la terre, elle en extrait la force ascensionnelle » -, est rendu problématique par une conscience de l'arbitraire des signes. Le travail de mineur du poète, son geste même qui l'absente de s'enfoncer et d'extraire, rencontre celui de Sisyphe de monter et de voir chuter son propre travail dans les signes de l'effacement. La poésie de Dupin porte le constat et la conscience de cet effondrement. Mais elle fait son travail de cette déchirure et de cette tension – cette « attente à voix basse » - entre ce qui se présente et la séparation. Or, cette même conscience a pu modeler aussi un Mallarmé de l'échec et du naufrage : dans un autre texte de *M'introduire dans ton histoire* dédié à Jean Tortel, Dupin fait de l'acte d'écrire celui de « lancer les dés dans l'abîme, d'où ne remonterait qu'un bourdonnement sans origine, qu'un fredon ivre d'allégresse aveugle, d'ouverture désespérée... » (p. 63) La voix basse est à proportion d'un émiettement de l'écriture dans les signes. C'est à une langue blessée, morcelée

¹ Yves Bonnefoy, *L'Heure présente*, op. cit., p. 279.

² Jean-Pierre Richard, « Jacques Dupin », *Onze études sur la poésie moderne*, Points-Seuil, 1964, p. 348, 349, 350.

³ Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*, 1963-1982, préf. Jean-Christophe Bailly, *Poésie*/Gallimard, 1999, p. 93.

que l'on affaire. Et ce morcellement procède d'une véritable crise du signe entamée par la « crise de vers », dont Mallarmé a été autant l'acteur que le découvreur. Or, ce que l'on peut déjà dire de cette crise est qu'elle a pour actualité, dans la poésie après 1945, un débat sur la présence. Présence qui est à la fois l'acte et l'espoir de la poésie. Pour ce faire il y a à déchirer la logique du signe linguistique fondée sur l'arbitraire du signifiant et du signifié, à retrouver, à la fois en-deçà du signifiant et par-delà le signifié, une présence, un référent, possible semble-t-il, par la voix, rémunératrice du « défaut des langues », des défaillances du discours. Ce qui lie « la question de l'être dans le monde » à celle de « l'autre dans la langue ».

1.2. Retour au référent : « présence séparée » (Dupin), « présence précaire » (Bonnefoy) et « crise de vers » (Mallarmé)

Avec la réception de Mallarmé, s'est imposée l'idée de l'écriture comme « creusement ». Comme nous avons pu le voir, c'est l'un des points cruciaux de l'approche de l'œuvre par Bonnefoy. Si ce même creusement impose aussi l'idée d'une matière verbale donnant, pour ainsi dire, vue sur le néant, il a débouché sur la présence comme inquiétude et souci de la poésie. Il nous semble que deux attitudes sont représentées par Bonnefoy et Dupin : l'espoir d'une « présence précaire » chez le premier, l'abolition de l'espoir par la coïncidence entre « présence » et « séparation » chez le second. Pour désigner la différence entre les deux vécus du problème, nous pouvons nous aider des analyses de Michèle Finck, à propos de l'approche de Giacometti par les deux poètes : « le surgissement d'une présence séparée » et « cette précaire présence en lutte avec le néant¹ ». Ce que révèlent pour nous ces deux citations, par un déplacement de l'interprétation d'une œuvre d'art visuel vers l'interprétation d'une œuvre poétique, est une dimension agonistique de l'écriture avec la langue, dont le point névralgique est la question de la présence doublée de celle du référent. C'est ainsi qu'en soubassement de l'approche de Giacometti et du caractère proprement inquiétant qui y affecte le *voir*, on rencontre la réception de Mallarmé et ce qui, par elle, vient inquiéter le *lire* et l'*écrire*. Se pose, à travers le questionnement du regard et de l'art, la question de la langue, motif obsédant de la réflexion poétique, qu'elle porte sur la poésie elle-même ou sur l'art.

Pour situer le problème de la présence et tenter de circonscrire son lien avec la question du référent, il convient de se pencher à présent sur le fameux paragraphe de *Crise de vers* sur « les langues imparfaites » (OCII, 208). On peut l'interpréter comme une mise en perspective de l'invention du vers : « Arcane étrange ; et, d'intentions pas moindres, a jailli la métrique aux

¹ Cf. les pages intitulées « De l'accord entre "présence" et "séparation" (Dupin) à l'accord entre "présence" et "précarité" », in Michèle Finck, *Giacometti et les poètes*: « Si tu veux voir, écoute », Hermann, 2012, p. 202-209.

temps incubatoires », ainsi qu'on le lit par la suite. Bertrand Marchal, dans une note à propos de cette formule (*OCII*, n. 1, 1643), souligne la référence au moyen âge, « l'incubation ainsi que commencement de monde, moderne » (*OCII*, 239). C'est le temps séminal du théologique et du cosmique, celui où « Dieu a fait le monde en vers », pour citer encore cette phrase de Hugo. L'intention de vérité, d'une vérité du monde, est placée dans la métrique dont la vertu est de réparer le « défaut des langues ». Et comme le montre l'« arcane étrange », le vers hisse le langage à hauteur du mystère divin. Au mythe de Babel et de l'« embabellement¹ » des hommes qui les jette dans la confusion, entre eux et avec le monde, et les fait devenir ces êtres empêchés, répond celui d'une poésie langage des dieux et de la profération : « 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 » ; mais le vers présente la possibilité de cette « frappe unique » faisant que les choses sont, ou se présentent. Et, plus loin dans *Crise de vers*, est postulé que « rien ne demeurera sans être proféré » (*OCII*, 212), dans une conduite de l'allusion ou de la suggestion parente de la « divination » et du « sortilège », termes venant redoubler l'« arcane étrange » déjà mentionné.

La poésie, par le vers, viendrait « rémunérer » le « défaut des langues », c'est-à-dire qu'elle rétribuerait à hauteur des efforts pour faire coïncider l'intention et la voix. Le vers, « devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair », peut permettre à qui le manie savamment de trouver « des alternatives lumineuses simples », de faire la nuit et le jour, sans prononcer les vocables qui, en eux-mêmes, déçoivent parce qu'ils sont soumis à l'arbitraire de la convention. Au regard de l'intention de vérité, qui se muera en intention de présence, la voix est le levier majeur : sa coulée dans le moule du vers en intensifie la force, en fait un « instrument » dont la vertu est d'habiter la langue, de provoquer un passage de la voix du poème à l'oreille du lecteur.

Cependant, Mallarmé rompt avec une tradition qui traite la poésie en langage des dieux, par l'enthousiasme et l'inspiration. Bien plus, le vers fait vivre de l'intérieur la séparation de la langue et des choses : « Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu ». « Crise de vers » il y a, d'abord, parce que son creusement fait éprouver que ce que l'on a placé en lui ne fait que renvoyer au néant des représentations qui s'y sont échafaudées. Sur fond d'abdication des croyances religieuses, d'un terrassement du « méchant plumage » dont l'écriture est le théâtre, commence un

¹ Selon la traduction de Meschonnic de la *Genèse* 11, 9, « Babel // parce que là / Adonāi a embabelé », qui se rapproche ainsi du calembour *bavel // ki-cham / balal*, le verbe *balal* signifiant « mélanger, mêler, confondre ». Henri Meschonnic, *Au commencement, traduction de la Genèse*, Desclée de Brouwer, 2002, p. 280.

questionnement inquiet sur les moyens et les pouvoirs de la poésie par rapport à la langue. S'affirme alors toute la fragilité du lien entre les mots et les choses. Avec cette fragilité, la faille constitutive de la langue qui est de provoquer l'impression et d'abolir la chose ou l'objet.

C'est cette idée d'une musique du poème qui mène des choses du monde aux choses de la voix, au feuillage et à la forêt du poème : « Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. » (OCII, 210) La « prétention » d'un langage des dieux convoquant « le bois intrinsèque et dense des arbres » fait place au tumulte et aux sons du monde qui habitent la voix, mais tout autant que la voix habite, voix elle-même habitée par d'autres voix qui informent l'expérience du monde. Ce qui rend « dense » le bois est bien l'impression de la matière, comme ce qui fait « l'horreur » et « le tonnerre muet » est la rumeur des discours et des silences imprégnant le regard et le contact avec le monde. Il est patent qu'avec la mise en crise de ce qui régissait la croyance en une vertu démiurgique du vers, Mallarmé rompt avec le cratylisme, l'imitation de la nature comme anti-arbitraire et nature dans la langue. Mais il rompt aussi avec le conventionnalisme, en renvoyant Hermogène au commerce du langage, à l'accord tacite qui n'a pas besoin de discuter de la valeur des mots, puisqu'il met « dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie » lui permettant d'échanger le « bois intrinsèque et dense. » Disant, ou parlant, un rapport au monde dans et par la voix, le poème se place dans le suspens de l'alternative, puisque sa motivation n'est pas dans les choses, mais dans la voix qui évoque et habite les choses, qui en fait son récitatif.

De cette situation des choses et des objets dans et par la voix, il nous semble que Bonnefoy tire certaines conséquences. Conséquences ayant trait à la présence. Voici le commentaire qu'il donne de l'extrait que nous venons de citer : « Le travail sur les couleurs et les sons au sein de l'écriture du vers volatilise l'objet dans l'instant d'impression qui remet le lecteur au monde. "L'esprit" n'ayant "que faire de rien outre la musicalité de tout." » Par « l'instant » et la « volatilisation », c'est la logique de la représentation et de l'imitation qui se trouve abolie dans la musicalité. L'opposition au concept fait entrer dans la référentialité et la présence, qui, d'une certaine façon, font sortir la langue d'elle-même, peuvent en réparer le défaut. Comme l'écrit Patrick Née, « *la faille c'est le signifié, c'est-à-dire le "concept", qui sépare indûment le signifiant de son référent.*¹ » Or, le référent est le point nodal et fragile à la fois, donc précaire, de l'écriture du vers. Nous verrons que, pour Dupin, c'est un point aveugle, surgi et séparé,

¹ Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 22. (C'est l'auteur qui souligne.)

distant et pourtant présenté. Pour Bonnefoy c'est dans la faille, dans le « presque », que tout se joue : ce qui a lieu par la voix est un partage du sonore et du visuel, mais aussi une action sur la langue pour en traverser et en transgresser la conceptualité. Il s'agit en somme de faire défaillir ce qui fait le « défaut des langues », d'introduire de la présence dans la faille du signifiant et du signifié, dans la faille de l'arbitraire même.

Partant, la « lutte avec le néant », dont il est question au sujet de Giacometti, est livrée dans le langage, selon une espérance qui est le propre de la poésie. Selon une parenté prosodique marquée par l'attaque des mots, qui fait de l'une le revers et le négatif de l'autre ; la « présence » est atteinte dans la « précarité » de l'instant, où se joue l'écart, et peut-être la violence, entre la volatilisation et l'impression de l'objet. Avec « cette *précaire présence* », l'autre mot que l'on peut entendre est le *présent*, lui-même livré au battement de l'absence et de la présence définitoire, selon Bonnefoy, du rythme en poésie. L'enjeu de la présence recoupe celui d'une entrevision, et d'une aperception fugitive reconnue dans la musicalité mallarméenne. Définie comme « immédiateté retrouvée », « la musicalité de tout » de *Crise de vers* se distingue encore de l'imitation en ceci qu'elle n'est pas réductible à la sonorité, à ce qu'on pourrait réduire à l'harmonie imitative. De sorte que le problème des mots « nuit » et « jour » appelle ce que Bonnefoy désigne par la « musique des mots », dans une induction rappelant les correspondances de Baudelaire, à savoir une circulation « du son à la couleur par les mots¹ ». Il est vrai que « l'instrument de la voix » va bien dans le sens double et unifié d'une vocalité et d'une visualité quand « à côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce un peu ». La recherche est ainsi du côté de la mélodie de l'âme, plutôt que d'une harmonie imitative, en ce sens que si rien n'est à imiter, c'est parce que tout est à retrouver des perceptions, des sensations, « les divines impressions qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges », comme Mallarmé l'écrit dans la lettre à Cazalis du 28 avril 1866 (*OCI*, 696).

Avec Mallarmé, Bonnefoy formule l'enjeu d'une linguistique du référent, par un lien direct et transgressif avec la perception et la sensation. Mais si Mallarmé permet de formuler l'enjeu, c'est avant tout parce que cet enjeu y subsiste à l'état de problème : il y est précisément reconnu dans l'intention qu'énonce l'œuvre, mais, pour Bonnefoy, les réalisations ne sont pas à la hauteur de ce que les déclarations promettent. C'est le conflit de l'être dans la réalité empirique et du non-être du langage, dont le néant a été éprouvé dans le creusement du vers, qui informe le suspens mallarméen, son angoisse et sa nuit sans espoir. Ce conflit nourrit le sentiment d'horreur d'*Igitur* ou le sourire ironique de *Crise de vers* face à la « prohibition [...] dans la

¹ Yves Bonnefoy, « La Poétique de Mallarmé : quelques remarques », *Lieux et destins de l'image*, op. cit., p. 265.

nature» et à cette glace opaque du langage, une froideur ayant le goût de la disparition, un miroir épaississant la nuit des mots. Après l'effondrement des certitudes qui maintenaient les croyances en un langage et ses représentations, l'enjeu est pour Bonnefoy de décider qu'il y a de l'être, en opérant le négatif du négatif. Avec Patrick Née, on peut parler d'un « *saut ontologique* », dans la mesure où « au lieu que le mot abolisse, il retrouve. » Aussi est-ce dans la fragilité de « l'écart le plus minime » qu'est fondé l'espoir de présence. De même, il y a à chercher dans Mallarmé les propositions aidant à postuler l'être et le référent comme sources du langage et de la langue, ainsi un emploi de la langue et du langage dans un acte de poésie.

Un lien fragile semble être marqué par le mot « presque ». Il est frappant de constater que certains mots soient comme aimantés par le vocable de « présence¹ » dont les sonorités d'attaque peuvent se redistribuer, se nuancer dans « *presque* », « *perception* », « *impression* » (dans l'extrait cité plus haut : « dans l'instant d'impression qui remet le lecteur au monde »). Dans le récit en rêve *Une Autre époque de l'écriture*, inspiré par la lecture de Mallarmé, on lit à propos du sonnet « Sur les bois oubliés » : « le poème que je savais par cœur, que j'aimais était bien là, silencieux, dans le réseau des rapports presque perceptibles qui gardaient ensemble les signes.² » Au fondement de l'espoir poétique est sans doute un travail de la présence, auquel correspond ce « travail sur les couleurs et les sons au sein de l'écriture du vers. » On se retrouve ainsi au bord du langage, dans ce qui touche à la surrection dont il a été question avec Dupin : un seuil fragile et précaire des mots en élan vers les choses, ramenant la langue, ou la pliant, à un mode apparitionnel, épiphanique et ontogénétique, transgressif du rapport signifiant et signifié qui structure la représentation dominante du langage par le signe.

On peut revenir sur le « surgissement d'une présence séparée » qui nous semble caractériser aussi le rapport de la poésie de Dupin à celle de Mallarmé. Il nous faut maintenant envisager un rapport à la poésie de Mallarmé qui opère une autre inflexion encore du négatif, non en mettant en avant l'espérance, mais dans un mouvement contraire, en imposant le désespoir comme la dynamique majeure de l'écriture. L'articulation de la présence à la séparation est de ce côté. Aussi peut-on dire, avec Michèle Finck, que

l'alliance des vocables "surgissement", "présence" et "séparation", si elle est une proposition de l'esprit qui rend compte avec acuité de l'univers de l'artiste [i.e. de Giacometti], est aussi une sorte de précipité de l'art

¹ Selon le rapport pointé par Michèle Finck dans *Giacometti et les poètes* : « La précarité se trouve ici inséparable de la présence : comme on dirait en photographie, elle en est le négatif (l'attaque consonantique en [PR] leur est d'ailleurs commune). » Michèle Finck, *op. cit.*, p. 202.

² Yves Bonnefoy, *La vie errante*, suivi d'*Une autre époque de l'écriture*, *op. cit.*, p. 151.

poétique de Dupin lui-même, sans cesse tendu entre le dynamisme de la "présence" et le coup d'arrêt de la "séparation".¹

Cette dimension de sa poésie le situe dans un dialogue possible avec la « notion pure » échappée de la *Crise de vers*, et s'imposant en définitive comme le propre et le produit de « l'isolement de la parole » : un affect et un percept, pour reprendre les catégories de Deleuze, non tiré de tous les bouquets de fleur possibles, mais la fleur du poème devant tout à un emploi à neuf des « mots de la tribu » dans le vers – « l'absente de tous bouquets », dont le surgissement tient à la musique du poème, métaphore par laquelle est figurée cette rythmique des rapports. C'est au « musicalement se lève » que peut être mesuré le « surgissement d'une présence séparée ». Autrement dit, c'est autour de l'inconnu, de l'inouï et du non-vu jusqu'alors que Dupin rencontre Mallarmé. De fait, cette séparation n'est pas tant absence que distance ouvrant le champ d'un désespoir, d'une « pratique désespérée », pour citer *La Musique et les lettres*. Le poème fait toucher et rencontrer l'inconnu par une physique du langage qui vaporise la matière et la présence dans ses réseaux. D'où le caractère séparé, distant et échappé d'un référent jamais assignable. « L'absente de tous bouquets » est, dans cette perspective, une vision et une audition séparées, « *un composé de percepts et d'affects*² » passé dans le langage, mais aussi un infini et un recommencement. Aussi faut-il travailler la langue autant que la langue nous travaille, pour voir et sentir dans cette distance, parmi ces choses « nues » qui s'approchent et s'éloignent dans la voix, et laissent le désir dynamiser la sensation et la compréhension d'une « présence séparée ».

1.3. Quel héritage pour la langue ? Mallarmé à l'épreuve d'une poésie à venir selon Bonnefoy

À travers la comparaison de Dupin et Bonnefoy, deux conceptions de l'écriture peuvent être dégagées : une pratique sans espoir voue la présence à son enfouissement dans la séparation et fait le lit de la destruction et du recommencement ; une dotation de présence à même les vocables de la langue et ainsi une reprise de l'espérance de l'ordre du « pas gagné ». Ce dont Bonnefoy prend acte dans sa lecture de Mallarmé est la capitulation de l'illusoire et des croyances pour articuler les mots à un « pur regard » : « à donner presque la sensation de la chose perçue dans son être-là infiniment étranger à toute pensée, à toute présence au monde », comme il l'écrit à propos de ce qu'*Igitur* réussit à faire. Mais la tâche est en tant que telle « infinissable » et, apparentée au « livre impersonnel et vivant », vouée à la destruction et au

¹ Michèle Finck, *Ibid.*, p. 62.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 154.

recommencement. *A contrario*, Bonnefoy conçoit une sortie de la dissipation et de l'absence, dans un espoir et une décision d'être et de parole. Il se détourne du « surgissement devant nous, autour de nous, de réalités soudain comme nues : "meubles vacants", "ébènes massifs dont les chimères fermaient les lèvres avec une accablante sensation de fini", le lieu de la vie mais comme si on s'y voyait sans y être, par résorption de la conscience de soi.¹ » Par une articulation des trois adjectifs « vacants », « massifs », « accablante », la citation d'*Igitur* ouvre l'espace d'une absence à soi et au monde, un *voir sans y être*. Le pur regard jeté sur ces choses à nu insufflé aux mots inflige à la vie du non-être, ce que l'on pourrait appeler un naufrage ontologique. On notera au passage que Bonnefoy trouve dans la tête de Jean-Baptiste un emblème de l'effondrement du sens et de « l'horreur métaphysique » qu'il compare aux *Têtes sur tige* de Giacometti². Mais la tâche que Bonnefoy assigne à la poésie est dès lors de « protéger du néant l'être précaire de la personne » (c'est dans ce sens qu'ira son interprétation de Giacometti), du coup de prendre la décision de sauver, préserver les vocables de la dissipation de l'être, ou encore de l'être-là massif de l'absence.

Il y va alors d'un souci de la langue. Si l'on doit à Mallarmé d'avoir révélé la fausseté des signifiés et de l'appareil conceptuel de la langue, l'on doit maintenant revenir à l'intuition première de l'expérience de Tournon, du néant et du beau : revenir au « seuil que toutefois le poète seul a pouvoir d'atteindre, du fait de sa capacité spécifique de percevoir dans les choses ce qui est plus que leur sens³. Le passage en force athéologique, pour revivre le plein de l'expérience du monde, dans « le projet de *voir sans savoir* », « pour délivrer la réalité empirique des représentations qui l'occultent⁴ », a en fait à défaire la nuit dans laquelle il s'est engouffré, comme étant une survivance, par la contradiction, de la doxa chrétienne.

Il nous faut maintenant considérer la mise à l'écart de Mallarmé de *La Vérité de parole*. Il est significatif que, dans un livre reprenant les essais du *Nuage rouge* sur la poésie, Bonnefoy a fait figurer « La Poétique de Nerval » et en a exclu « La Poétique de Mallarmé ». L'essai du *Nuage rouge* faisait état d'une récusation du « lieu où l'on vit », d'un étonnement et d'une déception à l'égard de « l'être empirique », qui allaient le pousser à reporter « son espoir sur les virtualités du langage⁵ », mais pour ensuite mettre le doigt sur une trahison des mots. S'en dégage une convergence avec la question et la réponse de Hegel que Bonnefoy dénonce au début de « La Poétique de Nerval » : « *Qu'est-ce que le maintenant ? et Le maintenant, c'est la*

¹ Yves Bonnefoy, « Igitur et le photographe », *Sous l'Horizon du langage*, op. cit., p. 226.

² *Ibid.*, p. 228.

³ *Ibid.*, p. 225.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁵ Yves Bonnefoy, « La Poétique de Mallarmé », op. cit., p. 184-185.

nuite. » La nuit est le symptôme d'une modernité se condamnant « à ne plus trouver que le miroir sombre où ne se présente, comme chez Mallarmé soixante ans plus tard, dans *Igitur*, que le visage en reflet d'un Esprit qui naît du langage.¹ » Avec Mallarmé, nous sommes tenus dans l'interdit et sa nuit, barrant « l'accès des "vrais bosquets" – ce "séjour" que serait la poésie » et dans une « pensée à propos de la poésie », plus que dans son lieu. Y est vue davantage une intention de poésie qu'une poésie vécue. Dans ces conditions, l'héritage proprement mallarméen, pour la poésie et la langue, est problématique :

La poésie à venir ? Ce ne peut être que celle qui fera son expérience centrale de l'existence comme elle se perd et se ressaisit dans l'ordinaire des jours, en son rapport obligé au temps, à la fois angoisse et espérance, et à la "réalité rugueuse", pour reprendre le mot si anti-mallarméen de Rimbaud. Celle, en un mot, qui aura su hériter de Baudelaire et de ce Rimbaud d'*Une Saison en enfer*, bien plus que de Mallarmé.²

La poésie doit défaire la langue de l'inaccessible du langage pour aller à la « réalité rugueuse », une plénitude dans ce monde. Cette liquidation, Mallarmé, semble-t-il ne l'a pas mené jusqu'au bout. Il est, par son refus des conditions personnelles et empirique de l'existence, resté dans l'idée d'une plénitude par un degré supérieur du langage qui, en fait, est inconcevable sur terre et est encore redevable à un langage des dieux. C'est ainsi que le langage en tant qu'art, lié à cette « existence d'art » de *Crise de vers*, est mis à l'épreuve par une poésie à venir, à l'écoute de la « réalité rugueuse » de Rimbaud.

Il s'avère aussi que le quatrième poète du « tétragramme » fondateur de la modernité, à savoir Nerval, est celui qui, pour avoir été plus rarement abordé par Bonnefoy, figure une poussée « *en avant* » de la nuit au jour - quand bien même ce fût « un peu de jour », ainsi qu'en conclut « La Poétique de Nerval » -, un contre-exemple par rapport à Mallarmé. Par une lecture à rebours de sa propre nuit et de sa « seconde vie » dans le rêve, il est pour Bonnefoy celui qui, au contraire, tente de déchirer le rêve qui l'aliène et « d'adhérer à un lieu, de trouver en sa profondeur le point par où l'on fait corps avec l'universelle présence. » Nerval est l'exemple d'un poète pour qui le sacré n'est, fondamentalement, pas un séparé, mais une présence pleine dans le lieu et le temps, et la poésie une prise en charge de « la réalité d'avant le langage ». Ce que, pour emblème, Bonnefoy lit dans le nom de « Nerval », est miroir, non de l'ombre et du négatif, issu de la « poésie sacrée » et du langage séparé comme l'est celui d'*Igitur*, mais de « l'épiphanie printanière » : le « reflet inchangé, simplement inversé » de « vernal » dans « Nerval ». Cet exemple pour montrer que le travail du signifiant par l'auteur de *Sylvie* est

¹ Yves Bonnefoy, « La poétique de Nerval », *La vérité de parole et autres essais*, op. cit., p. 48-49.

² Yves Bonnefoy, « À propos de Stéphane Mallarmé », *L'Inachevable*, op. cit., p. 98-99.

opposé à Mallarmé au titre d'une éclaircie entrevue de manière plus décisive que chez Mallarmé, d'une clarté diurne faisant signe vers un *ici-et-maintenant* perdu et retrouvé, tenu « dans la matérialité du mot poétique, dans sa substance sonore et sa réserve rythmique, la possibilité d'autres relations, avec les autres mots dans le vers, que celle que veut le concept. C'est le voile qu'est celui-ci qui en poésie se déchire.¹ »

Le déni mallarméen des conditions de l'existence le séparerait ainsi d'une « vérité de parole ». Il aboutit davantage au naufrage, de la vérité avec celui du sens, partant de la parole. Cette séparation a pour conséquence un anéantissement dans la nuit du langage et dans l'abstraction de l'art. Pourrions-nous vivre au sein d'une écriture qui aurait transformé notre langue selon cette volonté d'un pur regard et d'un rapport aux choses à même leur évidence, mais aussi selon cette nuit de l'abstraction dans laquelle cette même écriture a fait entrer la conscience ? Il faut maintenant envisager comment Bonnefoy figure des situations où l'écriture telle que Mallarmé la pratique devient une expérience commune. Une réflexion de cet ordre a en fait besoin de la fiction. C'est pourquoi il est intéressant de lire *Une Autre Époque de l'écriture*, dernier récit en rêve du livre *La Vie errante*. Ce texte inaugure un peu cet autre ensemble sur Mallarmé prenant le biais de la fiction et du dialogue, y insérant un intertexte mallarméen pour le discuter. Le récit en rêve se double de l'essai de critique en rêve : nous en avons déjà abordé un premier exemple avec « Frisson d'automne » de *L'Heure présente*. Nous lirons également les pages éponymes de *La Digamma*, qui mettent en regard Mallarmé et Shakespeare et posent de manière aiguë la question des lettres et des sons dans la langue et de leur rapport à la vérité :

Oui, murmurait-elle, les mots de ces premiers temps répondaient lettre après lettre, son après son, à tous les aspects dans les choses. Et la terre pouvait alors, sans contrainte dans le langage, sans mauvais pli de l'étoffe de celui-ci sur son vaste corps, nue, en somme, comme ces Corés de plus tard sous leur transparente tunique de marbre clair, nous prendre dans ses bras, nous étions dans la vérité.²

Tout l'intérêt d'*Une Autre Époque de l'écriture* réside dans le développement d'un dialogue fictif, entre deux interlocuteurs : le premier à parler témoigne de son expérience ; le second, le narrateur, questionne davantage, comme pour faire advenir par une autre voix que la sienne, une contradiction interne à l'expérience de Mallarmé, qui est d'abord celle de Bonnefoy lui-même, entre un langage qui exile et illusionne et une voix qui, portant le rêve d'un « authentique séjour terrestre », cherche le dehors, le réel et une « vérité de parole ». Le truchement des voix

¹ Yves Bonnefoy, « La poétique de Nerval », *op. cit.*, p. 52-53.

² Yves Bonnefoy, *La Digamma*, *op. cit.*, p. 279-280.

du dialogue est le moyen d'un questionnement, par Bonnefoy, de l'héritage de Mallarmé, de ce qui l'a habité, inquiété, mais aussi influencé, et dont il entend, une fois encore, se défaire. Précisons aussi que le dialogue se déroule en deux lieux qui sont aussi deux temps : lors d'une marche en suivant « un étroit sentier qui fait beaucoup de détours », puis « au bout de ce chemin sous les arbres », dans « une petite maison de planches qui avaient jadis été peintes¹ ». Une telle construction imaginaire permet de mettre en situation des êtres touchés dans leur langue par une écriture devenue leur séjour, devenue ainsi ce qui modèle leur conscience et leur appréhension du réel. Une vingtaine d'années plus tard, « Le Digamma » (d'abord publié chez Galilée en 2012), reprend le fil du dialogue, mais entre un homme et une femme, ce qui réactive la question du langage dans son rapport avec le mythe originel de l'Un : celui d'Adam et Ève et de la chute dans l'histoire comme rupture de « l'adéquation de la parole et des choses », passage des noms aux mots et séparation d'avec le sacré originel où c'étaient les choses qui parlaient en l'homme, mythe d'un temps de l'éternité et de la fusion, parce que le langage y était un lieu de vérité – mythe parce que c'est un temps du « comme si » : « Parlions-nous, et c'était comme si la chose dite était tout contre nous, vivante, pressant sa chaleur sur nos lèvres. » Ajoutons que le même récit-dialogue en rêve superpose le mythe de Babel, l'« embabellement » que nous avons évoqué : « Se désaccordèrent les désirs qui unissaient les êtres parlants les uns aux autres. Il y eut des désordres dans la cité, cette musique de jusqu'alors. Et commença ce que nous avons appelé l'histoire, cette crue gonflée d'une terre qu'elle arrachait au rivage...² » Ce fil passe aussi par l'essai « La Hantise du ptyx », texte qui est « comme un raccourci qui traverse et condense tout ce que vous avez découvert dans l'immense élucidation de la poésie, de l'art et de la langue qu'inlassablement vous poursuivez³ », comme l'écrit Dupin à Bonnefoy, dans une lettre qui a suivi la lecture de l'essai à sa première parution en 2003. Il est singulier que la poursuite de l'énigme trace une ligne entre l'enfance et Mallarmé, comme un fil qui met en rapport les premières intuitions sur le langage et se confronte au poète.

Comme nous l'avons vu « La Hantise du ptyx » fait de Mallarmé la figure centrale d'un imaginaire métaphysique de la langue et de la poésie. Mais cette centralité est tout entière dans la nomination que Bonnefoy reporte sur sa lecture et son interprétation de l'expérience de Mallarmé. C'est ce qui le pousse à importer en elle une haine de la syntaxe, du discours. Mais ce qui mue le ptyx en « hantise » est le dépôt en lui d'une survivance de la métaphysique. Ce mot est la marque, à l'état de rêve, d'une assomption de l'immédiat dans la langue ; mais le

¹ Yves Bonnefoy, *Une Autre Époque de l'écriture*, op. cit., p. 131 et 145.

² Yves Bonnefoy, *Le Digamma*, op. cit., p. 280.

³ Yves Bonnefoy, *Correspondance I*, op. cit., p. 693.

rêve débouche sur le néant et l' « inanité sonore » dès qu'à l'intérieur et à travers les mots on ouvre les yeux sur ce qui s'y instaure. Sa hantise provient du fait que, figurant possiblement une langue seconde-langue supérieure, ou « autre langue » donnant vue sur « un au-delà du langage », il se pourrait bien qu'il existe et ne soit pas ainsi une simple faute d'impression. Comme la tache sur le globe de Bonnefoy enfant figurait un lieu inaccessible, mais bien présent et absent au monde par son inscription, l'erreur du dictionnaire grec de Mallarmé adolescent changeant *ptynx* en *ptyx* figure une transcendance par la faille d'un signe. La hantise provient du fait que ce mot, pouvant contenir le néant ou l'absolu, provoque une hésitation, un ébranlement de la langue et un trouble : « un "ptyx" semble exister, qui n'existe pas.¹ »

Bonnefoy interroge chez Mallarmé, à la fois un regret, quand il lui prête la pensée que le mot de *ptyx* n'existe pas, et une « arrière-pensée », - comme il l'écrit plus loin : le rêve d'une langue « suprême », celle-là même qui « manque » dans *Crise de vers*. La rencontre du *ptyx* dans le dictionnaire figure le roman des origines d'un désir aussi indélébile que la faute d'impression. Le rêve d'une réalité supérieure est au demeurant celui de l'enfant devant le globe terrestre. Mais la mappemonde n'est pas le monde, comme le dictionnaire n'est pas le langage. Ce faisant, les représentations qu'ils ont imprimées dans la conscience, par les légers écarts qui y ont été introduits, agissent en démon, non de l'analogie, mais de la transcendance. On assiste alors à une sorte de transfert de contradiction : une contradiction entre immanence et transcendance, chez Bonnefoy, qui agite sa quête d'une plénitude de la présence par la poésie ; mais aussi une contradiction reportée sur la recherche d'une « vue » qui, délivrée de l' « entrave » et du « fardeau de la vision », serait l' « identité de la chose et de sa perception immédiate.² » Le démon d'une transcendance inquiète, quand, à la place de la plénitude divine, s'impose celle du néant. Cette transcendance n'est-elle pas malgré tout une perte obsédante ? L'insistance de Bonnefoy sur la crise de Tournon révèle une précarité à l'œuvre dans l'entreprise poétique, tenaillée entre une ancienne métaphysique désormais invalidée et une dérélition du langage et de la conscience. La déclaration « je chanterai en désespéré » est l'attitude invoquée face au « creux néant musicien » d'une voix résonnant à l'intérieur d'un espace de signes renvoyant les uns aux autres de manière arbitraire. Cette lecture rend le désespoir coextensif à la poésie de Mallarmé. Ce qui fonde à penser que, d'une certaine façon, elle est à oublier, parce que trop obsédante, touche à une reprise de l'espoir qui va se reporter

¹ Yves Bonnefoy, « La Hantise du *ptyx* », *L'Imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 106.

² *Ibid.*, p. 105.

sur les origines et se pencher sur ce qui peut fait revenir à la surface « les mots de ces premiers temps [qui] répondaient lettre après lettre, son après son, à tous les aspects dans les choses.¹ »

1.4. Présence de Mallarmé dans le rapport à la langue de Bonnefoy : la « vérité de parole » contre l'art

Le point sur lequel Bonnefoy dialogue encore avec Mallarmé est le rapport à la lettre et au son. On sait que *Les Mots anglais* est occupé par la recherche de la motivation linguistique. Cette recherche place en son cœur l'étude de l'origine des mots, selon les principes de l'allitération et de l'onomatopée. Ce faisant, elle met *a priori* en avant la relation du signifiant au référent. Cependant, par la recherche d'une motivation de la langue, Mallarmé s'intéresse avant tout, comme Bertrand Marchal l'a analysé, à la « fonction symbolique », par laquelle se « manifeste la prépondérance de l'imaginaire humain » et se laisse découvrir le « le jeu de l'analogie », moyen d'une « communion » ou d'une « fusion des mots et des choses² ». D'où le fait que ladite fusion appartient intégralement à une histoire de la langue que l'écrivain, perpétue et réinvente. Or, pour Bonnefoy, l'histoire est l'oubli et la séparation progressive d'avec le monde, l'aggravation de la désunion des mots et des choses. Irrémédiablement, la construction analogique et métaphorique substitue au réel des constructions conceptuelles venant en définitive abstraire l'être au monde. Dans ces conditions, l'histoire est un désastre à réparer et la poésie se définit par une traversée transgressive des concepts vers le référent, rendue possible par la voix et le son. La « clé allitérative » mallarméenne délivre alors des constructions analogiques enserrant toute appréhension du réel dans leurs rets et la condamnant au silence. Le silence du monde est alors le prix à payer d'une résonance du « creux néant musicien » dans des rimes qui mettent le poème en état d'exil et opèrent la forclusion du référent.

Il faut préciser que Bonnefoy dégage le référent d'une logique représentative, pour l'inscrire dans une logique fusionnelle, mais perdue par toute une histoire de constructions conceptuelles qui caractérise l'anthropologie du langage. À la lecture des récits en rêve *Une Autre Époque de l'écriture* et « Le Digamma », il apparaît que Mallarmé est un moment décisif pour la modernité, mais qui doit être dépassé. Le premier texte présente le rêve d'un état de l'écriture dans une langue *a priori* étrangère à l'arbitraire de signes. N'y aurait-il pas, dans la rêverie de Bonnefoy, la confrontation du rêve d'une langue de la plénitude et de la transparence au monde, à la condition d'histoire qui définit la langue des hommes ? Une sorte de butée à cette langue

¹ Yves Bonnefoy, *Le Digamma*, op. cit., p. 179.

² Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 462.

réelle, et à cette réalité de l'arbitraire, qui n'est rien d'autre que la construction progressive de la langue dans la parole, dans l'écriture, dans les discours qui en forment la décision et le partage ? La conception de la langue, chez Bonnefoy, ne buterait-elle pas alors sur son propre rêve d'une langue adamique, anté-historique ? D'un côté, la reconnaissance de la langue en tant qu'histoire la lie à une responsabilité. De l'autre, la prise de conscience que ce rêve est encore une imagination se risquant dans l'« inconcevable à ce monde », comme il l'écrit à propos de Mallarmé dans « La Hantise du ptyx¹ », laisse poindre une suspicion généralisée à l'égard du langage et de sa propre pratique. Le récit en rêve, pour être critique du langage, n'en est pas moins critique de soi, partant de ce qui, de Mallarmé, parle à travers ce rêve.

On reconnaît à l'arrière-plan de la reconstruction d'*Une Autre Époque de l'écriture* un conflit : la coupure d'avec le temps historique, mais un retour permanent à elle. Le lieu naturel parcouru par les personnages dans la première partie du récit se confond avec un lieu d'émergence du langage, plus précisément de dispersion des mots dans les choses de la nature. Il s'y agit d'une identification des sons de la langue à des objets ainsi qu'à leur représentation graphique ; cette écriture s'assimile à la fois au hasard : « laissons plutôt les signes apparaître au hasard de notre existence », et à l'infini : « Nos signes étaient des choses, ils en étaient donc infinis. Et l'infini demeurant toujours égal à soi-même, au moins au premier regard, l'écart qui vous inquiète entre le signe et la chose (vous y percevez de l'arbitraire, m'enseigniez-vous) était comblé, ne croyez-vous pas.² » Cette ontogenèse de l'écriture fait se confondre une origine de la langue dans la nature, une anthropologie de l'émergence des signes et un geste décisionnaire de l'homme tranchant dans la multitude des choses et l'infini ; en définitive, elle accorde et noue au langage une part restreinte du monde : « En fait, une faible part seulement de nos référents du monde eurent, cela ne vous étonnera pas, valeur de lettre. » Le geste de trancher et de rassembler le monde renvoie à un conflit entre l'innombrable et le débordement du monde et le fini d'un corpus de lettres dont la virtualité est de prendre en charge une conscience de soi du monde, de porter autant que de supporter une « réciprocité de preuves » de l'être et du langage. Se glisse, dans cet état de fait, la responsabilité de l'homme à l'égard du monde et des choses, le devenir du monde dans et par la langue. La question éthique est un tournant de ce récit en rêve : c'est à ce titre que le moment où il est dit que « le sable ne se sait pas », puis qu'« il se sait à travers moi³ », est crucial. Qu'est-ce qui, de l'être-là des choses, – et le sable, par l'existence de chacun de ses grains, est particulièrement significatif –, peut être

¹ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 109.

² Yves Bonnefoy, *Une autre époque de l'écriture*, *op. cit.*, p. 140 et 132.

³ *Ibid.*, p. 158.

préservé dans l'être par le langage ? On peut lire que cette question obsédante dans l'aimantation des signifiants de la « lettre » et de « l'âtre¹ » (à la seconde partie, dans la maison) par l'être, traverse le texte et renvoie au double geste de séparer et de retenir, dans le signe graphique, dans le foyer de lumière et de clarté sur lequel se terminera le texte.

On pourrait considérer dans ce récit une rêverie naïve des origines, postulant un créationnisme du langage, ou une théorie naturaliste du rapport entre le signe et le référent. Mais ce que Bonnefoy tend à induire du rêve dont il développe peu à peu les espoirs autant que les hantises, est une anthropologisation du divin et une humanisation de la référentialité. Pour le dire autrement, le divin est dans la visée humaine vers le monde ; la référentialité relève d'une prise en charge de ce monde par l'humain. Mais, pour reprendre les catégories de René Girard, l'invention du sacré dans les signes et les lettres, dans les choses et les objets ne va pas sans une certaine violence, justement désignée par cette fameuse lettre originaire et perdue, dans *Le Digamma*, dont le graphisme forme une hache de bûcheron : « Elle résonnait dans les plus lointaines forêts du flanc des montagnes de Thrace. La vieille femme devant son feu la ramassait pour casser son petit bois. Elle était à la fois ce qui violente et ce qui rassemble. » Et si tout le geste premier de la langue est dans cette action de trancher, de couper, et dans le son – la résonance – qui s'en dégage à l'oreille humaine à travers le monde, le désastre a été « la conséquence d'une prononciation défectueuse² ». La défectuosité répond à la faute du péché originelle : toute l'histoire commence dans cette recherche inquiète et tourmentée pour retrouver la voie de la voix, cette voie du son primordiale dans la voix humaine, l'accord premier des mots et du monde. On peut dès lors comprendre aussi les enjeux, pour Bonnefoy, de la « musicalité de tout » mallarméenne, autant que « de l'éden l'inquiète merveille » (« Toast funèbre »).

Parler, écrire, c'est faire, contre l'obstacle de l'arbitraire ou malgré lui, le pari du sens, puis c'est « risquer le sens ». C'est ainsi que la parole est le contrepied d'une écriture qui arrêterait les signes sur eux-mêmes et clôturerait l'esprit. Une vérité du monde est à ressaisir dans la parole et, pour cela, il faut réparer : « et n'était-ce pas réparer alors, réparer un peu, le tort que les mots font au monde ?³ » - comme on peut le lire à propos de ces temps ancestraux de l'écriture. Mais le second temps serait de réparer l'écriture par la « vérité de parole », en pratiquant une « désécriture⁴ » : l'écriture aurait repris sa source dans la poésie, elle serait

¹ *Ibid.*, p. 146.

² Yves Bonnefoy, *Le Digamma*, op. cit., p. 180-181.

³ Yves Bonnefoy, *Une autre Époque de l'écriture*, op. cit., p. 133.

⁴ La notion de désécriture renvoie à la lutte intérieure à l'écriture chez Bonnefoy, articulant une exigence de destruction, un sacrifice de la langue et une opposition à la beauté formelle ; cette désécriture place toujours

consubstantielle à l'enjeu de « désapprendre l'écriture même qui l'a portée¹ ». On a vu qu'au commencement de la langue, tout repose sur l'action de trancher, mais de trancher juste, comme l'allégorise cette lettre primordiale du digamma. Le détour par l'archaïsme ancre aussi notre culture dans la question de la lettre et de l'être, depuis une grécité séminale. Mais le problème est le platonisme ; il est d'avoir chassé le poète de la cité, d'avoir ainsi fait de la poésie une marge du langage et de la langue, et de l'avoir destinée aux constructions métaphoriques trompeuses et à la création de simulacres. La mise en perspective de la poésie par rapport à l'Un de Plotin, qui est aussi un au-delà, non du monde, mais de l'intellection, la fait revenir à un rapport de vérité au monde, en même temps qu'à une critique de l'idéalisme. Le problème qui se pose est celui de cette vérité hors-poème, mais dont seul un poème, dans son rapport à la poésie, est capable. Nous avons vu que la langue violente la vie parce qu'elle tranche dans les choses et laisse errer hors d'elle toute une part de la vie. Toute la question est de ramener à la langue la part exclue de la vie, ou du moins d'atténuer la séparation. Elle est aussi de retrouver, comme nous l'avons dit, la bonne prononciation, ou du moins encore d'approcher par le son de la voix cette justesse, cette frappe qui tranchait juste. L'enjeu semble être de retrouver une logique recouverte par les âges et l'histoire, par des hasards autant que par des discours qui ont pris le pouvoir pour dominer la langue et le monde. Cet enjeu se confronte à l'impossible, mais sans doute aussi au « pas gagné » : « parce que dans ses raisonnements il en vient sans cesse à une sorte de nœud qu'il ne peut défaire. Comme si la disparition du digamma affectait aussi la logique.² » C'est ainsi que, pour Bonnefoy, il semble que le poète « dédie à la langue » ce qu'il doit au monde et à l'existence humaine dans le monde.

Maintenant, il nous faut revenir sur ce qui forme le problème linguistique et poétique à la fois de l'entreprise mallarméenne pour retrouver une évidence, une pleine lucidité et un « pur regard » de vérité, ou encore « une frappe unique, elle-même la vérité. » Un premier problème est le vers, et la tradition de la forme close, la tentation chez Mallarmé de l'art empêchant de relever le défi de « Toast funèbre » de « nos vrais bosquets déjà tout le séjour ». Ce que la poésie de Mallarmé montre, même si elle est pour Bonnefoy « absolument irremplaçable », indispensable aussi, est le prix à payer d'une telle aspiration à l'art et à la perfection : de laisser échapper la sensation, le « voir sans savoir », pour des constructions analogiques. Ensuite,

Bonnefoy dans une contradiction, qui est aussi contradiction de soi. Comme l'écrit Michèle Finck, au chapitre « La Désécriture » de son livre *Le Simple et le sens*, « la désécriture est inséparable d'un déni violent des pouvoirs du langage au-delà duquel il faut se porter. [...] S'il y a une certitude qui guide Bonnefoy dans son entreprise poétique, c'est celle d'un antagonisme irréductible entre l'être et la beauté. Pour sauver l'être, il faut faire violence à la beauté formelle, à toute propension à la perfection. » Michèle Finck, *op. cit.*, p. 316.

¹ Yves Bonnefoy, *Une autre Époque de l'écriture*, *op. cit.*, p. 148.

² Yves Bonnefoy, *Le Digamma*, *op. cit.*, p. 281.

revient le problème de la personne, que Mallarmé semble avoir tant voulu exclure. Seule une personne, depuis sa finitude, pourrait dire le nom, à condition de se défaire des entraves conceptuelles qui le séparent de lui-même et de son être-au-monde. Dans « Le Digamma », Bonnefoy remonte ainsi de la « lettre qui manque » au « mot qui manque », qui « est un verbe, un verbe qu'il faudrait lire au présent et, tu ne l'ignores pas, à la première personne ». Le dialogue remonte enfin au nom, « rien qu'un nom, qu'il importerait que tu dises.¹ » Notons au passage un fait important : il ne s'agit pas tant *du* que d'*un* nom, comme le montre cette dernière citation : *un*, parce que qu'il est proféré ici et maintenant, par *je* ou *tu* dans une conscience de soi et du monde, mais c'est à chaque fois *le*, parce que cette profération reçoit, dans son instant, un caractère absolu dans sa plénitude et dans la reconnaissance du hasard. On voit par-là comment des notions mallarméennes repassent par une conscience de la finitude que Bonnefoy considère constituer le refus de Mallarmé.

Aussi Mallarmé est-il un moment charnière de la théorie du langage en poésie. Il représente, ainsi que nous l'envisagerons plus loin, un passage de la définition de l'arbitraire, d'une langue-nature à une langue-histoire. Pour Bonnefoy, qui place la conception du langage du côté de l'origine et du lien originel de l'homme aux choses, Mallarmé représente une prise de conscience brutale et violente, - c'est « l'horreur » de la finitude -, de l'arbitraire des signes et du vide ontologique qui s'y installe. Il y aurait deux héros modernes de cette prise de conscience : *Hamlet* et *Igitur*, qui sont des héros parce qu'ils prennent sur eux tout le poids métaphysique de cette conscience du néant. « La Hantise du ptyx » insiste bien sur le glissement d'*Elseneur* à *Elbehnnon*, passant par « hebenon » : « ce poison qui fait vaciller l'être-au-monde [...], c'est, dit Shakespeare *the juice of cursèd hebenon in a vial* – la même "fiolle", remarquons-le au passage, qu'au moment crucial d'*Igitur* ² ». Précisons que « fiolle » - « qui renferme la substance du Néant » (*OCI*, 475) - s'inverse en « folie », cette démente du geste poétique qui caractérisera aussi *Un Coup de dés*, comme Mallarmé l'a un peu confié à Valéry. C'est le point sur lequel la hantise mallarméenne s'intensifie, puisqu'elle est à la fois rétroactive - c'est la hantise des ancêtres, dont on se rend compte qu'ils sont frappés de non-être, non seulement depuis leur mort, mais aussi de leur vivant -, et en avant : la « folie » promet le monde à un suspens, au vacillement de l'« être ou ne pas être » dans les mots, à l'indécision qui n'a d'autre correspondant que la forme de langage dans lequel il semblerait que le monde puisse s'engouffrer si l'on fait d'elle le séjour humain et le lieu du beau.

¹ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 282-283.

² Yves Bonnefoy, « La Hantise du ptyx », *op. cit.*, p. 108.

Ce serait le problème auquel se confronte d'abord *Une Autre Époque de l'écriture*. Dans la transition entre le chemin et la maison, entre les première et seconde parties, il semble que tout soit déjà trop tard : « Oui, beaucoup voulurent alors se détacher de ces signes. Mais était-ce possible, dites-moi ? » L'abandon de l'écriture première (mais « trop belle » : peut-être alors un rêve) accomplit l'« échec » des « techniques pour retrouver l'évidence¹ ». La maison dont il s'agit, étant identifiée au sonnet « Sur les bois oubliés », pose la question du séjour humain-terrestre qu'invente la poésie de Mallarmé. Que « dédie à la langue », partant à ce qui constitue et construit le commun, le lieu poétique mallarméen ? Voilà ce que pourrait être la question inquiète de Bonnefoy. Le « rien n'aura eu lieu que le lieu » ravive l'idée d'« un lieu hors de tout lieu » (Claude Esteban) : une utopie de la langue est celle d'une langue rédimée par la voix – « la voix seule, la voix en paix avec ces sons, ces phonèmes, qui ne sont peut-être pas notre démesure, après tout, notre abstraction arrogante, mais simplement l'écart le plus minime qu'on ait trouvé, hors la prédation, entre l'esprit et le monde... » Une rédemption, par la voix, aussi, de l'arbitraire : « et si le mot "nuit" semble clair, disait-on encore, alors que la nuit est sombre, c'est de peu d'importance, tout compte fait, ne se perd-on pas aussi dans les bois réels, la parole peut bien revivre à travers ses propres fourrés cette difficulté du monde qui nous entoure ». De fil en aiguille, « l'instrument de la voix » devient l'opérateur, « après tout » et « tout compte fait », d'une réduction de cette faille entre la langue et le monde, une intensité qui fait entendre et voir, donne « vue » plus que « vision ».

« Sur les bois oubliés... » (OCI, 66-67), par la voix de la défunte, fait de la voix du poème l'avènement d'un exister à rebours du néant : une sorte d'outre-trépas, d'existence par l'« Âme au si clair foyer... ». En somme, la clarté est ce dont le poème est capable, qui réintroduit dans le jour aussi le clair qui manque au vocable. On relèvera la force de ce dernier tercet, où se lit un peu la « précarité » de la « présence » qui préoccupe Bonnefoy, ici dans la résonance des [R], de « clair » à « soir », et leur combinaison avec les consonnes sourdes [t], [p] et sonores [v], [m] : « ... **t**remblante de m'asseoir / Pour **r**evivre il suffit qu'à tes lè**v**res j'em**p**runte / Le souffle de mon nom mur**m**uré tout un soir. » On peut entendre aussi toute la capacité de sombre et d'opaque du poème répondant, et diffusant, la troublante « difficulté » et la densité du monde et de la présence de l'autre par la voix. Seulement, Bonnefoy donne une lecture des objets chez Mallarmé, justement à partir de leur vacance dans *Igitur*. Le sonnet du 2 novembre 1877 ramène la clarté du soir dans le jour des mots, mais, s'il fait signe vers une finitude à travers « les bras de l'ancien fauteuil », ce n'est qu'à titre de parenthèse, de courte lueur. Le feu du « suprême

¹ Yves Bonnefoy, *Une Autre Époque de l'écriture*, op. cit., p. 143-144.

tison », renvoyant au « Jeu suprême » de l'absence qu'est la poésie (*OCI*, 42), reprend à la fin du récit : « par ce seuil où s'engouffrait le grand vent qui secouait à présent les grands, je vis que la lumière du feu avait grandi, qu'il se faisait de plus en plus clair, qu'il dansait dans toute la salle », mais c'est « par cette porte qu'on ne pouvait refermer¹ », par un retranchement qui laisse entrapercevoir une « réciprocité de feux » qui n'appartient plus qu'au poème. Cette maison impose pour le reste la vacuité des sensations et des objets : « l'odeur de l'encens » (rappelant cette « harmonie du soir », incantatoire, de Baudelaire) « et ici, puis là (le regard les découvrait un à un comme les étoiles du crépuscule), la lampe, les bols, une horloge, une grosse pierre, le lit [...] », puis, quelques pages plus loin : « la jarre et la lampe et cette mandore, côte à côte » faisant « Dieu sait quelle nuit de l'esprit », « l'horloge » (d'*Igitur*) et « ses douze coups, son vain nombre » ; bref, « un lieu hors de tout lieu » qui, résolu à n'être « rien [...] que le lieu », est gagné par le « gouffre » (où l'on peut reconnaître le « creux néant musicien ») et l'absence au monde : l'allée et venue entre « l'énigmatique pendule », en la densité de sa présence, et « l'appui de la fenêtre (non sans effort mais il le fallait, car là se forme un des mots que sous-entend le poème)² ». Fenêtre où l'on reconnaît cette fois « la vitre soit l'art » des « Fenêtres » (*OCI*, 10), mais aussi « la vitre blême », « quelque fenêtre » d'« Une dentelle s'abolit » (*OCI*, 42-43).

La « chambre [...] étroite », où se trouve le couple du dialogue du « Digamma », est le lieu d'exil, après l'exclusion de l'éden : entre un dehors, où « le fleuve est immense » (le Rhône à Tournon ?), « sombre, bruyant », invitant la « sœur sensée et tendre », non au voyage mais au naufrage, et un ici de la pièce, lieu d'abolition de l'écriture, avec « la crédence [...] et le miroir³ ». Nous pouvons alors aborder l'angle shakespearien depuis lequel est questionnée la poétique de Mallarmé. *Une Autre Époque de l'écriture* et *Le Digamma* font ressortir un ton de plainte et un accent d'inquiétude qui marquent la lecture de Mallarmé et la question de la poésie chez Bonnefoy. C'est d'abord ceci :

Quel aveuglement, me dis-je d'abord (car si tout s'éclairait d'un coup, du moins y avait-il différents plans dans mon intuition, je les traversais tour à tour), quel œil privé de regard que notre écriture ! [...] ce qui voue la chose nommée à ne plus être perçue, elle tout autant, que comme une idée, une absence. [...] C'est que ce n'est qu'un mirage encore, cet absolu : puisqu'il y a tout le reste !⁴

Les « feux réciproques », au lieu d'« une réciprocité de preuves » promises, laissent errer la vie, s'en séparant pour des constructions de rapports ne laissant en creux que du néant.

¹ *Ibid.*, p. 162.

² *Ibid.*, p. 146, 152-153.

³ Yves Bonnefoy, *Le digamma*, op. cit., p. 283.

⁴ Yves Bonnefoy, *Une Autre Époque de l'écriture*, op. cit., p. 155 et 157.

Mais on perçoit à la fin du « Digamma », dialogue figurant à l'intérieur d'un ensemble tourné vers Shakespeare, une hésitation entre le jour et la nuit, entre l'alouette, dont le chant annonceur du jour sépare les amants de *Roméo et Juliette*, et le chant du rossignol préservant une union dans l'angoisse. La question finale fait le pari de la lumière, de la présence, en résonnant dans ce suspens : « Tout est en paix, le sommeil nous prend, ce n'est pas l'alouette, ce que nous entendons, mon ami, c'est le rossignol, n'est-ce pas ?¹ » La réception de Mallarmé est ainsi au carrefour des expériences de la traduction et de la lecture de Shakespeare, des langues française et anglaise. Au carrefour aussi de *L'Hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare* : Mallarmé est, pour Bonnefoy, un exemple humain rejoignant Hamlet dans la confrontation au néant, la folie qui hésite au seuil de l'acte : *Igitur, Un Coup de dés* forment une boucle autour du geste de l'écriture mallarméenne, qui l'enserme, la résume. On peut mesurer la « vérité » métaphysique de Mallarmé livrée à la contingence, par ce passage d'*Une Autre Époque de l'écriture* : « la parole peut bien revivre à travers ses propres fourrés cette difficulté du monde qui nous entoure, où nous avons nos épreuves mais par conséquent aussi notre vérité. On ne s'inquiétait plus, comme vous voyez, de la contingence des signifiants, en ces jours où se défaisait un monde.² » Mais le « défait » du monde dans la contingence des signifiants de la langue a eu ses retours en ses refoulés, ce qui n'a pas fini d'inquiéter. Hamlet et *Igitur* en sont des figures, concentrées dans cette « plume solitaire éperdue », dont se coiffe le « prince amer de l'écueil » d'*Un Coup de dés* (OCI, 378-379). Mais il semble bien que Bonnefoy aille du côté de « la décision de Shakespeare » : il y va d'une réalisation de la poésie dans une « vérité de parole », d'une tenue de l'« indéfait » par la décision d'un espoir dans les mots et la voix qui passe à travers eux, et les habite de sa mémoire et de son expérience du monde. Une lignée passe par-dessus Mallarmé, en visitant ce qui s'est tramé avant lui : « La poésie, la grande poésie, celle de Leopardi, de Keats, de Baudelaire, c'est ce retour de l'espérance. » Et pour le Shakespeare après *Hamlet* :

[...] faire qu'Hamlet pense au moins un instant que vont l'aider à revivre les mots qui disent le cri d'Hécube, c'est signe que Shakespeare a perçu lui-même, en fait le premier au théâtre, que ce travail sur le dire en dépit de ce qui est dit, cette poussée de l'intuition d'être sur des mots encore mal réveillés, cela pouvait être tenté, à tout le moins tenté, par un auteur, un poète – d'une façon qu'il lui resterait alors à mieux comprendre, dans ses écrits encore à venir.³

Une postérité à deux branches, ce pourrait être celle de Shakespeare : l'une avec Mallarmé ; l'autre avec Leopardi, Keats, Baudelaire. Et Bonnefoy répond à Mallarmé, comme il l'a fait par

¹ Yves Bonnefoy, *Le digamma*, op. cit., p. 283.

² Yves Bonnefoy, op. cit., p. 149.

³ Yves Bonnefoy, *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Seuil, 2015, p. 66 et 69.

Baudelaire, par le Shakespeare de la seconde branche. À la destructivité Hamlet, par laquelle il faut passer tout en desserrant l'étau de la catastrophe, n'y-t-il pas une réponse d'Ophélie et de ses fleurs rassemblées, dispersées et cueillies (« cette errance chantante d'Ophélie », « une façon d'interpréter l'existence¹ »), tournée vers la finitude, les « vrais bosquets », mais plus décidément les « vrais bouquets » :

Le bouquet, c'est la fondation de l'être. Il répare la faute. Il exprime un "will to be" qui est, même sans mots, la poésie. Laquelle n'a jamais cessé, aussi bien, de réfléchir à travers les siècles à l'aide que la fleur peut lui apporter dans son rapport difficile avec le dehors des choses et la pensée qui fonde sur ce dehors. [...] La poésie, c'est remonter dans le moindre mot de ses emplois conceptuels, rien que du discours, vers son pouvoir d'interpellation des choses, une parole.²

Au lieu que « l'absente de tous bouquets » détourne de la présence et de l'existence et perpétue l'insulte adressée à Ophélie. Rappelons que, dans son intimité, Hamlet, selon Mallarmé, « garde intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée, elle ! prêt toujours à se ressaisir. Joyau intact sous le désastre » (*OCII*, 169). Il l'a fallu « noyée » pour cela. Et, selon Bonnefoy, Hamlet dénie et injurie Ophélie.

Reste qu'au cœur du débat Shakespeare-Mallarmé, réside l'opposition des langues vécue intimement par Bonnefoy écrivain-traducteur. C'est l'opposition entre une virtualité de l'anglais et un mal du français, qui est peut-être aussi tout l'écart vécu par Mallarmé traducteur de Poe et écrivain français de ses traductions de l'anglais. Shakespeare doit-il sa décision au génie de sa langue, ce qui instituerait celle-ci en véritable sujet ? Il semblerait que oui : « Car les mots de la langue anglaise, ceux de son parler le plus quotidien, sont affectés d'un accent tonique, accent d'intensité, sur l'une ou l'autre de leurs syllabes. » De son côté, le français s'oblige au compte, est livré au renoncement à l'immédiat, au « rêve d'un ordre, dans l'être au monde, que l'on sera tenté de tenir pour l'affleurement dans la langue d'une réalité supérieure », livré aussi à être « en mal de continuité avec la parole de l'existence vécue. » Ce manque à la parole est tout le problème Mallarmé pour Bonnefoy. Ce qui fait de la « notion pure » une impasse dérive en fait d'une langue recouvrant l'expérience sous ses constructions conceptuelles, trop exclusivement conceptuelles, et faisant mal entendre « le bruit sourd de la finitude.³ »

Le problème de Mallarmé serait celui d'un poète aux prises avec la nature de sa langue. La force et le tour décisif de son œuvre proviendraient ainsi du fait qu'il a mis le doigt sur une inadéquation entre le français langue arbitraire forçant du coup au rêve d'une réalité supérieure

¹ *Ibid.*, p. 87-88.

² *Ibid.*, p. 89.

³ *Ibid.*, p. 79.

et le projet d'aller aux choses. On en revient aux premiers mots de « La Poétique de Mallarmé » : « que ce serait beau, la terre, comme facilement, simplement, cela pourrait nous suffire », mais corrigés, contredits et contrariés par un « espoir sur les virtualités du langage » conditionné, aliéné par la nature – le génie - de sa propre langue. C'est ce qui instaure son génie en mauvais démon. Bonnefoy peut ainsi comprendre le « labeur de linguistique » du « Démon de l'analogie » comme l'« étude concrète des aspects particuliers d'une langue bien définie, en fait la seule langue étrangère vivante que ce poète aura dans sa vie l'occasion de rencontrer et de pratiquer¹ ». La différence de l'anglais avec le français est dans l'accentuation de la syllabe pénultième du mot, dans une « promesse de poésie », de vie, de présence, dans un relief qui permet la rencontre personnelle avec la vie :

[...] c'est la présience déjà qu'un rythme peut s'établir dans la phrase, c'est une incitation à se donner à ce rythme, à rencontrer les faits de la vie par les voies du rythme, avec ce que celui-ci qui se déploie dans le temps, apporte alors d'intelligence du temps, du temps vécu dans l'irréversible, dans l'espérance. [...] le temps, donc, mais aussi le hasard, le mystère des lieux, tout ce qui signifie et peut éclairer la finitude essentielle de l'être au monde.²

Le français, pour qui « la pénultième est morte », doit faire d'un manque une chance, d'une délivrance de la finitude et des hasards de l'existence une virtualité. Il peut compenser le trop personnel par « des rapports révélant une beauté des lieux naturels », une beauté réelle parce qu'artificielle, maîtrisable et consciente d'elle-même. De fait, la poésie de Mallarmé, pour Bonnefoy, est entièrement dédiée à sa langue, partant à sa nature supposée : « l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique » et, « en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité » (*Richard Wagner. Rêverie d'un poète français, OCII*, 157). Ainsi la logique du nombre, le propre du vers, est elle-même le propre d'une langue à laquelle Mallarmé livre toutes les potentialités de sa voix, de sa parole, ainsi délivrées de ce qui constitue le « chant personnel ».

2. La langue du « point de vue littéraire »

2.1. La nature dans la voix de Meschonnic, de Nodier à Mallarmé

La postulation d'une nature des langues est l'un des points à partir desquels on peut envisager le caractère inconciliable des réceptions de Mallarmé par Bonnefoy et Meschonnic. La conception du langage et de la langue par rapport à la nature est un levier décisif. Il faut déjà voir dans quel courant de pensée Meschonnic situe Mallarmé. Pour cela, l'essai de 1984, *La*

¹ Yves Bonnefoy, « Le Secret de la pénultième », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p 96.

² *Ibid.*, p. 99.

Nature dans la voix, qui confronte Nodier et Mallarmé, est important : « L'effet nature, chez Mallarmé, fait prédominer sur la langue le "point de vue littéraire" [*Les Mots anglais*, OCII, 967]. La question en est transformée. Elle se déplace de la langue au discours.¹ » Aussi toute conception du langage et de la langue est-elle liée à « notre double tradition, celle qui met le langage dans la nature, et celle qui l'en retire. » (p. 14) L'ancrage de la réflexion de Meschonnic dans la lecture du *Dictionnaire des onomatopées* de Charles Nodier ne la sépare pas de la prise en compte d'un imaginaire du langage, dans lequel est incluse cette double tradition. Une autre tradition, pour laquelle Nodier est emblématique, est celle d'un « conte du langage » (p. 20), faisant que « c'est notre propre regard sur le langage que les onomatopées nous font lire. » (p. 18) Une telle perspective nous semble primordiale, parce qu'allant jusqu'à Mallarmé, et plus tard Nerval, Apollinaire, Walter Benjamin (p. 21), puis René Ghil, Claudel (p. 79), elle remonte aussi vers la Bible, en particulier les versets 19-21 de la *Genèse*, qui a « le ton du conte, du temps que le monde parlait », et « la magie de ce moment du langage évoquant ce moment du monde² ».

Une lecture de la première partie de *La Nature dans la voix*, « Nodier aujourd'hui », relève ainsi l'enjeu du naturalisme, ou « naturisme » : un langage insufflé, inspiré, jusqu'à être « enseigné » par la nature ; Nodier écrit à propos d'« Oé » : « la nature a enseigné les mêmes artifices de langage à tous les hommes.³ » Il s'agit, par « l'universel de la nature », de trouver un « mode d'ordonnement », par lequel l'ordre scientifique rencontre celui du mythe et du légendaire. Meschonnic y voit une « rencontre entre la science (de la nature : Buffon) et la Genèse, par le "véritable nom" – "La nature se nomme" [...]. La nature dans le langage ne peut avoir qu'une théorie du nom. » On trouve dans cette logique une identification du nom et de l'être, et une origine du langage dans le cri. Si la nomination supporte une relation, un « continu entre l'animal et l'homme, comme entre l'animal, son cri et son nom. Par le son » (p. 25), toute une genèse, et une ontogenèse, se reconstitue, un peu celle que Bonnefoy aperçoit dans le cri d'Hécube : une « poussée de l'intuition d'être », une surrection de poésie, d'émotion et d'origine, la nature pour ainsi dire parlant à travers le cri, « émotion » que Hamlet « refoule », « intuition » qu'il « censure », mais que Shakespeare donne à entendre et entend pour son écriture à venir⁴. On ne peut qu'en inférer un principe ordonnateur dans la lettre et le son, les

¹ Henri Meschonnic, *La Nature dans la voix* - in Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1984, p. 76. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

² Henri Meschonnic, Henri Meschonnic, *op. cit.*, préface, p. 7 et 9.

³ Charles Nodier, *Dictionnaire des onomatopées*, *op. cit.*, p. 203.

⁴ Yves Bonnefoy, *L'Hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, *op. cit.*, p. 69.

deux se confondant dans un écho, visuel-sonore, de ce cri. On peut envisager par-là l'historicité du rapport entre cri et écriture, le cri étant l'antériorité de l'écriture, mais aussi, d'une certaine façon sa contradiction intérieure et une origine insaisissable, autrement dit l'insaisissable de l'écriture elle-même. De fait, c'est aussi l'enjeu d'une cosmicité et d'une universalité par le nom qui a trouvé son ancrage, et son *commencement*, dans le récit de la Genèse : formation par Dieu de la « terre des hommes », de « tout ce qui vit », de la terre au ciel ; puis situation de l'homme devant le monde : « et il a fait venir vers l'homme pour voir ce qu'il lui criera

Et tout ce que l'homme lui criera âme vivante c'est son nom¹ ».

D'une manière générale, de la nature à l'homme, la motivation du langage est placée dans le mot et son identification au nom. Le principe naturel est principe originel, en ceci qu'il insuffle à l'homme ce que Nodier appelle un « procédé », qui transcende en quelque sorte une diversité des langues ayant sa raison dans la « variété des organisations ». Si les racines des mots des différentes langues sont variables, les « racines naturelles », quant à elles, sont « la seule et véritable source de tout idiome.² » L'arrière-plan babélien est bien à l'œuvre dans cette représentation : la dispersion a pour autre terme la variété. Or, celle-ci se ramène à un patron unique, dont les onomatopées, création de mots par imitation sonore de la nature qui parle en l'homme, sont la réalisation et l'orchestration. Aussi, une autre conséquence de la découverte que le langage ne va pas sans motif, ni sans la nature donc, va-t-elle au corps, et au lien entre corps et cosmos. L'élément repéré par Meschonnic (p. 27) est significatif : à propos de « nez », « nom mimologique extrêmement naturel de l'organe d'où procèdent les nasales », *n* est lettre son du corps, lettre et son de la nature, comme *b, d, l, g*, - « Ce que je viens de dire de la lettre de *nez* est également vrai de la lettre de *bouche*, de la lettre de *dent*, de la lettre de *langue*, de la lettre de *gorge*, et vrai de toutes les langues. » (*Dictionnaire* de Nodier, p. 199, cité, p. 27) Les mots du corps et des organes de la parole sont les mots de la nature, où parlent le corps, la nature, la parole : le principe de motivation intégrale et réciproque de la nature, du corps, de la parole est cosmique et unitaire. L'Un y parle. En même temps, la parole en est la finalité. Cet unitarisme participe du « rêve d'un dictionnaire des onomatopées de toutes les langues » (p. 27), comme l'écrit Meschonnic, citant encore Nodier : « "recueillir les onomatopées de tous les peuples", remonter par là à "une langue commune et primitive, indépendante des conventions particulières, et universellement intelligible." » (p. 27-28)

La problématique convention-nature, Hermogène-Cratyle, est posée, mais aussi celle qui manifeste la tension entre conventionnalisme et naturalisme, partant entre langues plus proches

¹ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 33.

² Charles Nodier, *Dictionnaire des onomatopées*, *op. cit.*, p. 12.

de la nature, et ainsi de la nature se parlant, et langues recouvrant la nature par la convention. C'est là aussi que l'arbitraire entre en scène. Le conflit entre français et anglais chez Bonnefoy, et projeté sur Mallarmé, s'y rattache. *Les Mots anglais* figure un seuil dans la pensée linguistique ressaisie par la pensée poétique. D'une certaine façon, Mallarmé y rejoint Nodier quand il confie une « fonction séminale de l'initiale », pour reprendre les termes de Bertrand Marchal dans *La Religion de Mallarmé*¹. On peut renvoyer au couple onomatopée-allitération chez lui :

Un lien, si parfait entre la signification et la forme d'un mot qu'il ne semble causer qu'une impression, celle de sa réussite, à l'esprit et à l'oreille, c'est fréquent ; mais surtout dans ce qu'on appelle les ONOMATOPÉES. Le croirait-on : ces mots, admirables et tout d'une venue, se trouvent, relativement aux autres de la langue [...], dans un état d'infériorité. [...] Vos origines ? leur demande-t-on ; et ils ne montrent que leur justesse : il faut ne pas les humilier, cependant, car ils perpétuent dans nos idiomes, un procédé de création qui fut peut-être le premier de tous.

Et plus loin :

Au poète ou même au prosateur savant, il appartiendra, par un instinct supérieur et libre, de rapprocher des termes unis avec d'autant plus de bonheur pour concourir au charme et à la musique du langage, qu'ils arriveront comme de lointains plus fortuits : c'est là ce procédé, inhérent au génie septentrional et dont tant de vers célèbres nous montrent tant d'exemples, l'ALLITERATION. (*Les Mots anglais*, OCII, 967.)

L'onomatopée est la réalisation optimale de l'accord entre son et sens, signe et chose. Il y a aussi, dans cette conception, quelque chose qui accomplit, ensemble, la première par la seconde, vision et audition : le sens est provoqué par la « justesse ». Et cette justesse est originaire. On le constate à l'emploi du mot de « création », qui vient gloser l'onomatopée comme procédé premier – avec cette tournure superlative, pour qualifier le « procédé », « peut-être le premier de tous » : une création de noms où étaient tenus, *d'une main forte*, une nomination et un nominalisme des choses, une vérité dans la « signification », une boucle des mots et des choses constituant la circularité et la sphéricité du nom. Mais il n'est pas moins patent que le regard de Mallarmé porté sur la généalogie des mots anglais tient dans un étonnement, qui n'instaurera pas tant une certitude qu'un sens du mystère par la conjecture, et dans un entrecroisement de la conjecture et de l'étonnement gagné par l'admiration – nous soulignons : « un lien si parfait [...] qu'il ne semble causer qu'une impression », « Le croirait-on : ces mots, admirables et tout d'une venue ».

La suite du développement opère le glissement du philologue au poète. C'est en termes de pensée poétique que se pose la connaissance ; et tous les instruments optiques du scientifique

¹ À cet égard on peut prendre en compte la perspective classificatoire et littérale qui est aussi celle de Mallarmé dans *Les Mots anglais*. Bertrand Marchal écrit, dans *La Religion de Mallarmé* : « Classer les mots, c'est retrouver la fonction séminale de l'initiale, et étudier comment, de la combinaison de cette lettre-clé avec d'autres lettres, découle une pluralité infinie de significations. » Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 458.

deviennent en fait les moments d'une théorie du langage que porte la pratique du poème. Le second extrait doit s'appuyer sur une remarque qui suit quelques pages plus loin : la justification du classement proposé par *Les Mots anglais*, est ainsi envisagée par Bertrand Marchal :

[Elle] repose en effet sur la reconnaissance de l'importance toute particulière de l'initiale, surtout lorsqu'il s'agit d'une consonne, en laquelle résiderait « quelque chose comme le sens fondamental du mot », ce que Mallarmé appelle sa « vertu radicale », et sur la tentative d'établir ainsi des « rapports entre la signification totale et la lettre » : « c'est là, à l'attaque, que réside vraiment la signification ».¹

Une telle justification ouvre sur l'importance du consonantisme en poésie dont la « clé allitérative » de *La Musique et les lettres* est un moment crucial. Consonantisme dont Meschonnic représente lui aussi un passage, et dont il est question dans *Critique du rythme* et dans *La Nature dans la voix*, rassemblant ainsi l'apport des œuvres de Mallarmé et de Claudel. C'est ce qui lui fait donc déclarer, à propos du passage sur l'allitération, que « l'effet nature, chez Mallarmé, fait prédominer sur la langue le "point de vue littéraire" » (p. 76). Point de vue pour lequel on peut considérer la pratique du « poète » ou du « prosateur savant » : « rapprocher des termes unis », le « lien » de « signification » débouchant sur des rapports de termes, par une « musique du langage » ; une substitution à des procédés de création de mots, procédés onomatopéiques, de procédés cette fois allitératifs, déplaçant le regard de la langue aux « vers célèbres ». Célèbres, pourquoi ? Parce qu'ils agissent sur la généalogie de la langue, transportant les mots dans les rapports que « saisissent » (*La Musique et les lettres*) les poèmes. Si bien que de « lettres » à « musique », de « musique » à « lettres », se loge tout ce dont est capable un poème, par ce que lui permet une langue : une prosodie du poème, l'accompagnement de la parole par un « air », venant réinventer et motiver la prosodie d'une langue, ou en réaliser les motifs. (Pensons encore à la « prosodie profonde et mystérieuse d'une langue » de Baudelaire, qui est ce que peut un poème.)

De sorte que le déplacement de la signification à la signifiance, donné dans le *Traité du rythme* par Dessons et Meschonnic, est en germe chez Mallarmé :

La notion d'attaque appartient à la philologie. Mallarmé disait, précisément à propos de la consonne d'attaque : « C'est là, à l'attaque, que réside vraiment la signification ». Simplement, là où Mallarmé parle de signification, nous parlons de signifiance, notion qui, on le verra dans la troisième partie, inclut le rythme dans la production du sens.²

Mais, construite depuis un *point de vue littéraire*, cette conception de la signification tend à être englobée par la signifiance, autrement dit le mode de signifier. En fait, le lien entre son et sens, entre « attaque » et « signification », appartient déjà au littéraire. Tout repose aussi sur

¹ *Ibidem*.

² Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, op. cit., p. 141.

l'ambiguïté de *littéraire* : ce qui appartient aux lettres et, comme il l'écrit dans *Les Mots anglais*, à « l'histoire des lettres de l'alphabet à travers tous les âges », « leur absolue signification » ; ce qui a trait aux « écrivains magnifiques » (OCII, 968). Mais, comme l'écrit Bertrand Marchal, le lien entre le son et le sens (qui n'est pas une « hésitation prolongée », mais, on le verra, un continu) « ressortit moins à la rigueur scientifique qu'à ce qu'il faut bien appeler un mystère du langage », ce qui pousse Mallarmé à dépasser « le domaine de la curiosité scientifique » et à « [revendiquer] le seul point de vue littéraire¹ ». Sans doute ce dégagement des sciences est-il un moment important dans l'approche du langage, le moment d'un passage de la science à la théorie. Rappelons que « théorie du langage », comme le rappelle Meschonnic, apparaît avec Saussure. Aussi bien, à partir de ce point, le symbolique entre-t-il dans la réflexion sur le langage et les mots de la langue.

Il appartient à la littérature, par le double ancrage littéraire-littéral, rendu opérant dans *La Musique et les lettres* et *Le Mystère dans les lettres*, de réaliser un potentiel linguistique, de rendre dynamique des valeurs latentes de la langue : c'est ce que supporte et marque la formule « à l'attaque ». Seulement, ce qui s'effectue spontanément dans la parole, tous les jours, trouve son point d'embrasement, et une certaine conscience, dans la poésie. Mallarmé semble le penser quand il associe le poète et le « prosateur savant », où « savant » n'est pas la science mais la manière savante propre à la littérature, dont on peut appréhender les « procédés » conscients-inconscients dans les œuvres. Ce qui renvoie aux « mystères sacrés ou périlleux du Langage ». Il est notoire qu'en même temps, la perspective savante n'a de cesse de déboucher sur son propre inconnu, de s'appréhender dans son mystère, cette « volonté obscure, mais persévérante, [qui] préside aux changements du langage » dont parlera Bréal. Ajoutons que, si Mallarmé met dos-à-dos la science et la « chimère », c'est que la rêve de science bute sur son propre savoir, qui est sans doute de considérer la langue comme un objet :

Pareil effort magistral de l'Imagination désireuse, non seulement de se satisfaire par le symbole éclatant dans les spectacles du monde, mais d'établir un lien entre ceux-ci et la parole chargée de les exprimer, touche à l'un des mystères sacrés ou périlleux du Langage ; et qu'il sera prudent d'analyser seulement le jour où la Science, possédant le vaste répertoire des idiomes jamais parlés sur la terre, écrira l'histoire des lettres de l'alphabet à travers tous les âges et quelle était presque leur absolue signification, tantôt devinée, tantôt méconnue par les hommes, créateurs des mots : mais il n'y aura plus, dans ce temps, ni Science pour résumer cela, ni personne pour le dire. Chimère, contentons-nous, à présent, des lueurs que jettent à ce sujet des écrivains magnifiques (OCII, 967-968).

Un geste fort des *Mots anglais* est de montrer qu'ainsi, part totale de l'homme, le langage ne peut ni être objet de science, ni être totalisé, puisqu'il est notre histoire et notre mouvement.

¹ Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 459-460.

Ce qui fait que si Babel est derrière nous comme mythe d'une langue unique, la tour est en nous – et nous en sommes une part –, comme diversité des langues et mouvement de l'histoire dans le langage. Et le langage est aussi ce qui engendre le temps, ce mouvement du présent. De fait, la connaissance est bien ramenée à ce présent, qui est un état du savoir toujours instable, à ce présent qui est lecture et recherche de l'écriture, ce qui est marqué par l'incise « à présent », tranchant dans la « chimère » et faisant revenir à ce qui institue une épistémologie, à savoir la pratique littéraire. C'est elle qui ordonne, toujours partiellement et partialement, historiquement et de manière événementielle, le regard sur la langue. Mallarmé n'a pas de la langue une vision de nomenclaturiste. Il faut replacer la nomenclature des *Mots anglais* dans la situation qui est la sienne : une intelligence de la langue par son expressivité : « non seulement de se satisfaire par le symbole éclatant dans les spectacles du monde, mais d'établir un lien entre ceux-ci et la parole chargée de les exprimer ». Mais, ici, le cadre n'est pas les mots, mais « la parole » : si, assurément, comme l'écrit Meschonnic, « Il ne sépare pas l'onomatopée de l'expressivité » (p. 75), celle-ci est dans la parole. L'importance accordée à « l'Imagination désireuse » est aussi à considérer. Elle vient corriger la science en la confrontant aux représentations qui gouvernent tout effort pour comprendre le langage. C'est pour cette raison que donner une importance au mystère n'est pas s'en remettre à l'occulte, mais bien être amené à apprécier une activité plutôt qu'un corps de lois, un fonctionnement plus qu'un ensemble de règles. On peut ainsi se référer aux exemples relevés par Bertrand Marchal et au commentaire qu'il en donne :

Mais le savoir étymologique vise avant tout, pour le poète, à mettre en évidence, de *beech* (le hêtre) à *book* (le livre) ou de *to read* (lire) à *riddle* (énigme), le jeu métaphorique et par là même le symbolisme latent de la langue, si bien que la rigueur scientifique, loin de constituer une valeur en elle-même (comme chez Max Müller où elle sert à prendre la langue en flagrant délit de mensonge ou de mythologie), doit faire, à tous les sens du mot, la part du *jeu*, ou celle du mystère.¹

Ces quelques exemples suffisent à le montrer : l'étude de l'anglais débouche sur un imaginaire du langage qui « rend oiseuse la question du caractère conventionnel du langage en même temps qu'elle permet de spéculer sur la signification au moins imaginaire - c'est-à-dire non pas fausse, mais correspondant à une réalité imaginaire, ou symbolique, pour le sujet parlant – des lettres initiales.² » Mais elle pousse aussi à envisager un lien entre l'étude et la poétique de l'œuvre. (Ce que l'exemple de la paronymie *god/gold*, abordé par Bertrand Marchal, envisage, des *Dieux antiques* aux *Divagations*.) Elle montre encore qu'une langue est écoutée à travers une autre, ce qui valide l'idée selon laquelle la recherche de Mallarmé ne se dirige pas vers une langue unique-originaire, mais vers une pluralité de langues échangeant leur

¹ *Ibid.*, p. 463.

² *Ibid.*, p. 464.

« réciprocité de preuves » : les correspondances de l'anglais perçues à travers les lettres initiales, dégagent une sémantique du français, mais que sa prosodie n'aurait pas permis de dégager, de « lire » à « énigme », de « hêtre » à « livre ». Le français peut être l'interprétant de l'anglais, l'anglais faire entendre les valeurs sémantiques du français. On accède alors à l'importance qu'a eue pour Mallarmé l'apprentissage de l'anglais, mais aussi à celle de la traduction de Poe, plus encore à la médiation d'une œuvre pour aller vers une langue - pour un poète qui a déclaré avoir « appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe » (lettre à Paul Verlaine, nov. 1885, *OCI*, 788).

Une autre remarque peut faire mieux comprendre de quelle façon Mallarmé n'est pas nomenclaturiste : « Les mots, qu'ici l'on appelle Isolés, paraissent offrir un intérêt moindre que ceux apparentés : naturellement » (*OCII*, 968). En cela, Meschonnic le distingue bien de Nodier, en citant (p. 75) cette phrase : « Simplement ne pas croire, en lisant un groupe, que les différents vocables rapprochés viennent fatalement les uns des autres. » (*OCII*, 968-969) Mallarmé postule une « personnalisation » du mot, ce qui le démarque de Nodier postulant en l'onomatopée une « racine commune¹ ». Son approche ressortit bien davantage à une approche par le relationnel, dont une figure emblématique est la paronomase, figure par laquelle, écrit Meschonnic, « un mot, contre son propre sens, devient imitatif de ce que signifie un autre. La quasi-inclusion d'un nom dans un autre dégage à la fois une vérité et une puissance. » (p. 49) On est proche de l'embrasement des mots les uns par et à travers les autres, de l'image de *Crise de vers* : « ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries. » (*OCII*, 211) Et c'est bien dans cette perspective qu'est décelée une postérité de Mallarmé : dans l'analogie, reposant plus sur une force que sur une forme, faisant de toute forme de langage une force et une activité – « Mais l'analogie n'est pas une donnée pour Mallarmé. Elle est créée par la poésie. Plus, elle est faite d'éléments lointains les uns des autres. Ce dont l'image surréaliste, dans le premier manifeste de 1924, porte la marque » (p. 75). À quoi l'on peut ajouter, entre Mallarmé et Breton, comme passage, médiation, la métaphore selon Reverdy. Autrement dit, si le principe d'analogie, d'« apparemment », gouverne, le mot se trouve être inséparable, dans la langue, de sa différence, donc de sa relation, avec les autres. Le système linguistique différentiel et oppositionnel de Saussure est ainsi déjà amorcé. C'est que l'approche du linguistique par Mallarmé, tenant le mot apparenté pour supérieur au mot isolé, instaure aussi le primat du « plan du discours. Pris comme radicalement historique. La motivation, imitation des choses, comme un des effets de réel spécifiques du langage. » (p. 47)

¹ Charles Nodier *Dictionnaire des onomatopées*, op. cit., p. 74.

C'est l'activité discursive, rendue palpable autant que patente dans l'écriture, qui permet de poser le lien entre motivation et arbitraire. Si l'on se place du point de vue du mot isolé, le signe est arbitraire conventionnel. Mais il en va autrement du *point de vue littéraire*, où le mot est entraîné dans une signifiante, dans une unicité signifiant-signifié, une création de sens par le concours signifiant ou par les modes de signifiés : un poème fait un sens unique, non répétable ; il crée sa propre motivation ; l'arbitraire tient alors à une formation historique, dans les sujets parlants, du sens.

On peut ainsi maintenant évoquer le rôle particulièrement important de « l'homme réellement en train de parler », constitutif de l'histoire d'une langue, de Humboldt (cité p. 47). Ce qui rend compte de « la nature dans la voix » est une écoute de la langue par un sujet. On peut convoquer les différentes formules de Meschonnic :

Là où le naturiste voit la nature motiver des *mots*, la critique du rythme montre que c'est la prosodie du discours qui les motive. Ce n'est pas la nature qui fait le langage, c'est le langage qui nous fait la nature, et justement quand il l'imité. (p. 39)

Un *aller aux choses mêmes* que le langage n'a jamais sans doute cessé de faire. Donc une de ses activités fondamentales. Cet aller-aux-choses est une utopie du langage. (p. 41)

Mais dans le langage, la nature est langage. Discours, c'est-à-dire histoire culturelle d'une écoute et d'un dire. Renversement du trajet : la nature n'est plus ce qui vient au langage, mais ce que le langage en fait. La nature y est la prise que le discours a sur elle. Ses formes sont dans nos rythmes, notre prosodie, notre voix. [...] L'histoire du rapport entre les mots et la nature est l'histoire de ce qu'il y a dans la voix. (p. 48)

Et l'histoire même de la poésie est située dans cette relation de voix à la nature, depuis la « métrique médiévale [qui] savait que l'ordonnance des vers imitait la grande ordonnance du monde. » (p. 50)

Ces pages centrales de *La Nature dans la voix*, dans une partie intitulée « La Pensée religieuse du langage », déplace la question du cosmos et de « l'imitation cosmique », ainsi que le titre l'un des chapitres de *Critique du rythme*, vers celle de la voix. C'est par là qu'il n'est plus question de Verbe divin, ni de voix divine, mais de voix humaine et de divin par le poétique. Tout mimétisme, toute imitation sont ainsi des gestes de la voix et le langage est tout le geste humain se rapportant à sa vie dans le monde et dans la nature. Ce rapport est historique, il fait de la nature une histoire et un langage, mais aussi une utopie du langage lui-même. La généralisation de la relation dans le langage est dès lors patente, dans la mesure où les choses ne sont « *les choses mêmes* » auxquelles « *aller* » qu'à être les « choses qui sont dans la voix ». La citation d'Aristote reste cruciale. Fonctionne-t-elle dans une conception du rapport langage-nature qui serait téléologique ? L'utopie dont il est question n'est pas greffée à une téléologie. Plutôt, elle s'en distingue. Aller aux choses, c'est aller à la voix, à ce qui n'a pas de place dans la réalité, pour inventer un sens du réel. Définie ainsi, l'utopie, si elle est à considérer du côté

de l'infini, non de celui de la totalité. Elle se construit par le recommencement, et non par la fin.

Le rapport à la nature est donc plus à chercher du côté d'un lieu de la voix, dont l'espace de pensée est le poème. C'est dire que la connaissance de la nature, autant que son expérience, est connaissance et expérience dans ces « formes [que] sont dans nos rythmes, notre prosodie, notre voix. » Ce rapport, s'il peut passer par l'imitation – notion au demeurant étrangère à la poésie de Meschonnic –, passe aussi à travers elle, pour d'une certaine façon la déborder. Du coup, le fameux passage sur la nuit/le jour de *Crise de vers* peut être lu autrement, selon un autre rapport. D'abord le rapport à la nature, dans : « Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu » (OCII, 208), pourrait renvoyer à un rapport « déthéologisé », détaché de la logique théologique : non à une fusion ou confusion, mais à une sympathie avec la nature. Ce rapport nous semble être formulé dans l'essai sur Soulages, quand Meschonnic distingue les deux emplois de « répondre à » et de « répondre », verbe transitif direct. Le premier emploi ferait du monde une préexistence à l'œuvre, qui serait son déchirement ; le second emploi montre à l'inverse une tenue du poème avec le monde, sans que celui-ci lui préexiste, sans qu'il ait à en répondre. C'est un peu le sens prêté aux déclarations de Soulages : « J'ai toujours été pour la peinture chose, et pas pour la peinture signe », « le tableau n'est pas signe, mais chose – sur laquelle viennent se faire et se défaire les sens qu'on lui prête.¹ » En interrogeant le mot « chose », Meschonnic en vient à le démêler de la métaphysique, « être », « chose même », pour se tourner vers la peinture et le poème, non « portés » par la chose à dire, à représenter, mais « porteurs » d'une vision, d'une audition. À partir de là, il peut aussi renvoyer à ce « lieu » qu'est une œuvre, non en fonction d'une antériorité, d'un sens ou d'une chose, mais d'une ouverture. D'où un paradoxe apparent : « Le poète, paradoxalement, travaille avec autre chose que du sens, mais dans le langage.² » Mais levé, si l'on se place du point de vue du rythme, de ce qu'il y a de *mise en rythme* par l'écriture. Mallarmé parlait d'un « instinct de rythmes » dans *Le mystère dans les lettres* (OCII, 232), d'un poète « serviteur, par avance, de rythmes » dans « Bucolique » (OCII, 252). De même, dans *La Musique et les lettres*, la chose est « la possibilité d'autre chose » (OCII, 67), équivalente à une chose du poème à laquelle prêter sens : c'est ce qui fait la différence entre créer et représenter : « À l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut. » (OCII, 68) C'est toujours au « défaut » du sens antérieur, ou de la réalité qui précède,

¹ Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Odile Jacob, 2000, p. 61. Les citations de Pierre Soulages proviennent du texte « le prétendu métier perdu », *Le Débat*, n° 14, juil.-août 1981, p. 81.

² *Ibid.*, p. 63.

qu'une œuvre crée du sens ; le réel n'est pas la réalité, mais un rapport à elle qui n'existait pas encore.

L'un des points pouvant aussi faire comprendre le Mallarmé de Meschonnic est un mode à la fois prophétique et oraculaire de la poésie. D'abord l'oracle, et l'importance que revêt la phrase, ambiguë par excellence, d'Héraclite, plaçant le signe et le sens dans le mouvant (on peut convoquer également « on ne se baigne jamais dans le même fleuve ») : « Le maître de qui est l'oracle de Delphes ni ne dit ni ne cache mais donne des signes. » L'oracle est défini par Meschonnic par « [produire] des signes » et « [faire] du sens ». Et de proposer, au lieu de « donne des signes », « met en rythme, selon l'organisation de ce qui est dans le temps, dans le mouvant. L'art [et avec l'art, la poésie] n'est pas sens, mais rythme. Le sens vient, comme dit Soulages, après.¹ » La redéfinition du sens par le rythme porte l'œuvre vers une intervention dans le temps, ce qui fait signe de nouveau vers l'événement. Elle articule encore le mystère à l'inconnu, l'œuvre, si l'on veut, à une dimension créatrice de sens. Si bien que ce que la tradition attribue au caché a plus à voir avec le latent et l'infini.

Ensuite, la prophétie : la dimension est celle d'une écoute des signifiants qui crée, dans leurs rapports, non des signifiés fixes, mais *du* signifié. La prophétie est inséparable d'un continu, non en vue d'un avenir prédit, circonscrit, mais d'une ouverture. On peut ainsi envisager, dans la réception de Mallarmé par Meschonnic, un certain rapport à l'hébreu, présent dans *La Nature dans la voix*. Il cite à cet égard Vigée, qui fait de l'hébreu une « langue origine » (p. 94) - « apprendre l'hébreu, c'est donc apprendre à connaître l'arbre du monde, en commençant par ses racines² ». Mais le dévoilement du caché, qui est la prophétie, est ressaisi par un sens de l'allégorie, qui est un *dire autre*, ainsi que par un sens de la parabole, une parole qui rapproche ou, si l'on veut bien envisager le rapport à la géométrie, qui met en perspective, selon des courbes et des points. On peut se référer à l'expérience du traducteur de la Bible, notamment aux traductions des calembours qui engagent les mots dans une parole qui fait entrevoir et crée, suscite du sens. Explicitement, dans *La Nature et la voix*, Meschonnic se réfère au *Guide des égarés* de Maïmonide. Ce qui oriente vers une cosmicité n'est pas dans le mime de la totalité du monde, mais dans la cohérence d'une écoute : il est ainsi attentif à « ce que montre Maïmonide dans le passage où il situe les prophètes non dans la vision des choses, mais dans l'écoute des mots, ou dans une vision à travers l'écoute » (p. 94). Et de citer *Le Guide des égarés*, au sujet de l'homonymie et de l'étymologie : « de manière que l'action de la faculté

¹ *Ibidem*.

² Claude Vigée, *Le parfum et la cendre, un entretien sur trois continents (1964-1982)*, Grasset, 1984, p. 100. Cité par Meschonnic.

imaginative consiste en quelque sorte à faire voir une chose portant un nom homonyme, par l'une des acceptions duquel on est guidé vers une autre, ce qui aussi est une des espèces de l'allégorie.¹ » Meschonnic en tire, non une vision unificatrice des langues qui ramènerait à une langue source, mère ou racine – une « langue origine » –, mais un universel qui a trait à la pratique, à ce que chacun peut voir et déduire par le « rapprochement », incluant aussi la paronomase : « Le sens n'est plus seulement dans les mots. Il est le jeu des éléments entre eux. Jeu avec les mots qui est un jeu avec la vérité, parce que c'est un jeu avec les racines : un autre mode de signifier à travers celui du sens. » (p. 95)

Autour de cet enjeu majeur de la voix, l'œuvre du traducteur, poète, théoricien mène ainsi de la parabole à la vision-audition. Aussi est-ce une « force nouvelle » qui conduit l'écoute et la parole, une force par la voix, par une parole qui fait progressivement voir. D'une certaine façon, « l'âme » chez Mallarmé se rapporte au récitatif, avec la « mélodie ». Et, pour Meschonnic, le récitatif vient en premier ; il est l'entente propre à l'écriture et aux rapports entre signifiants. Un autre point de passage se trouve, de Meschonnic à Mallarmé, dans la traduction de la Bible, à l'épisode des dix commandements, où « *vekhoh-ha'am ro'im et-haqolot* » est traduit « Et tout le peuple ils voient des voix² ». « Admettre qu'on puisse voir des voix » est un enjeu pour le signifiant du poème biblique – pour une traduction et une lecture de la Bible comme poème –, mais aussi – les deux sont liés –, pour la poésie : la vision y est incluse et permise par une audition, ce qui n'en fait pas une image, mais un voir propre à la voix. On peut penser à ce que Meschonnic appelle par ailleurs, dans l'essai sur Soulages, une « prosodie du regard », qui a trait à une vision de la peinture avec le langage. C'est aussi un tel lien qu'il relève, depuis le poème cette fois-ci, chez Mallarmé, quand il parle de « la même vision-audition, celle de la soumission à sa propre écoute, au même inconnu.³ » Un passage est dès lors patent de la Bible à Mallarmé, qui laisse aussi envisager l'importance du poème biblique dans l'approche de l'art et de la poésie chez Meschonnic.

*

Nous pouvons conclure maintenant ce volet consacré au lien entre langue et nature, auquel conduit le point de vue littéraire, et qui est, en définitive, tourné vers une expérience du sujet.

¹ Moïse Maïmonide, *Le guide des égarés ; Le traité des huit chapitres*, trad. Salomon Munk et Jules Wolff, éd. Charles Mopsik, Lagrasse, Verdier, 1979, p. 386.

² Henri Meschonnic, *Les Noms, traduction de l'Exode*, Desclée de Brouwer, 2003, chap. 20, verset 18, p. 112. Pour la citation qui vient, p. 14 de l'introduction par Meschonnic, « Entendre les noms ».

³ Henri Meschonnic, « Libérez Mallarmé », *Magazine littéraire* n° 368 : *Mallarmé, naissance de la modernité*, p. 66.

Postuler une « nature dans la voix », c'est permettre une lecture de l'extrait de *Crise de vers* sur les « langues imparfaites », à travers une « tension maintenue », de « la littérature contre le langage », et non exclusivement à travers l'imitation, même si cette question y est présente. Mais c'est justement toute la problématique d'une langue-nature, d'une langue par la nature, et des moyens de l'imitation qui est posée. Vue depuis le poème, « l'analogie n'est pas une donnée » (p. 75), mais une création et recreation. Avec le terme de « tension », il y va d'une dynamique et d'un rapport qui, en tant que tels, ne supposent pas une préexistence, mais un renouvellement. À ce titre, Meschonnic motive le mot de prosodie, non vers l'imitation, mais vers la création-recreation, où l'on retrouve « l'air ou chant sous le texte » mallarméen : « Mais le mot même de *pros-odie* interdit l'antériorité, le prélinguistique : il dit l'accompagnement, l'"air" inséparable des paroles. » (p. 73) Là encore, on peut mesurer à quel point Apollinaire est présent dans la réception de Mallarmé par Meschonnic, lorsqu'il cite en exergue du *Rythme et la lumière* : « Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes. » On peut y faire correspondre la formule « à son gré étendre, simplifier le monde. » (*La Musique et les lettres*, OCII, 68) Dans le même ordre d'idée, on retrouve cette opposition donnée dans *Les Peintres cubistes* aussi, entre « un "art de conception" » et « un "art d'imitation"¹ ».

La perspective dans laquelle nous place la poésie de Mallarmé est encore décisive pour la modernité : il s'agit, non tant d'imiter, que de construire des rapports, ce qui pousse à envisager la fiction par la conception et la suggestion. Mais aussi à bousculer le cadre d'un naturalisme ou d'un réalisme, qui voudrait qu'on représente ou qu'on abolisse. On a pu identifier Mallarmé à une « anti-nature », ce qui a nourri des critiques à son égard à la fin du XIX^e siècle². Mais vue, non au prisme de l'opposition entre une naturalité à une symbolicité - dans les débats qui occupent la fin du siècle autour de l'idéalisme et de la « nature brute » -, la fiction mallarméenne passe par une motivation qui traverse, selon Meschonnic « la vérité imitative » (p. 54), pour toucher au mode de signifier du poème et des arts : « Le vers "rémunère le défaut" des langues. En motivant directement la langue, en sexualisant le genre grammatical, la nature change de fiction. » (p. 53) Il y va aussi de l'effet d'un discours sur la nature, sur les regards et les sensations. La nuit/le jour de *Crise de vers* est ainsi comparé aux « Voyelles » de Rimbaud, dans l'enjeu d'une transformation de la vision par l'écoute et d'une langue par une écriture ou

¹ Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*, cité par Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 11 et 61.

² Sur cette question, cf. l'article de Kensuke Kumagai, « «L'"anti-nature" mallarméenne ? Les attaques de Maurice Pujo et d'Adolphe Retté », *Revue d'histoire littéraire de la France*, février 2008, p. 407-419.

une parole, par une signifiante faisant de tous les mots et de toutes les lettres une dynamique de la voix. C'est ainsi que « le vers », principe de motivation parce que principe d'oralité et de création de valeurs, est le correspondant de « l'instrument de la voix »

2.2. Perspective comparée : Bonnefoy et Meschonnic autour de Mallarmé, du récitatif du jour et de la nuit à la traduction de poésie

Les enjeux croisés du rapport au monde et à la nature et de la langue dans la poésie impliquent de nous consacrer maintenant à une lecture comparée de Bonnefoy et Meschonnic. D'abord parce que, si l'on a pu étudier des réceptions différentes, chez les deux poètes, de l'extrait de *Crise de vers* sur « les langues imparfaites » et la nuit/le jour, leur poésie laisse aussi envisager un dialogue avec celle de Mallarmé autour de ce que nous appelons un récitatif de la nuit et du jour. Cette perspective explore de nouveau le lien entre réception et création, lecture et écriture. Précisément, dans cette optique, il y a lieu d'aborder la traduction : trois poètes traducteurs sont ainsi confrontés ; sans doute les traductions de Poe par Mallarmé ont-elles été marquantes, pour Bonnefoy qui a écrit à leur sujet.    cet égard, un positionnement par rapport à son œuvre de poète et de traducteur est perceptible chez lui. Meschonnic, traduisant le rythme de la Bible, prête aussi à une lecture le confrontant au traducteur de Poe. C'est ainsi que les enjeux se croisent : d'une vision du monde dans un voir par le langage, d'une écoute et d'un travail de la langue, à partir de mots devenant les parts actives d'un récitatif, d'une langue touchée et renouvelée dans ses virtualités par la relation à une autre langue.

La lecture de Mallarmé par Meschonnic montre en somme qu'une langue est porteuse de visions du monde et de la nature, du fait des discours qui la font et la défont. Elle croise la perspective selon laquelle Benveniste a pu aborder des questions de vocabulaire par l'étude des discours : la langue renvoie aux fonctionnements discursifs formant son histoire, à des pratiques langagi  res¹. En cela, le vers est le révélateur des transformations d'une langue et de ses mots. Valeurs dans un discours, ce qui les définit en tant que « mots poétiques », ceux-ci sont fonction des transformations sémantiques dans « l'instrument de la voix ». Si l'on prend le début de la phrase demeur  e fameuse de Mallarmé, dans son entretien avec Jules Huret, « Le vers est partout dans la langue où il y a rythme », le vers associé au rythme plutôt qu'à la seule métrique, il est bien un acteur transformationnel de la langue. Il participe du « caractère des langues » avancé par Humboldt, selon cette tension dialectique : la langue, « loin d'être un libre produit de l'homme individuel », est reçue, transmise ; mais si l'homme « reçoit » la langue de la

¹ Cf. l'avant-propos d'Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1, économie, parenté, société*, Minuit, 1969, p. 7-13.

tradition et, avec elle, « des éléments phonétiques signifiants », autant que « l'analogie qu'ils impliquent », il est pour ainsi dire « mis en condition par la langue », et il « réagit à son tour sur elle¹ ». Par l'échange de l'objectif et du subjectif, puis par l'intersubjectif et son flux, les phonèmes deviennent voix. Ce que le vers montre tout particulièrement est alors la création d'analogies nouvelles, par la voix, leur objectivation par une circulation dans la langue. Mallarmé et Meschonnic ont ceci de commun qu'ils continuent poétiquement, dans leur écriture et leur théorie, ce que les linguistes ont découvert, de Humboldt à Saussure et Benveniste, par l'étude des langues. À cet égard, rappelons que Mallarmé projetait une thèse de linguistique, quand Meschonnic, professeur de linguistique, a enseigné la théorie du langage.

Aussi les termes dans lesquels Humboldt conçoit le rapport entre locuteur, pensée, affectivité, objet et langue, croisent-ils le propos de Mallarmé dans *Crise de vers*, montrant une visée vers le discours par la voix - « exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allures, lesquelles existent dans la voix » :

Le flux ininterrompu des pensées qui sollicitent l'homme est ainsi accompagné par une série non moins continue de valeurs affectives, déterminées sans doute par l'objet représenté, mais, au premier chef, par la nature propre des termes, par celle de la langue et par leur position dans la gamme des intensités et des coloris.²

La réflexion sur le langage ouverte sur des rapports, et non repliée sur des structures linguistiques et sémiotiques, fait ainsi entrer l'affectivité, l'émotion comme catégories du langage, une redécouverte de l'expérience depuis le langage. Elle se défait des signes pour les valeurs. On peut ainsi envisager une entrée dans le symbolique, distincte du symbolisme quand il est une idéalisation, par une symbolisation propre à un sujet vivant en langage. Les notes sur Baudelaire de Benveniste sont, à ce titre, importantes. Elles permettent de détacher l'approche linguistique du message, pour voir dans le symbolisme, à partir de Mallarmé, cette « tendance à souligner l'impressif », jusqu'à poser cette question cruciale, reposant sur l'observation qu'en poésie, il n'y a « pas de signe isolé », que « tout [y] est dans la jonction » et dans des « relations signifiantes » : « Pourrait-on dire, que, en poésie, le signe devient symbole ?³ » La question fait poindre, avec le déplacement du message vers les relations signifiantes, puis du sémiotique et du signe vers le sémantique et le signifiant, celle de la lecture comme « réceptivité », recherche. On en revient ainsi à la spécificité de la communication poétique, laquelle n'a rien à voir avec le schéma de la communication, ni avec une fonction poétique autotélique.

¹ Wilhelm von Humboldt, « La Recherche linguistique comparative dans son rapport aux différentes phases du développement du langage », *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, op. cit., p. 87-88.

² *Ibid.*, p. 86.

³ Émile Benveniste, *Baudelaire*, éd. Chloé Laplantine, Limoges, Éd. Lambert-Lucas, 2011, p. 428.

Deux observations peuvent être faites à présent, une première sur le rapport à la langue, une seconde sur la nature. Pour le premier point, on peut encore évoquer ce mouvement en avant de la langue, relevant d'un inconscient dans le langage, ces motifs imperceptibles qui, pour ainsi dire, agissent et se diffusent dans la langue. Nous renvoyons au problème posé par Chloé Laplantine, quand réfléchissant à « l'inconscient et le poème », elle montre l'articulation de l'ordinaire d'une langue et de son renouvellement : « Qu'est-ce que cette langue qui est à la fois dans la langue ordinaire et en même temps tout à fait unique et nouvelle ?¹ » L'articulation est double, du déjà-là d'une langue partagée, commune, dont on peut faire usage, et de l'imprévisible qui marquera l'irréversible : dans son hommage à Poe, un poète dont il a pu éprouver toute la singularité en le traduisant, en même temps que sa nouveauté et la manière dont ses poèmes ont pu agir sur sa propre langue, Mallarmé en atteste, par la paronomase de « Poe » à « poète », Poe étant l'archétype du poète parce qu'il a travaillé à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Mais l'articulation se fait en même temps entre le singulier et le pluriel : un poème est même un singulier pluriel par rapport à la poésie elle-même – puisque en relation de lecture et d'écriture avec d'autres œuvres, ses contemporaines ou celles qui la précèdent, mais aussi avec celles à venir et ses lecteurs futurs -, et par rapport à la langue. Cette solidarité-solitude du poète, pour reprendre le « solitaire-solidaire » de Hugo, fait que la langue et l'écrivain trouvent une équidistance, entre l'unique et le multiple, la disposition de vocables ou de tours, ou encore d'un système linguistique, et son appropriation-transformation qui autorise *in fine* à parler d'une langue d'écrivain, parce qu'elle y trouve son caractère, une force inédite qui la révèle et l'augmente. Mallarmé avait bien compris cela de Shakespeare, quand il écrit, de manière emblématique, sur son théâtre : « La langue, si multiple et qui sort peut-être de mille bouches (tel, au moins, le dénombrement des personnages de l'invention du <poète>) ! est, très-une au fond, toujours et partout celle qu'on peut demander au Poète. » (*Beautés de l'anglais*, OCII, 1371)

La seconde observation va à la nature, donc. La nature est liée ainsi, non à une essence, mais à une histoire. C'est dans les poèmes, le long d'une langue-histoire, que l'affectivité du naturel peut s'entendre. Sans doute Mallarmé est-il à l'arrière-plan d'un titre comme *La Nature dans la voix*. Meschonnic a lui-même souvent repris la remarque de *Crise de vers*, comme ici dans son « Manifeste pour un parti du rythme » où il rappelle l'enjeu du poème de ne rien qu'« unir, tenir l'affect et le concept en une seule bouchée de parole qui agit, qui transforme les manières de voir, d'entendre, de sentir, de comprendre, de dire, de lire » : « Mallarmé savait, lui, que sur

¹ Chloé Laplantine, *Émile Benveniste, l'inconscient et le poème*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, p. 144.

une pierre, "les livres se refermeraient mal".¹ » Pour la réflexion sur le langage et la pratique du poème, Mallarmé représente ainsi un moment crucial dans le passage du signe-chose à la chose dans la voix : la motivation dans le fonctionnement du langage, le fait que nous ne lisons pas des signes, mais des choses dans une voix. Pour reprendre les propos de Chloé Laplantine, « si le signe est arbitraire, et immotivé, il y a de la motivation dans le langage dès qu'il y a du fonctionnement, dès qu'il y a des associations, dès qu'il y a du discours.² »

Dans « motivation », « fonctionnement », « associations », « discours », on peut entendre récitatif et signifiante, c'est-à-dire le chant propre au poème qui fait circuler et s'ouvrir les signifiants, pour un sens qui à la fois les traverse, les transforme et s'appuie sur eux. Par les mots, est dit plus que ce que les mots peuvent dire. On peut se mettre à l'écoute de la confession de Mallarmé, dans « Bucolique », d'une double passion pour « la Nature » et « la Musique », « termes en leur acception courante de feuillage et de sons », pour avancer un univers sonore propre à chaque poème, mais qui est pour l'essentiel un univers vocal. Le chant supporte ainsi une nature et une musique qui appartiennent à la voix, une langue agie par un récitatif. L'« acception courante » se mue en acception spécifique, et à soi, qui fait de la langue une appropriation. On est ainsi conduit du signe, du son à la voix ; et l'on peut se référer à l'étymon de *phônê*, « son de la voix, voix » (Robert historique), vers un phrasé portant un emploi critique des signes. Chez Meschonnic, il y va d'une critique et « crise de signe », chez Bonnefoy d'une critique du concept que l'on peut voir à l'œuvre chez lui dans les signifiants de « buissonnement » et « feuillage », dans *Pierre écrite* notamment. C'est d'abord à l'oreille que cette critique est décelable.

Les termes de « jour » et « nuit » dans *Crise de vers* ne sont pas hasardeux, puisqu'ils donnent une vue sur la poétique de Mallarmé. Aussi y a-t-il de sa part une certaine malice à donner les valeurs linguistiques des vocables, pour suggérer que leur emploi poétique les déplace. Aussi ne pouvons-nous pas lire le paragraphe de *Crise de vers* sans penser à ce que relève Benveniste dans son *Baudelaire* : le lien de nuit, signe et « iconie » avec « luit », l'hésitation capitale aussi entre une langue d'écrivain « intérieure à la langue », mais également « distincte³ ». Dans ce hiatus, loge sans doute la pensée du passage, de la traversée qu'est un poème. Nous ne pouvons pas non plus le lire sans penser au « Sonnet en -yx » et à sa première version « La nuit approbatrice » (de 1868, *OCI*, 732-733). L'écoute n'est pas seulement sonore, elle est aussi génératrice de rapports. La version de 1868 ouvre un rapport dans les deux

¹ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 246 et 249.

² Chloé Laplantine, op. cit., p. 102-103.

³ Émile Benveniste, op. cit., p. 132 et 134.

premiers vers par les mots placés à la rime externe « onyx » et « lampadophore », irradiant sur « or » puis « scintillations » en particulier ; le jeu entre des « timbres obscurs ici, là clairs », joue de leurs croisements qui rappellent le vœu premier indiqué dans la lettre à Cazalis d'une « sensation » et d'un « mirage » par une « étude projetée sur la Parole » en « blanc et noir » (OCI, 731-732). De même, la lumière nocturne trouvera son image dans le second verset, « En l'obscurcissement de la glace, décor / De l'absence, sinon que sur la glace encor / De scintillations le septuor se fixe », avec un jeu des rimes internes-externes « -or » et « -ix ». Il est patent que d'une certaine façon, la version de 1887 jouera du timbre de la langue de [i] dans nuit, avec « **minuit** », que l'on trouvait déjà dans « l'obscurcissement » de la première version.

Un dialogue de poétique à poétique, de poème à poème, peut s'ouvrir, qui laisse envisager une modernité du récitatif en poésie. Un premier exemple est fourni par la suite « L'Été de nuit » qui ouvre *Pierre écrite* de Bonnefoy¹. « Le ciel étoilé, s'élargissant » (p. 185) commence cette suite, par une impression (« Il me semble, ce soir »), partant un regard et une subjectivation du monde. L'insistance sur le moment (« soir », « nuit ») fait émerger une lumière. Le titre supporte alors une lumière de la nuit emplie de jour, avec « l'été de nuit ». Mais c'est aussi le jour d'été qui est investi de nuit. On trouve d'ailleurs, toujours dans le premier poème, une brillance de la nature dans le soir, évoquant l'image de « Bucolique » citée : « Et le feuillage aussi brille sous le feuillage ». Ainsi la lumière est-elle cette énergie, entre affect de la nature et affect de langage, qui est une irradiation : « la nuit / Derrière tant de feux ». Une « **nuit** » alors « moins obscure », et qui trouvera dans « les fruits de l'arbre » du poème II (p. 186), une « éternité » liée à l'instant, et dans la comparaison avec « un bruit / D'écume », la dimension d'un passage, marqué d'abord dans l'image initiale du « navire d'été », puis dans cette autre métaphore du poème III, « le navire de vivre » (p. 187). Notons que l'été est ici à la fois une anticipation, puisqu'il s'agit de « ce rêve de mai », et d'un passage, l'été entretient un rapport avec le participe passé d'être, suggéré par le poème VI et son passé simple, où se lit une tension entre la durée et le révolu : « Longtemps ce fut l'été » (p. 190).

Durée et passage figurent ainsi une éternité qui acquiert une intensité par la prégnance de la nuit et de sa luisance dans le récitatif du poème : on en lit la cristallisation dans « l'été de nuit / Portait l'été de jour » du même poème « ...VI » ; et les points de suspension placés devant son chiffre en font un moment central, aimantant les poèmes qui suivent et précèdent. Il désigne le mode de sa propre parole, sa manière de faire une lumière en mi-nuit et mi-jour, en clair-obscur et voix basse venant « répondre le monde » tel qu'il est vécu dans l'écriture : « Et nous nous

¹ Poèmes numérotés de I à IX, Yves Bonnefoy, *Pierre écrite*, in *Poèmes*, op. cit., p. 185-193. Nous indiquerons la page entre parenthèses pour chaque citation.

parlions bas, en feuillage de nuit. » Ce vers montre ainsi un partage, une réciprocité (« nous nous »), par la langue, dans une parole configurant et figurant le monde. On trouve aussi dans le poème V une vision dans l'instant, tournée vers la présence : « Voici presque l'instant / Où il n'est plus de jour, plus de nuit, tant l'étoile / a grandi » (p. 189). L'étoile reçoit l'écho du jour et de la nuit ; elle est marquée comme une intensité ; placée en fin de vers, elle entre en résonance avec « l'instant ». C'est dans une poétique de la présence – dont on peut remarquer une consubstantialité avec l'imminence et le « presque », dans « voici presque » –, que nous pouvons ainsi lire le récitatif de la nuit/le jour. Ce partage des deux signifiants se lit en outre dans une poétique du langage associant la constellation à une unicité et à un éphémère qui caractérise à la fois la présence et le passage, ce que l'on peut lire dans ces trois vers du poème IX, venant conclure la suite sur la finitude, en mettant à découvert un art poétique du son et de la vue, du « clair » et du « buissonnement », une poétique du « presque instant » : « Un langage se fait, qui partage le clair / Buissonnement d'étoiles dans l'écume. / Et c'est presque l'éveil, déjà le souvenir. » (p. 193)

Meschonnic fait découvrir une autre historicité du partage jour/nuit, d'abord parce que ne s'y construit pas une poétique de la présence qui rapprocherait d'une métaphysique et d'une ontologie, mais parce que s'y invente plutôt un « dire le monde » qui prend en charge l'historicité du langage. Le récitatif est tendu vers une prophétie qui articule la langue, en réinvente les fonctionnements les plus ordinaires. En cela, les poèmes qui nous intéressent, du livre *Je n'ai pas tout entendu*, écrivent la réciprocité du jour et de la nuit¹, par ce qui a lieu dans le plus infime de la langue, et dont le poème se ressaisit pour faire surgir l'inouï d'une vision par une audition. Commençons par le dernier poème de la section qui nous intéresse, pour y trouver une affirmation de l'oralité, par laquelle passe cette révolution quotidienne du jour et de la nuit, et qui rappelle la « tragédie de la nature » des *Dieux antiques* : une vision est une parole ; elle a lieu dans la voix, et « par la bouche » : « on pourrait voir / le jour comme / un bâillement / une lueur / dans la nuit », puis : « un bout de nuit / qui nous passe / par la bouche / quand on essaie / de retrouver / le souffle du jour » (p. 52). Voici ce que résume le récitatif : le bâillement est une entrouverture qui forme un calembour avec la « bouche », jusqu'au « souffle ». Y passe l'écho sourd du [u], traversant la nuit. Il est important d'observer que le poème dit en même temps que c'est la nuit qui passe. On peut ainsi mesurer comment le dire et le dit, le récit et le récitatif viennent se compléter et comment le récitatif agit davantage encore, par le jeu prosodique du hiatus dans « lueur-nuit ».

¹ Il s'agit d'une suite de poèmes formant comme une section dans le livre. Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Reims, Dumerchez, 2000, p. 42-52. Nous indiquons la page entre parenthèses pour chaque citation.

En lisant maintenant les premiers poèmes de la série, force est de constater que tout se joue dans l'infime de chaque mot. Le premier poème fait de la nuit une multiplicité qui renvoie à autant de sujets : c'est ainsi que s'opèrent des glissements, par les déterminants, d'« aucune nuit / ne ressemble / à une nuit », à « autant de nuits que de dormeurs », puis à « dans la nuit dans / une / nuit » (p. 42). Le deuxième élargit ce récitatif de la nuit au proverbial, « l'œil du cyclone », puis « l'œil de la nuit » : ce passage par les expressions dites figées les met en mouvement : « et les mouvements / qui font qu'on est soi-même / une nuit dans la / nuit » (p. 43). Les dormeurs et les veilleurs du poème précédent, rassemblés dans le « on », deviennent ainsi une part du mouvement de la vision et de la diction. C'est que l'universel est représenté dans ces révolutions : le troisième poème fait ressortir « ordinaire », « autre » et « rencontre » et fait de « nuit » et « jour » un peu des principes de relation. Si la nuit insiste sur « les yeux dans les yeux », le baiser est l'entrée « d'une nuit » « dans une / autre / nuit / un jour qui rencontre / un jour » (p. 44). Autour de « jour » et « nuit », c'est aussi le phrasé amoureux qui se déploie, depuis le baiser jusqu'à la bouche, phrasé où se réalise un peu ce que Meschonnic découvrirait à propos du baiser à la lecture du sonnet « Si tu veux nous nous aimerons » dans *Mallarmé au-delà du silence* : le hors langage participant au langage, dans une prosodie ; on pense alors au « baiser flambant » du poème à Méry Laurent (*OCI*, 57). Il semble que la suite la nuit/le jour participe de cette synergie, qui est toujours au bord du non-langage, mais dont la voix réalise le continu. La série de poèmes trouve un adage et un oracle dans ces lignes : « surtout ne pas / tâcher d'être / qui comprend mieux / qui serait nuit / comme la nuit / jour comme le jour » (p. 48). Dans une simplicité qui participe du souffle, ces différents poèmes continuent le sens de l'énigme du langage, énigme dont Mallarmé disait qu'il est crucial pour qu'il y ait poème. Il est patent que le couple et l'échange des deux mots jour et nuit y renvoie, comme les mots-valeurs d'une relation au monde et à l'autre par la voix : « et cette / rencontre crée un monde » (p. 44), précisément parce que la visibilité procède d'une écoute et d'une appropriation de la langue, de ces mots qui forment des contrastes et des associations : « c'est comme si on / ne se voyait plus / qu'en noir et blanc » (p. 48).

Deux poétiques sont donc rendues manifestes, par le récitatif du jour et de la nuit. Bonnefoy l'inclut dans l'éphémère et la présence, dialoguant avec l'écume mallarméenne. Meschonnic l'inscrit dans une poétique de la relation, faisant ressortir la poésie amoureuse dans sa lecture de Mallarmé. Mais ce qui ressort de deux poétiques et de deux réceptions de Mallarmé très différentes, est un travail de décentrement des mots et de la langue. *Les Mots anglais* conclut sur la « Langue Contemporaine peut-être par excellence, elle qui accuse le double caractère de l'époque, rétrospectif et avancé. » (*OCII*, 1100) Il y a chez Mallarmé une attention à ce qui

traverse l'époque et produit des transformations dans une langue, ses mots et sa grammaire. Les vers dont le mode est la crise, affectent non seulement la métrique, mais aussi la langue. D'où l'intérêt pour la syntaxe, avec ce mot à Verlaine auquel Meschonnic est attentif : « Vous tenez votre syntaxe ». D'où également la mise en avant d'un « acte poétique », relatif à l'« individu [qui] apporte une prosodie, neuve, participant de son souffle » (*OCII*, 209). C'est à partir de là que le « double état » de la parole peut aussi être abordé, un état « essentiel » qui ne tient pas tant à une essence du poétique et de la poésie, mais à un travail de la spécificité. Ce travail introduit du « souffle » dans la langue : un déplacement et un renouvellement, que nous pouvons compléter par un décentrement et un caractère, non dans une acception psychologique, mais dans le sens d'une transformation de la langue, d'une personnalité discursive.

Il est certain que ce que Christine Lombez appelle « le geste traductif¹ » intervient dans cette perspective. Traduire pousse à redécouvrir sa propre langue dans un rapport avec l'autre langue ; traduire fait toujours quelque chose à sa langue. En traduisant Poe, Mallarmé voulait continuer Baudelaire aussi. Un double geste affirmant une double filiation : on sait que la découverte des deux auteurs a eu lieu simultanément, en 1860² ; c'est aussi au Baudelaire poète et traducteur, aux textes français et anglais, que se rapporte cette filiation. La traduction influence le texte traduit, dans un échange des langues, mais aussi dans un échange des discours et pensées poétiques. Dans ses notes sur les traductions de Poe, Mallarmé parle d'une affirmation de « sa vision poétique » (*OCII*, 770) et donne ce qui, pour lui, correspond à un art de traduire : « À défaut d'autre valeur ou de celle d'impressions puissamment maniées par le génie égal, voici un calque se hasarder sans prétention que rendre quelques-uns des effets de sonorité extraordinaire de la musique originelle, et ici et là peut-être, le sentiment même. » (*OCII*, 771) Le terme de « calque » prête évidemment à débattre sur la traduction, entre littéralisme et sens. Mais cette opposition semble être dépassée, du fait que les poèmes sont traduits en prose et que Mallarmé ne fait pas de la traduction une question de sens, mais d'« impressions », d'« effets de sonorité », de « sentiment même », termes qui ne doivent pas pousser à en conclure sur un non-sens ou une dénégation de sens du geste traductif, mais sur un travail tendu vers une écoute de laquelle procède un mode de signifier. « Le sens vient après »,

¹ Christine Lombez, *La seconde profondeur, la traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XX^e siècle*, les Belles lettres, 2016, p. 98.

² C'est ce qu'attestent les *Glanes*, cahiers où, en 1860, le jeune Stéphane Mallarmé recopie trente-huit poèmes de Baudelaire et en traduit neuf de Poe. Cf. la notice de Bertrand Marchal, *OCII*, 1753.

selon la formule de Soulages reprise par Meschonnic. Ce point nous situe au cœur de la traduction de poésie, et « en poète¹ ».

Dans *Poétique du traduire*, Meschonnic a bien fait la distinction entre traduire la langue et traduire des textes, de la littérature. Cette dernière visée implique aussi de traduire ce qu'un texte, ou une littérature, fait à la langue, puis, par la traduction, ce que le texte fait à la langue de qui traduit. Le geste de traduire est ainsi inséparable du geste d'écriture, un geste inimitable, non reproductible :

Les traductions sont alors des œuvres – une écriture – et font partie des œuvres. Qu'on puisse parler du Poe de Baudelaire et de celui de Mallarmé montre que la traduction est une écriture, non une transparence anonyme, l'effacement et la modestie du traducteur que préconise l'enseignement des professionnels.²

Par sa réflexion sur la poétique, Meschonnic permet de sortir Mallarmé traducteur de la doxa de la traduction à l'identique qui pouvait être celle du XIX^e siècle, à partir de la période romantique. Il définit le « traduire » comme un rapport, une transformation réciproque. Et toute la question qui s'ensuit est l'intégration des traductions dans l'œuvre du traducteur, le Poe de Baudelaire, le Poe de Mallarmé. Mais vient aussi la question du travail, qui est au cœur du geste de traduire. Aussi Meschonnic traducteur de la Bible dialogue-t-il, intérieurement et pour lui-même, avec Mallarmé, par rapport à l'enjeu de traduire, non le récit, mais le chant, alors le récitatif. Question qui, avec le rythme, est le point névralgique d'une recherche de ce qu'il appelle, dans l'introduction de la traduction de l'*Exode*, *Les Noms*, l'« ordre impressif » de la syntaxe et la « mise en bouche du langage – où prend tout son sens la métaphore gustative que dit le mot *ta'am*, "le goût", pour désigner les accents rythmiques ». (Précisons : *ta'am* correspond aux rythmes qui gouvernent aussi les espacements, en micro-unités, les versets constituant des « unités rythmiques ».) L'écoute du récitatif dans la traduction montre une proximité avec Mallarmé, plus largement avec sa poétique : le sens advient dans le signifiant ; il est ce que joue le texte, à travers les catégories de la langue. Par ailleurs, la syntaxe a un rôle fondamental, n'étant plus seulement grammaire, mais geste d'appropriation d'une grammaire dans une syntaxe personnelle. Comme il y insiste, « de là quelques bousculades : *ta'amiser*, c'est une manière d'être "syntaxier", comme disait Mallarmé. » Et là où Mallarmé avance une

¹ Cf. l'introduction du livre *La seconde Profondeur*, « Traduire en poète : les poètes traducteurs et la traduction poétique », Christine Lombez, *op. cit.*, p. 1-51, dont voici l'une des perspectives, qui nous semble importante : « Traiter la poésie en "discours littéraire" (y compris en discours à traduire), et pas uniquement en "mécanique" spécifique à une certaine catégorie de textes, est une prise de conscience récente, à une époque où la disparition des formes fixes et le mélange des genres ont quelque peu brouillé des pistes jusqu'alors trop souvent empruntées. » (p. 18)

² Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, France, Verdier, 1999, p. 85.

« vision poétique » de Poe, Meschonnic affirme que « traduire le poème de la pensée est une poétique en acte de la pensée.¹ »

Ce que montre le rapport Meschonnic-Mallarmé, autour de la langue et du poème, de la traduction et de l'écriture est un sujet habité par ces « rythmes immédiats de pensée », une extension du geste du poème à tout geste impliquant du langage. Le poème, ainsi conçu comme activité plutôt que forme, est cette « bousculade » : un bougé et une effraction de la langue. Une différence, d'ordre historique, parce que touchant à une certaine approche des formes d'écriture, repose sur le vers et la prose. Pour Meschonnic, une traduction de Poe impliquerait le vers, pour en écouter justement la prose. Mallarmé qu' « on ne prendra pas en flagrant délit de simplisme binaire », comme le rappelle *Poétique du traduire*, « dit ailleurs qu'il n'y a pas de prose.² » La disposition en prose est pour lui une manière de faire entendre le vers. Mais derrière les mots, qui ne sont pas solubles dans le binarisme justement, s'entend l'enjeu d'une écoute de la singularité et de la spécificité.

Si l'écoute est un point de départ pour Bonnefoy, son approche présente un axe différent de la démarche de Meschonnic, parce qu'elle se consacre davantage à l'interprétation. Il écrit à propos de ce qui pour lui se définit comme « traduction au sens large » : « Plus une traduction interprète, ce qui est le cas si elle est explicite, et plus elle devient le reflet de qui l'a tentée, avec toutes ses différences.³ » C'est à partir de ce point-là, à savoir l'ancrage dans une traduction-interprétation, que Bonnefoy lit la traduction de Poe par Mallarmé et par Baudelaire : c'est ce qui fait du poème « "Le Corbeau", poème américain », un « événement français⁴ ». Par quoi, ce rapport « touche à la langue », pour reprendre une formulation mallarméenne, d'abord par une inquiétude poussant les deux poètes à se confronter à l'anglais, à explorer une différence, ensuite par la nécessité d'une réflexion sur leur propre écriture et « leur traduction de l'écriture d'un autre. » Mais la remarque des « Notes sur les poèmes », à propos des « effets de sonorité », recouvre d'autres enjeux, qui rattachent la poétique à la métaphysique et renvoient à la question du négatif dans la modernité. Si la traduction met « l'autre langue à portée de voix », celle-ci subit un ébranlement, à la mesure d'un dépassement de la signification impliqué dans tout geste ou acte poétique. L'exemple donné, du poème « Le Corbeau », est important : le « *nevermore* » fait entrer dans la conscience linguistique, d'une part une maîtrise et une conscience extrême de l'effet esthétique (Bonnefoy relève les

¹ Henri Meschonnic, « Entendre les noms », *op. cit.*, p. 20 et 15-16.

² Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 189.

³ Yves Bonnefoy, Shakespeare et Yeats, p. 250. Cité par Christine Lombez, *op. cit.*, p. 30.

⁴ Yves Bonnefoy, *L'autre langue à portée de voix, essais sur la traduction de la poésie*, Seuil, 2013, p. 59.

« *napping* », « *rapping* » et « *tapping* », les « *door* », « *more* », « *Lenore* » comme en faisant partie), d'autre part une abdication des croyances et une révélation du néant qui viennent inquiéter et *angoisser* cette maîtrise. D'où une lecture de « La Philosophie de la composition » comme auto-mystification d'un poète « qui veut se croire maître de sa parole », et une interprétation métaphysique du rythme et de la prosodie :

Ce mot terrible [*nevermore*] ne serait donc que calcul, un procédé esthétique jouant sur les significations maintenues actives dans leur interaction avec le son et ses rythmes, il ne porterait nullement l'irrépressible constat d'une découverte de nature métaphysique que le son écouté en sa profondeur aurait assuré au poète.¹

Les conditionnels renversent les négations : toute la « nature métaphysique » est inscrite dans ces résonances du son du néant à l'intérieur de la voix. Ainsi une conscience métaphysique est intériorisée dans une conscience linguistique, de l'anglais de Poe au français de Baudelaire et Mallarmé.

Mais, si pour Mallarmé, l'enjeu est « l'effet de sonorité », Bonnefoy conclut à un renoncement à traduire du fait que la langue anglaise a permis une révélation que le français ne peut pas. Derrière ce renoncement, c'est l'échec d'une transposition et d'une recreation définitives du geste traductif, selon Bonnefoy, qui est patent. « Jamais plus » est en retrait par rapport à « *Nevermore* ». Mais Bonnefoy apprend, nous semble-t-il, plusieurs choses de cette expérience, sans doute décisive pour la modernité. En premier, la « traduction au sens large » : ce qu'il définit comme « événements de la profondeur² », qui ont des répercussions sur l'écriture ; c'est un peu ce « rapport de destin à destin » dont il parle au sujet de ses propres traductions de Yeats. Les rimes en « or » et « ix » du « Sonnet en -yx » en seraient les résurgences – dans un poème qui, pour Bonnefoy est alors « l'interaction la plus poussée du son et du sens au sein d'une forme, le vers, qui le retient, qui l'exalte³ » ; en 1868, quand il en écrit la première version, Mallarmé a découvert Poe depuis huit années. En deuxième, une irréductibilité de la traduction à la « [substitution] d'un texte à un autre texte » : ce qu'il démontre ouvre la traduction à l'expérience qu'est la poésie, à la fois son désir et son questionnement métaphysique et ontologique. En troisième, une méditation sur un avenir de la poésie lié au geste de traduire : ce qu'il tire de l'expérience de Mallarmé est un passage de la métaphysique à l'ontologique, du néant ou du négatif à la présence et à la décision qu'il y a de l'être.

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 73.

Reste que la traduction est encore pour Bonnefoy un lieu de débat avec Mallarmé, que nous retrouvons de manière particulièrement sensible dans le rapport à la langue anglaise et à Yeats. On est ainsi conduit de la question de l'interprétation dans la traduction à celle de l'orientation poétique de la traduction et de l'écriture. Bonnefoy trouve ainsi une sorte de contrepoint à Mallarmé, avec Yeats. Le parcours du poète anglais montre un détachement progressif du symbolisme, dont *Les Cygnes sauvages à Coole*¹ sont un moment crucial. Dans la préface de sa traduction de Yeats, *Quarante-cinq poèmes*, Bonnefoy s'attarde sur ce qui le différencie de l'auteur d'Hérodiade (que Yeats a lu en anglais et aimé) : « un texte reconnu comme une fin en soi. » C'est aussi, en creux, d'une rupture avec l'héritage de Poe qu'il s'agit. Par opposition donc, « Yeats n'a rien à objecter à ce qui a lieu dans l'existence quand celle-ci atteint à l'intensité dont elle est capable, pourquoi serait-il tenté, en effet, de se vouer à des relations qui ne s'établissent qu'entre des mots ?² » Ce débat, « par Yeats interposé », en fait « l'interlocuteur majeur capable de faire contrepoids au modèle mallarméen, à la tentation mallarméenne d'une musique du vers totalement autarcique, fermée au dehors du monde et à l'existence ordinaire.³ » C'est ainsi à la résistance la tentation de l'art que Yeats offre un appui. Le rapport au « Sonnet en -yx » est stratégique : le tournoiement (« la théorie des "gyres" »), s'il appelle une « charpente », autant sonore que syntaxique, échappe au « pur éclat » de « scintillations » qui doivent tout à l'« inanité sonore », semble-t-il. Il conduit à cette « adhésion à une réalité qui n'est rien de plus que son propre fait de chose de la nature⁴ », dont *The Lake Isle of Innisfree* (de 1890) est déjà un exemple majeur. Le débat se concentre *in fine* sur la question de la beauté, dont Bonnefoy rencontre la potentialité existentielle dans la langue anglaise, transcendant et dépassant davantage le conceptuel, et la poésie de Yeats. Sans doute peut-on comprendre ainsi la traduction de l'attaque des *Cygnes sauvages à Coole*. Bonnefoy traduit « *The trees are in their autumn beauty* » par « C'est la beauté d'automne dans les arbres⁵ ». Cette traduction, en sa simplicité, ne figurerait-elle pas une réponse à « l'abstruse fierté que donne une approche de forêt en son temps d'apothéose », dans « ce pompeux octobre exceptionnel du million

¹ William Butler Yeats, *Les cygnes sauvages à Coole*, trad. Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1990. On lira la présentation de Jean-Yves Masson (p. 9-13), qui montre en quoi Yeats élabore une symbolique personnelle se démarquant de Mallarmé. La figure du cygne est à cet égard essentielle : le cygne solitaire de « l'exil inutile » pris dans la glace et « les cygnes, cinquante-neuf [...] Qui s'élevaient soudain / Et s'égayaient en tournoyant en grands cercles brisés / Sur leurs ailes tumultueuses. » (p. 17)

² Yves Bonnefoy, en préface à William Butler Yeats, *Quarante-cinq poèmes, suivi de La résurrection*, trad. Yves Bonnefoy, Poésie/Gallimard, 1993, p. 16.

³ Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, le musicien panseur*, op. cit., p. 80-81.

⁴ William Butler Yeats, op. cit., p. 25 et 21.

⁵ W. B. Yeats, *The Wild Swans at Coole*, Ibid., p. 54-55.

d'existences étagant leur vacuité en tant qu'une monotonie énorme de capitale » (« La Gloire », *Divagations*, OCII, 103-104) ?

Écrire, traduire trouvent ainsi des orientations fortes, dont la réception de Mallarmé est révélatrice. La comparaison de Bonnefoy et Meschonnic débouche encore sur deux orientations majeures : un Mallarmé orienté vers une métaphysique de l'art, d'un art autarcique laissant le monde vacant ; un Mallarmé de l'oralité où le poème n'abolit pas mais « répond le monde ». Deux approches qui, en définitive, renvoient à un travail de la langue intérieur aux poèmes, mais dont les représentations du langage sont divergentes : quand Bonnefoy entend rédimier la vie et la poésie du mal possible qu'occasionne le langage, Meschonnic pose d'emblée un continu du langage et de la vie qui défait les représentations par l'activité du poème. Dans ce débat, se rencontrent la langue, la traduction, l'écriture : ce qui s'approche d'un génie des langues chez Bonnefoy et ainsi, de la nécessité d'une « désécriture », pour conquérir une « vérité de parole » dont les enjeux sont vécus dans la traduction et la pratique du poème vers une langue de poésie qui soit une pratique de l'existence ; une « poétique du divin » chez Meschonnic, insufflée par la traduction biblique, mais découverte déjà dans le poème, qui est geste du vivant et appelle un rapport au monde dans un dire. D'une certaine façon, ces deux orientations font se heurter les « vrais bosquets », qui sont l'attente, mais la déception de la poétique mallarméenne, au « simple jour le jour très vrai du sentiment », qui perce à travers toute une tradition de la négativité, par la « poétique du oui », - à laquelle le « non » participe : « Non. La bouche ne sera sûre / De rien goûter à sa morsure, / S'il ne fait, ton princier amant, // Dans la considérable touffe / Expirer, comme un diamant, / Le cri des Gloires qu'il étouffe. » (OCI, 43)

Il semblerait que le non et le oui s'inventent réciproquement, comme deux mots venant se détacher mais obligeant de sans cesse revenir aux poèmes pour y entendre ce qui s'y lie et s'y relie. Certes, un travail du négatif est à l'œuvre, qui relèverait d'un geste de détachement, ce « coup de dé – » dont parle Deguy dans *L'Impair*. Pour chaque lecteur, et d'autant plus quand ce lecteur est écrivain et ainsi écrit en lisant, c'est un certain sens de la langue qui se détache, l'expérience étant l'interprétant de l'œuvre en train d'être lue. La poésie de Mallarmé confronte toujours à une étrangeté de la langue, de sa propre langue. Une grande part de la modernité se construit sur l'exploration d'un tel sens de l'étrange. « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! », comme l'écrit Baudelaire. Mais aller en direction d'une profondeur du temps se joue dans le présent d'une activité, parole et poème, écriture et voix. Si la langue peut être considérée une, en tant que système linguistique, il n'en est pas moins vrai qu'elle est plurielle, en ceci que chacun la réinvente en *se l'inventant*. C'est ce dont les réceptions de Mallarmé

témoignent, en ne laissant pas de faire découvrir une histoire et une aventure à aborder du côté de l'inouï. Ainsi la perspective du décentrement de la langue se lit encore avec le poème critique, ce dont la lecture de Du Bouchet peut permettre de rendre compte.

2.3. Du Bouchet et Mallarmé : « par un mot qui se détache », la langue et « le poème critique »

La lecture d'un livre comme *Divagations* implique de tenir ensemble le « poème critique », une poésie comme art de la pensée et un certain travail de l'écriture vers le parler ou, disons-le ainsi, une tension de l'écriture vers une parole entraînant un certain rapport, oblique ou « de biais », à la langue, non seulement aux mots, mais à la syntaxe. *Le Mystère dans les lettres* est revenu sur ce rapport à la syntaxe, à mi-chemin entre une nécessité d'intelligibilité et un sens qui tient du « miroitement en dessous », de l'allusif ou du manque, de ce qui fait défaut et s'échappe en nous échappant. Si, d'un côté, la syntaxe est « garantie », « pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité » (OCII, 232), de l'autre, le poème produit plus que du texte, ou du tissage, à quoi le structuralisme a tenu la littérature en faisant de Mallarmé le prétexte de cette théorie.

On peut revenir sur l'importance de « L'air ou chant sous le texte » du *Mystère dans les lettres*. L'air est évocation au sens fort, il est produit par la voix. Marquant la valeur de l'*aria* en poésie, dont les livres *Airs* de Jaccottet et *Air* Du Bouchet montrent l'importance de l'espacement, figuré ou non sur la page. Et, en figurant cet espacement, Du Bouchet fait acte d'allégeance à *Un Coup de dés*. La mise en évidence du blanc – qui a contribué à la définition d'une poésie du blanc –, a fait l'objet de critiques de Meschonnic qui y voit un mimétisme de Mallarmé, un mallarméisme qui s'accompagne d'une « horreur du mot simple », comme il l'écrit à propos des traductions de Celan, ainsi qu'une « substantialisation du langage », une « verticalité dans le langage¹ » détournant la poésie, et la postérité de Mallarmé, de la syntaxe, en prenant appui sur le mot et sa séparation. Dans *Célébration de la poésie*, Meschonnic écrit, pour introduire une lecture de *L'Ajour*, qu'il considère comme une programmation de la poésie qui sait trop ce qu'elle fait : « Un autre effet épigonal est l'effet *Coup de dés*, un mallarméisme, mais asyntaxier.² » Les enjeux de la traduction de Celan et de la réception d'*Un Coup de dés* se croisent. Aussi y aurait-il à réévaluer la part de la syntaxe, chez Du Bouchet autant que dans *Un Coup de dés*. On peut néanmoins reprendre une part des propos de Meschonnic sur ce qui lie les mots et « l'air ». En se penchant, dans *La Rime et la vie*, sur une métaphore qui est entre

¹ Henri Meschonnic, « On appelle cela traduire Celan », *Pour la poétique II*, op. cit., p. 401-402.

² Henri Meschonnic, op. cit., p. 195.

autre tributaire de Mallarmé, Meschonnic a pu résumer ainsi ce qu'il advient des mots, entre eux, par le poème qui organise des rapports et fait du sens une circulation, un passage, échappant à la signification des mots pris séparément : « Cet air qui passe entre les mots et qui n'est dans aucun mot pris séparément, cette métaphore musicale dont il semble qu'on ne puisse se défaire, et pas seulement par routine, est en effet significative de ce qui dans le langage échappe au sens, c'est-à-dire au modèle du signe¹ ». L'air, chez Mallarmé, s'ouvre à la pluralité et s'oriente ainsi vers la symphonie (une voix par des relations, un « ensemble »), et aussi vers la variation : la *varia* renvoie à une multiplicité d'inflexions de la voix, elle-même renvoyant à l'énigme dont la poésie est porteuse : « au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme » (OCII, 227) Ajoutons que l'*air* est aussi une métaphore atmosphérique. Il s'associe à un climat du poème, dont les recueils respectifs *Air* de Du Bouchet et Jaccottet offrent aussi une figure de premier ordre.

La poésie de Du Bouchet se tient à ce titre dans une filiation par rapport à Mallarmé, dont il convient maintenant d'envisager quelques lignes de force. Maulpoix a relevé la parenté entre l'auteur de *L'emportement du muet* et le « poème critique » mallarméen : « Mais ici comme là, c'est le même travail réflexif que poursuit l'écriture, la même poursuite mentale, dans la lignée de ce que Mallarmé appelait naguère des "poèmes critiques".² » À l'évidence, l'écriture de Du Bouchet, – également parente de la « notation raccordée » désignée dans « Le Livre, instrument spirituel » comme une liberté : « Cette présomption ni asservissement fastidieux : mais l'initiative, dont l'éclair est chez quiconque, raccorde la notation fragmentée » (OCII, 226) –, se confronte au mutisme. D'où son questionnement incessant sur les relations entre le poème, la langue, le monde. Dans cette perspective, il n'est pas anodin qu'un texte important et particulièrement révélateur, dans cet ordre d'idée, du rapport non-dit mais profond (une lame de fond de sa poésie) à Mallarmé, s'intitule « Homère » en tête du livre *Matière de l'interlocuteur*³.

La première phrase peut à elle seule signaler d'emblée la parenté avec la démarche et l'écriture abrupte du « poème critique » mallarméen, directe et décisive, et qui, définitive autant que heurtée dans sa manière de faire et en même temps d'inquiéter le sens, prend le lecteur de cours : « L'époque – celle, en même temps qu'aux choses, d'une atteinte à la langue, et alors

¹ Henri Meschonnic, « Musiquer la poésie, c'est signer le signe », *La Rime et la vie*, Verdier, 1989, p. 203.

² Jean-Michel Maulpoix, « André Du Bouchet, dans l'incertitude », *Le Poète perplexe*, José Corti, 2002, p. 332, n. 1.

³ André Du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Montpellier, Fata Morgana, 1992. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

pour y relever comment s'organise autour du mot « feu » une relation entre « au monde », « au papier », « au large », une spatialité à ancrage double (monde et page) figurant un horizon en un espacement qui fait du rapport de la langue au monde un embrasement (« au monde [...] comme au feu »), et une crise qui semble avoir pour lieu le non-lieu qui s'impose dans son évidence – « c'est l'intervalle ou [...] l'interstice ». Ce lieu est en même temps dynamisé par des ruptures, des béances. Il renvoie constamment à son atonie par des blancs dont l'irrégularité fait de l'interruption un mode d'écriture et de mise en crise de la nomination. C'est en somme dans l'intervalle, l'interstice, que Du Bouchet, par un tel état critique, donc de crise, de la parole, pousse son lecteur à lire ses poèmes. Toute l'énergie et l'avancée du poème en procèdent. Il y a donc à lire ce lieu critique de l'intervalle.

Un premier passage est celui du mutisme ou du point aveugle et c'est là que se décèle une première épreuve du blanc. Une sorte de chute, un accident, engage le mot ; et Du Bouchet semble rejouer dans chaque poème le drame (l'action) d'une confrontation au hasard. Dans *L'Emportement du muet*, une lecture de Michel Leiris devient la provocation à hasarder les mots, en un exercice initial de la distance sur la page, distance de soi à soi, des mots aux mots, de soi aux mots, dans l'espace de la page : « Trouver distance sur la page, c'est recevoir ce qu'elle a donné.¹ » Très vite, Du Bouchet notera dans le poème un rapport entre ce qui s'impose sur la page et une tache, justement une évidence qui « fait tache », parce qu'en même temps elle semble ne rien dire qu'une présence du monde qui, présence de langage, s'évide en mutisme et devient alors l'épreuve de la parole dans son lien toujours obsédant avec une vérité à dire ou à conceptualiser, avec la langue qui, en définitive, y oblige : « ...rien être absolu.

chose quelconque. Échappe à la langue : cela fait tache. » Puis : « une présence, la parole parvient-elle à la traduire, dans l'usage elle fera tache. » (p. 88-89) Comment le mot est engagé dans ce qui fait échec à la langue, dans un rapport à la présence : c'est ce que Du Bouchet ne cesse de rejouer dans sa poésie. D'où ces interruptions, où la ponctuation, les blancs contribuent à détacher les mots, à les travailler dans la distance et l'arrachement. D'où aussi, cette dynamique du « muet » qui trouve dans « l'emportement » et le mouvement même du phrasé un accomplissement, pour lequel la valeur de « sourd/sourdre » est particulièrement active : à la fois ce qui sourd, est sous-jacent et gagne par son mutisme, par une sorte d'intangibilité et d'évidence – « de la tache, il peut apparaître qu'elle sourd ». Et il est marquant que le mot vaut en définitive pour cette présence mutique : « présence en excès [...] du mot » (p. 93). On rencontrera cette ambivalence du verbe et de l'adjectif pour désigner cet excès de

¹ André Du Bouchet, *L'emportement du muet*, Mercure de France, 2000, p. 85. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient désormais à ce livre.

présence qu'il n'est plus possible de dire autrement que par l'approximation : « cela, comme sourd ».

Cette mise à l'épreuve de la parole, ce tournant critique du « muet » dans laquelle la parole est « emportée », fait du mot cette butée et ce nœud mutique, un rapport à l'inouï et à l'*inentendu* rappelant le « creux néant musicien » (*OCI*, 42) de Mallarmé. Autre valeur de « l'emportement du muet », cette fois : c'est le poète qui y est emporté : « ...un mot n'en appelle pas à chaque fois un autre, comme il arrive qu'on le suppose en écrivant. moi-même, pour ne pas être un mot, je bute à l'occasion, sur des mots. » (p. 101) C'est que Du Bouchet aura été héritier d'un sens de l'énigme du langage et du monde qui absente le poète dans une relation d'altérité aux mots dont il peut mesurer aussi le néant sonore et « musicien ». La butée chez Du Bouchet trouve un écho dans le sourire de Mallarmé, un sourire dont l'ironie répond au mutisme de toute chose et que Delègue désigne comme étant un propos sur le « babélisme qui interdit à toute langue d'exprimer la réalité référentielle¹ ».

Peut-être qu'au sourire mallarméen peut correspondre l'intervalle de Du Bouchet. Peut-être aussi que ce sourire est pour Mallarmé une autre manière d'appréhender la distance qui préside au rapport au monde et au langage, d'appréhender aussi le risque d'un désastre de la parole et de l'écriture. On peut ainsi esquisser un rapprochement entre la poésie Du Bouchet et *Un Coup de dés*. Les deux poètes ont ceci de commun qu'ils impliquent le lecteur dans un saisissement où le blanc, l'espacement ont une valeur et une force particulières. Le blanc, comme le sourire, imprègne les mots. Il replace le silence du côté du langage et invite le lecteur à se mettre à l'écoute des intervalles et ainsi à l'écoute du risque que porte en elle l'écriture poétique. Ces intervalles eux-mêmes constituent la double marque de l'irruption de la parole et de l'hésitation du maître dans le naufrage. Mallarmé montre ainsi que maîtrise et non-maîtrise, écriture et aléa conforment l'aventure poétique :

surgi
inférant
de cette conflagration (*OCI*, 372)

La parole est ainsi lancée au lecteur en une série de heurts réalisant la valeur du « coup » d'*Un Coup de dés*. Du Bouchet reprend ainsi cette manière d'interroger, mais aussi de renvoyer l'énigme de la parole au lecteur en le touchant dans sa langue. « Un Coup de pierre » (titre de la septième section de *L'Emportement du muet*) est la métaphore de « la phrase appelée vers dans un poème » : la figure du « coup » est encore une manière d'interroger cette « matière de

¹ Yves Delègue, « Sourires de Mallarmé », *art. cit.*, p. 88.

l'interlocuteur », une dureté, un versant abrupt du langage, mais aussi « un affleurement de matière qui, ayant comblé, une fois encore produira l'intervalle », ce vide et ces rapports entre les mots, mais aussi cette butée sur les mots devenant ainsi la matière du lecteur. Et, en définitive, ce que révèle Du Bouchet lu avec Mallarmé, dans un rapport à sa poétique relevant de la différence et de la filiation, est l'énigme et le suspens dont un poème est la matière et dont le sens est confié à une interlocution toujours différée, celle qui est pointée dans le mot « solitude » de la dernière strophe de « Salut ».

Une telle implication touchant à la langue a pour effet d'inclure l' « ordinaire » du langage (comme l'indique le titre de la dernière section de *Matière de l'interlocuteur*) et de mettre en crise la séparation d'un langage poétique et d'un langage ordinaire. N'importe qui s'y trouve impliqué, en tant que locuteur – même celui qui ne lit pas –, car c'est en somme la langue parlée par tous et mode de relation avec l'autre et le monde qui est engagée. Du Bouchet, écrivant dans *L'Emportement du muet* : « ou encore muet, dans une effervescence brouillonne de la substance commune à qui écrit et à qui lira, le saisissement » (p. 87), montre la littérature et la relation spécifique entre « qui écrit » et « qui lira » comme une interrogation du sujet dans la langue et le langage, une interrogation de la relation à soi et à l'autre dans une interlocution improbable et un échange. L'emploi réciproque des mots, s'il est une manière de vivre avec autrui et de se constituer sujet, n'en est pas moins facteur d'une altération et d'une transformation, d'une venue à l'identité par l'altérité, les mots et les blancs étant aussi bien de ce côté : « le blanc ou quelqu'un – la bouche de quelqu'un¹ ». Aussi a-t-on affaire à une entrée dans la langue par effraction : ce que font les mots, quand ils sont les produits d'une écoute témoignant de ses propres heurts. Alors le poème s'oppose à la surdité et s'impose comme l'acteur et la transformation de l'écoute de la langue et de soi. De fait « le poème critique » fait le mot « comme sorti de la langue » (p. 90), parce qu'il l' « assujettit » (p. 87).

*

Toute l'œuvre de Du Bouchet pourrait tenir dans cet « ébat » de la langue, pour reprendre une phrase du *Mystère dans les lettres* – « S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer.. ce sera la Langue, dont voici l'ébat » (*OCII*, 233) : entre une exaltation des mots qui « assujettit la langue », cette exaltation étant le fait d'un sujet ou d'une écriture y allant de son effort, et des mots qui assujettissent une parole. Le poème est un peu le rendu d'une lutte, le mode agonistique étant le propre de l'écriture. Du Bouchet renvoie à cet ébat qui pousse à y

¹ André Du Bouchet, « Ordinaire », *op. cit.*, p. 58.

mettre un maximum du sien dans la langue, y opérant des torsions, des ploiments qui la marquent d'un effort singulier. La dépersonnalisation est aussi le double d'une singularisation extrême. Nous voilà ainsi rendus au cœur du façonnement dans la langue. Néanmoins, c'est à une langue du sujet qu'il faut sans doute s'en remettre, à l'anonymat peut-être autant qu'à la personnalisation, cet anonymat justement dont est capable une voix dans ce qu'elle a d'inouï jusqu'à elle.

Mallarmé en avait posé l'articulation : la question de la langue, depuis le poème, débouche sur celle de l'art, d'un langage en tant qu'art. « User à part » et « dédier à la Langue » montrent ce qu'un art de langage, comme un art de la pensée peuvent produire de transformation de la langue. Ce point est essentiel pour la réception et la présence de Mallarmé dans la poésie. Et la langue est mobilisée, mise en mouvement, dans des pratiques poétiques qui manifestent un échange, un dialogue avec les autres arts, faisant dire à Michel Deguy que *La Poésie n'est pas seule*, comme en témoigne une pratique de la figuration prenant la langue « de biais », en l'élargissant et en l'« illustrant » (pour reprendre le mot de Du Bellay) dans ses potentialités, où est à l'œuvre tout ce que peut un « sujet de l'art », un « sujet du poème », comme le pense Meschonnic. L'attention portée à la langue, chez Mallarmé, puis dans sa réception, a révélé une certaine présence dans la poésie et la théorisation de la langue par les poètes. Cela étant dit, un passage au plan du langage en tant qu'art est à entreprendre. Là, s'approfondit cette présence de Mallarmé : au cœur d'une pratique de l'écriture, d'une pratique de la critique, d'une écoute des arts.

CHAPITRE IV

La poésie ou le langage en tant qu'art avec Mallarmé : de la spécificité du poème au dialogue avec les arts

Reprenons les quelques formules qui ont aimanté notre propos : « En user à part et le dédier à la langue », « *le point de vue littéraire* », « l'art littéraire où tout se rattache ». L'articulation des trois citations excède une simple métaphorisation des autres arts pour signifier la poésie. « *Le dédier à la langue* » désigne « l'instrument de la voix » qui, se comparant à « la flûte ou la viole de chacun », vise ce qui de la musique est irréductible et tient à l'instrument autant qu'à celui qui joue. D'une certaine façon, pour la musique, Mallarmé envisage un lien fort entre l'interprète et le compositeur : la composition est une écoute de ce qui se joue et c'est par le jeu sur la partition que se fait la composition. Une semblable déclinaison de l'écriture et de la voix s'accomplit chez Mallarmé, avec la page pour lieu d'exécution : le « Sonnet en -yx » donné pour une « étude », la partition de la page d'*Un Coup de dés* en sont des exemples. Ce que montre le rapport à la musique est une coïncidence du langage et de la pratique artistique. Ce qui définit la littérature.

Du coup, l'exercice de la langue, mais aussi son devenir dans le poème se définissent entre « *point de vue littéraire* » et « art littéraire ». En même temps, « l'art littéraire », si « tout s'[y] rattache », par cet « indéracinable sans doute préjugé d'écrivain », ainsi qu'on le lit dans *Crise de vers* (OCII, 212), est le mode de relation aux arts. La musique et la peinture, pour citer les plus observés, sont les arts passés au filtre de la pratique du poème. L'écriture est bien une épistémologie de l'art et la différence dans laquelle elle peut se tenir est la possibilité de la relation : il s'agit d'une oreille vers la musique, d'un voir vers la peinture, depuis le poème. Pour cette raison, il s'agit d'atteindre, non une essence des arts, mais une connaissance spécifique des arts depuis l'art littéraire, comme la langue est passée au crible d'un point de vue littéraire. C'est dire que la question se pose d'une connaissance de l'écriture par le détour des arts.

Un premier fil peut déjà être suivi, d'un art du langage dans la réception et la présence de Mallarmé, principalement autour des approches de Meschonnic et Deguy. D'abord, parce que tous deux ont placé au-devant, dans des perspectives opposées, principalement autour de 1980, la question du rythme en poésie, ce questionnement nous semblant entretenir avec Mallarmé un rapport crucial. Ne lit-on pas en effet, dans « Bucolique », que le poète est « serviteur, par avance, de rythmes - » (OCII, 252) ? Ensuite, parce que le rythme est un levier aussi vers une

pensée du littéraire et des arts, l'articulation de la langue au poème et du langage et des arts. Une telle perspective, qui pousse à relire le rapport aux arts de Mallarmé, engage dès lors le dialogue des arts, entre poésie et peinture, poésie et musique et, en définitive, poésie et critique.

1. *Poésie, art de langage, à partir de Meschonnic et Deguy*

1.1. **Le fait rythmique : confrontation des approches de Meschonnic et Deguy**

La poésie dans sa définition de *fait rythmique*, incluant la métrique, mais non réductible à elle, constitue l'un des legs de Mallarmé qui nous semble particulièrement important : elle oriente de manière décisive les conceptions de la langue et de l'écriture, le rapport de la poésie aux autres arts et permet d'ancrer la spécificité de la poésie comme art de langage. À ce titre, le rapport entre le « rythme total » et la « disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis », posant un rapport des plus petites unités au tout, à l'ensemble (« la musicalité de tout »), puis l'articulation entre « l'espace spirituel » et « une existence d'art », mettent la langue à contribution d'une création où tout est motivation. Ce dont le livre est encore un enjeu : « Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard » (*OCH*, 210-211). L'enjeu qui se découvrira alors peu à peu dans la modernité, jusqu'à Meschonnic et Deguy, est celui d'un sujet du poème, sujet de l'art, avec des inflexions, différences et différends, autour de la langue : tiendra-t-on la langue pour première, ou le discours ? S'agira-t-il d'une subjectivation dans la langue ou, d'abord, par le discours ? Mallarmé écrit ensuite : « encore la faut-il, pour omettre l'auteur : or, un sujet, fatal, implique, parmi l'ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. » S'il « la faut », cette « ordonnance », à quoi tient-elle, de quoi relève-t-elle ? Ordonnance d'une langue, ordonnance d'un discours ? S'agirait-il d'une langue qui s'origine dans la pratique, ou à l'inverse, d'une pratique trouvant sa pleine réalisation à puiser et se ressourcer dans une langue-origine, qu'elle illustre, retient à elle ?

« L'action restreinte » tiendrait à une instabilité foncière de l'acte d'écrire, d'abord parce qu'à cet acte correspondent un inconnu, une incertitude, que Maupoix a pu désigner par le terme de « perplexité » (*Le Poète perplexe*), ensuite parce qu'écrire rend instable la langue, comme nous l'avons vu, ce que peut englober le rapport d'effraction sur lequel nous venons de conclure au sujet de Du Bouchet. Il s'agit en somme d'une intensité de l'écoute de la langue en soi débouchant sur une impersonnalité ou un universel, un anonymat, dont le poème est la mise en branle, le mouvement. Le trajet qui mène de la langue à l'art, au langage en tant qu'art, a pour point de jonction le rythme. C'est par le rythme que peut être abordé le passage de la

langue à l'écriture et il nous semble que ce questionnement, du moins la manière de le poser et de l'aborder, fasse donc partie du legs de la poésie et de la pensée de Mallarmé.

Comme le pense Jacques Réda, dans un numéro de la revue *Langue française*, sur « le rythme et le discours » (1982), paru l'année de la publication de *Critique du rythme* de Meschonnic, le rythme, difficile à définir autrement que par rapport à soi, ne peut pas faire l'objet d'un consensus. Il avance alors : « Une certaine organisation du mouvement. Il existe du mouvement dans toute formulation de langage (écrit, parlé), et même ce qui paraît monotone ou répétitif n'est pas inerte.¹ » Mais il se démarque du même coup du « panrythmisme » en réhabilitant les notions de sujet (comme on peut parler du sujet d'un tableau), ce sujet fût-il « obscur ou difficilement saisissable » (et les exemples sont alors significatifs : « un cimetière marin, une éponge, un éventail de Mademoiselle Mallarmé », p. 90) -, de « figuration des Nombres qui nous gouvernent » et de « régularité », ou encore de distinction entre prose et poésie autour de ce qui fait en somme le dessin du vers : « Or même en 1982, ces personnes ont en commun le fait d'*aller à la ligne*. » (*Id.*) À partir de ces propos, que nous lisons comme une réponse à Meschonnic², force est de constater que le rythme engage à chaque fois une définition des plus individuelles et des plus situées. *Crise de vers* et *crise de rythme* se font écho³, pour aborder non une esthétique, mais bien, à chaque fois, une éthique du langage comme art. Notons aussi que les exemples donnés par Réda, à l'appui de ce qu'il affirme comme un point de vue, ne sont pas seulement Saint John Perse, Claudel pour évoquer respectivement « des unités libres mais chargées de mètres classiques » et « une régularité non métrique », mais des peintres (« Pensons encore aux "figures" fixées, en peinture, pour les toiles qui — dans un identique format — peuvent contenir aussi bien un compotier de Cézanne que les lointains éperdus de Poussin ou de Corot », p.93), des musiciens (« Le jazz a dégagé sa spécificité rythmique, si hautement significative, dans le cadre d'une régularité », p.94).

¹ Jacques Réda, « À pas de loup », *Langue française*, n°56, 1982, p. 89-94. Les citations qui suivent renvoient à ces pages. Le numéro de la revue, intitulé « Le Discours et le rythme » était dirigé par Meschonnic, faisant aussi le pendant de *Critique du rythme*.

² On peut lire à ce sujet la note de lecture par Jacques Réda de *Critique du rythme*, publié dans *Libération*, du 7 juin 1982. Il y écrit ceci : « Si l'on suit toujours Meschonnic, on se demande si la poésie française, depuis les origines, ne s'est pas fourrée dans l'œil un doigt long comme un alexandrin. Meschonnic n'a d'égards que pour ceux qui ont un tant soit peu bousculé le système (à commencer par Hugo) et il étrille aussi les prétendus novateurs modernes qui s'imaginent lui avoir échappé. Si poète en effet est celui qui rend sensible à tous le rythme singulier de son être et de son histoire, la vieille distinction de vers et de prose ne tient pas debout, et encore moins ce qui soumet le rythme à des règlements. Il ne saurait y avoir qu'une pluralité de rythmes, disant chacun la vérité et la liberté de chacun. » Article disponible sur le site des éditions Verdier, <https://editions-verdier.fr/2014/05/16/liberation-7-juin-1982-par-jacques-reda/>

³ Cf. l'article de *Langue française*, (n° 56, 1982, « Le Discours et le rythme »), « Qu'entendez-vous par oralité? », qui titre sa première partie par cette formule : « Une Crise de rythme » (p. 6-13).

Ce détour par Réda montre en fait que le rythme a trait, non tant à des choix qu'à des situations, à ce qui s'impose comme inévitable dans l'expérience et l'histoire de chacun. Il est ainsi intéressant d'envisager le rythme dans la réception et la présence de Mallarmé à plusieurs titres : il conduit au rapport entre la poésie et les autres arts, il montre comment un même enjeu peut rapprocher, situer des œuvres toute contre l'une de l'autre puis les séparer jusqu'à ne plus s'écouter. Les deux numéros de la revue *Langue française* sont des moments importants (1974 et 1982), qui montrent un dialogue entre Deguy et Meschonnic et des différences radicales ; la rupture viendra, que l'on peut apprécier, pour l'introduire, autour de la notion de « figure » : en 1974, Deguy donne pour titre à sa contribution « Figure du rythme, rythme des figures » ; en 1995, on lira dans *Politique du rythme, politique du sujet*, une critique de l'approche du rythme par des notions importées de la rhétorique sous le titre « casser la figure » ! Deguy n'y est pas abordé, mais l'une des propositions fondamentales de sa poétique : « Pour le poète, le poème est dans la figure, et non la figure dans le poème¹ », y est réfutée et inversée : « La rhétorique finit par mettre le poème dans la figure, alors que la poétique remet la figure dans le poème. » Réfutation passant par Mallarmé, pour le primat du poème et du rythme sur la figure : « Car les problèmes de la poésie, et de la chose littéraire, sont plus de syntaxe et de rythme que de figures ou d'images, au sens où Mallarmé écrivait à Verlaine : "Vous tenez votre syntaxe".² » Comme le rappelle Serge Martin :

Meschonnic invite Deguy dans *Langue française* [...]. Mais on peut lire le sous-titre de Deguy, « Comment faire un impair », bien évidemment comme un démarquage de Verlaine mais également comme une « maladresse choquante » dans ce numéro qui semble poursuivre, du moins accompagner, la publication de *Critique du rythme*. Et Meschonnic a aussi appelé Jacques Réda, qui y est venu « À pas de loup » comme s'il voulait se glisser entre ses deux amis qui, sur la question, font bien plus de bruit...³

Les deux poètes sont partis, dans le numéro de *Langue française* de 1974, d'un rythme comme « universel poétique » (Meschonnic) et dans la prise en compte du fait qu'« il y a beaucoup de manières de partir à la recherche du rythme, parce que le rythme n'est pas *un* objet, ni facilement isolable, et que la question du *rythme*, sous l'angle de la poétique, qui restreint d'emblée le champ, n'est pas pour autant une question simplement technique » (Deguy)⁴. Une

¹ Michel Deguy, « Vers Une Théorie de la figure généralisée », *op. cit.*, p. 842.

² Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 440 et 442.

³ Serge Martin, *Les Cahiers du chemin (1967-1977) de Georges Lambrichs, poétique d'une revue littéraire*, Paris, France, Honoré Champion, 2013, p. 126. Pour l'article de Deguy, il s'agit de sa contribution au n° 56 de *Langue Française* « Notes sur le rythme ou Comment faire un impair », p. 50-62. On peut aussi faire des années *Cahiers du chemin* une phase de l'amitié de Deguy et Meschonnic et de la réception de Mallarmé. *Pour la poétique II et V, Le Signe et le poème, Figurations, Tombeau de Du Bellay*, édités dans la collection « le chemin » de Gallimard, ont vu un certain nombre de leurs chapitres, publiés dans les *Cahiers*. À ce sujet, nous renvoyons au chapitre 7 du livre de Serge Martin, « Un Duo dissonant », p. 105-127.

⁴ Michel Deguy, « Figure du rythme, rythme des figures », *Langue française*, n° 23, « Poétique du vers français », 1974, p. 24.

première différence s'ébauche autour de la qualité d'objet ; en insistant sur « un objet », Deguy ne récusé pas cette définition, il en souligne simplement la multiplicité ; de même, il esquisse la possibilité de l'isoler. L'approche est ainsi poético-philosophique ; elle détermine un rapport sujet-objet, qui engage aussi le sujet philosophique et se détermine en tant qu'approche infinie, selon l'idée qu'« il y a du *indéfiniment définissable*.¹ » Dans ce partage, le rythme, se confondant à la poésie, déplace la philosophie, l'inquiète, ce que montre ce cheminement de la pensée « vers l'obscurité du *rythme*, qui est un des noms de la poésie » et oblige à concevoir des « voies d'accès au rythme, qui ne communiquent pas entre elles "clairement et distinctement" ».

Pour Meschonnic, le rythme n'est pas un objet, étant coextensif au sujet. Il serait ainsi dans un rapport, mais de sujet à sujet, de lecture à écriture, qui inclut l'organisation dans un mouvement de la parole et, réciproquement, le mouvement dans une organisation. D'où le postulat d'une unicité liée à une multiplicité de pratiques, soustrayant le rythme aux définitions exclusivement métriques, puisqu'il est l'inclusion de la mesure, des unités linguistiques : c'est ce que fait entendre son identification à un universel, quand « le rythme est un universel anthropologique. [...] Le rythme est un universel poétique. Le rythme est un. C'est là que ses définitions se diluent jusqu'à le rendre coextensif à la poésie même. Il est alors insaisissable par aucun métalangage, car il est dit en termes d'expérience, et au bord de la désémantisation.² » C'est ainsi que la différence entre « figure du rythme » et « critique du rythme » peut se comprendre par cette idée de Mallarmé d'une « âme [...] nœud rythmique » : « toute âme » est ce nœud, et le rythme a à voir avec le vivant, l'*anima*, coextensif qu'il est à la vie. Un « nœud » aussi qu'on n'a pas fini de dénouer, ou de « renouer », retrouver autant qu'organiser : « toute âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer. » Et c'est par « chacun » que « toute âme » aboutit aussi à tout rythme qui, pour être « un », n'en est pas moins pluriel.

Mais ce que peut engager le différend entre Deguy et Meschonnic autour du rythme est la question de l'espace du poème, que Mallarmé a pu justement enclencher, notamment par la théâtralité, la danse et l'association au mouvement, au geste et à l'abstraction : le vers, le livre, par le jeu de la suppléance et du rappel, ont pour vertu de créer de l'espace, un espace comparable à la scène. Dans *Critique du rythme*, Meschonnic développe le rapport entre page et rythme, prend acte aussi à cet égard d'une postérité d'*Un Coup de dés*, avec ce qui peut se comprendre comme une question posée quant au rapport « entre la poésie et la page comme théâtre ». Lien tenable si l'on pose l'équation « la poésie : théâtre de la voix. » La scène dont il

¹ Michel Deguy, *Poèmes et tombeau pour Yves Bonnefoy*, Rouen, Éditions la Robe noire, 2018, p. 47.

² Henri Meschonnic, « Fragments d'une critique du rythme. », *Langue française*, n° 23, op. cit., p. 8.

s'agit est aussi la chambre d'échos d'une « aventure du sujet ». De fait, le lien peut se renverser en une poésie « anti-théâtre », s'il ne s'agit pas de penser par-là l'inscription d'une « situation », d'une « action » et d'un « corps » « dans le texte. » Et la spatialité est encore informée ou conformée par les blancs « nécessaires au poème », parce que liée à « l'entrée du blanc de la page à l'intérieur du corps du texte.¹ » Ce rapport traverse la phénoménologie poétique de Deguy, sous le terme en particulier de « spaciosité ». La figure en est la dépositaire, attirant à elle les pôles de l'invisibilité – du *ne rien voir du tout* –, du fait qu'elle est figure par les mots, et de la vision, parce qu'elle est conduite par « le *comme* poétique [qui] donne à voir. » Cette « spaciosité » décline la vision du texte, de la page, ce qu'elle figure (fait voir) : on la trouve, dans une page de *La Poésie n'est pas seule*, dans le « *dis-cernement* », la distinction, le jeu de l'apparaître et du dévoilement, également le « contour spirituel », « à la faveur du coup de théâtre d'une pensée émue, mémorante, savante, risquée, coup de dés de la justesse...² » Peut-être aussi une justesse de tir et de vision, faisant que la pensée trouve son rythme, le rythme de sa figure. La première page de « Figure du rythme, rythme des figures », par une citation de *Sprache als Rythmus* du musicologue Trasybulos Georgiades : « le rythme est un x qui ne contient un sens qu'en interaction avec une attitude spirituelle donnée ainsi que, même indirectement, avec une langue³ », fait du rythme cette dynamique inséparable de ce qu'une pensée « émet » et figure par la langue. C'est aussi ce qui, chez Deguy, relève de l'« allure », entre vitesse, ou mise en rythme et en mesure, et condition d'un apparaître : si « son allure de soulèvement qui retombe est comme celui du désir de la langue pour la pensée »,

[...] le rythme est transformation, passage en forme(s) (métamorphose, configuration) comme par une condition d'apparition. [...] la figuration comme apparition de quoi que ce soit et sa propre conformation, rythmée ; le rythme est figuration en mesure ; à la mesure du langage se mettant en branle, métronome de sa propre unité de mesure, s'appareillant et se configurant lui-même selon sa possibilité de battement comme « porte du dire ».⁴

S'articulent poétique, rhétorique et ontologie. Passant par la langue et dans la langue, un rythme, s'il configure, ouvre ou entrouvre par le battement un espace, celui d'une vision et d'une vérité, d'un sens qui est sens de l'être et des choses.

La notion d'espace est ainsi cardinale, et traversière. Elle est partie prenante du débat à propos du rythme, qui s'enracine notamment dans une lecture de l'article de Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique », dont l'interprétation et, surtout, les

¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 308 et 304.

² Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 93 et 101.

³ Michel Deguy, « Figure du rythme, rythme des figures », art. cit., p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

implications qui en sont tirées, sont contradictoires entre Meschonnic et Deguy. Chez Deguy, le « dire » ouvre un espace de *diction en poème*. Le rythme, s'il est « l'un des noms de la poésie », est aussi celui d'un « battement » où s'articulent langue et parole, pensée et écriture. Il se définit pour l'essentiel par la cadence et la vitesse, l'alternance et la mesure, ce qui est le propre, par exemple, de la diérèse qui ralentit et de la synérèse qui accélère le dire. À ce niveau, la diction reçoit sa figure ou « configuration du langage en son rythme, ébranlement de la langue en parole », de même que le rythme, comme Meschonnic l'a souligné à propos de Deguy, est étendu, « par la métaphorisation de la notion d'intervalle, à une théorie générale de la figure, qui fond la poétique dans la rhétorique¹ ». La poétique dont il s'agit est précisée dans « Figurer le rythme » ; on peut la gloser par la construction d'une poétique à partir de la figuration, comme mode de pensée et comme activité propres à la poésie et à la langue, et par une définition du rythme à partir de la figure. Le rythme peut ainsi d'abord se figurer comme le mouvement de battement qui se résout en figure ou produit la figure. Un tourniquet des deux exclut de se passer de l'un pour penser l'autre : c'est « la retorse relation, et de représentation ou "allégorie" réciproque du rythme et de la figure », où s'éprouve en somme une « mêmeté » par une altérité. Mais c'est aussi une traduction de « rythmer » par « *figurer* », comme Deguy le tire de la version de Sophocle chez Benveniste², qui exige en somme de « réapprendre leur indivision » quand « les deux sont pour nous disjoints³ ».

Pour ce qui est de la métaphorisation du rythme, d'une pensée du rythme par la figure, « la grande figure marine rhéique » (à partir de l'étymologie de *rhein*, signifiant « couler ») est maintenue – « laquelle relève peut-être d'une "fausse étymologie" (Meschonnic, *passim*, citant Benveniste), mais qui est un des grands schèmes où la pensée du rythme se figure. » Meschonnic déclare justement que Deguy, « contre l'historicisation de cette notion », « travaillait à l'histoire philosophique de la notion.⁴ » Si, en effet, la définition par le flux et le reflux, par l'« alternance, pulsation, et hiérarchie de telles dyades sous le règne de l'être/non-être », passe par Platon, elle n'en trouve pas moins chez Baudelaire et Mallarmé des points d'ancrage. Le « Théophile Gautier », de 1859, est mis à contribution : « C'est le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur

¹ Henri Meschonnic, « Le rythme dans la figure ou il faut soigner ce rhume », *Littérature*, « Michel Deguy », 1999, p. 57.

² Émile Benveniste, « La Notion de "rythme" dans son expression linguistique », *op. cit.*, p. 331. À propos de « rythmer » chez Sophocle, Benveniste mentionne « figurer, localiser ».

³ Michel Deguy, « Figurer le rythme », *Choses de la poésie et affaire culturelle*, *op. cit.*, p. 110.

⁴ Henri Meschonnic, *art. cit.*, p. 57.

mort et leur infini¹ ». Sans doute, « les figures du val, du pré et de l'arbre » de « Bucolique », mises en avant dans *Figurations*, sont-elles aussi décisives. L'histoire philosophique de la notion vient peut-être alors soutenir son histoire poétique, et réciproquement, ce que l'on trouve dans la formule « figurants de l'être », en présentation du livre de 1969. De sorte que Baudelaire inspire et confirme la pensée et l'intuition du jeu « entre une force d'emportement et une force de frein » qui forme la « récitation » et le récitatif, ramenés à « la matrice générale du rythme, ou jeu de la différence fort-faible-pause (quel que soit l'ordre de leur position) et de sa répétition », les « anaphores accentuelles dans la *phône* » ou le déploiement des « correspondances, selon le mot baudelairien, entre le marquage de la répétition² ».

Ce premier élément, constitutif chez Deguy de « la poésie d'un poème », se combine à l'élément « symbolique sémantique et thématique », où se glisse le rapport choses-langue, nomination-mimésis ou « représentation par les mots », et où interviennent la métaphore et le *comme*. La métaphoricité est le fond de la langue, son aptitude à faire apparaître, si bien que l'approche de la langue se confond avec une rhétorique, une « figurativité » qui n'est autre qu'une découverte des potentialités de la langue et de sa force de symbolisation autant que de signification. Le flux et le reflux du rythme se confondent alors au battement de l'être et du non-être, de l'apparaître et du disparaître des choses dans la langue. On peut s'y attarder, car, aux côtés de « l'étirement diérésant qui retient l'"élastique ondulation" » de Baudelaire, le Mallarmé du symbole y est présent. Et la suggestion est l'opération de détour par laquelle le symbolique sort du thématique ou, si l'on veut, d'un réel donné, vers un « je-ne-sais-quoi », « l'autre chose », par quoi l'on glisse de la chose décrite vers l'inconnu de la chose. C'est ce qui tend Deguy vers l'allégorie chez Mallarmé. Dans « Vers une théorie de la figure généralisée », le Mallarmé du défaut des langues et du vers rémunérateur est avancé dès le début, dans la perspective de l'afflux et du retrait inhérents au langage : « Le manque pour le poème n'est localisé à aucun secteur lexical en défaut partiel de correspondance choses-mots, mais tout dans l'ordre du langage est manque.³ » Et l'afflux est ce rapport à la nature, à la terre, au monde, qui dicte la métaphore maritime. Un don réciproque de la figure et du monde, dans la pensée, formulé ainsi :

Le devenir pensée du monde et le devenir monde de la pensée procèdent à leur *antidosis* par la langue.
« Échange d'une réciprocité de preuves » selon Mallarmé : opération qui elle-même trouve son *mythe* dans

¹ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *Œuvres*, op. cit., p. 698. Cité dans « Figurer le rythme », Michel Deguy, op. cit., p. 110.

² Michel Deguy, « Figurer le rythme », op. cit., p. 110 et 102-103.

³ Michel Deguy, art. cit., p. 842.

celui du « déluge » par exemple, qui raconte la montée à bord du livre de Noé, arche d'alliance, des choses du monde par le défilé de la nomination sous l'urgence de la fin du monde qui a commencé.¹

Aussi Mallarmé fournit-il l'instrument d'une pensée du rythme comme battement ontologique, « différence absolue être/néant » et, en définitive « courant alternatif indestructible », qui est symbolicité, allégorie, métaphoricité, mouvement de jonction/disjonction. Par quoi, à la réserve près d'un rapport différent à l'abstraction et au schéma, au conceptuel - qui sont pour Deguy des potentialités -, est rejoint l'enjeu de la présence chez Bonnefoy : « Présence/absence (même rechargée de négativité par Mallarmé dans son extatique impuissance à disparaître) ; image, seuil, lisière, arrière-pays, leurre du seuil, rapprochement, différence », comme il l'écrit dans ses « Préparatifs pour un tombeau d'Yves Bonnefoy² ».

La métaphoricité amène alors le troisième élément : « la secrète unité » de la diction, que rien ne semble pouvoir épuiser, ni la connaissance des tropes, ni la métrique, ni « l'imagination seule ». On est reconduit à « l'obscurité du *rythme* », affirmée au début de l'article de 1974, partant à une *infigurabilité* foncière de la figure aussi, qui se confond avec le mystère du langage. Cette « secrète unité » renvoie de fait à une « complexion rhétorique », une « syntaxis » du langage et une « préciosité de la langue », dans laquelle on peut retrouver à la fois « le côté Mallarmé de la poésie » et son « carmen du secret³ » et la « rhétorique profonde » de Baudelaire : une complexité dont le lieu est le rythme et la figure. La figuration du rythme chez Deguy fait entrer le poème dans un schème tripartite faisant la synthèse du dire et de la diction, mais dont la spécificité n'est pas appréhendable par une linguistique, mais par une poétique, la ligne de faille de la poétique et de la linguistique étant l'ontologie. À ce titre, on peut dire que Deguy, au nom de la philosophie, refuse à Benveniste d'avoir une poétique. C'est en somme au nom de l'origine et de son implantation dans le langage que Deguy passe aussi au crible les notes sur Baudelaire de Benveniste. On peut rappeler que, dans une filiation saussurienne allant jusqu'à Meschonnic, Benveniste pense d'abord le fonctionnement, non l'origine, mais encore l'origine par le fonctionnement. Deguy tient ce « supplément d'origine » dans une rhétorique, un acte de figuration dont le poème est la prise en charge. La poésie étant une figuration du réel et de l'être, un rapport au monde créant un modèle ou un schème imaginatif, elle tend à renouer le perdu, l'origine.

La continuité entre poétique, rhétorique et ontologie, donnant lieu à une phénoménologie poétique du rythme et de la figure, pousse donc à l'affirmation que « la linguistique n'est pas

¹ Michel Deguy, « Figure du rythme, rythme des figures », *art. cit.*, p. 26.

² Michel Deguy, *Poèmes et tombeau d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 44.

³ « Relation d'incertitude », Michel Deguy, *Donnant donnant, poèmes 1960-1980*, Poésie/Gallimard, 2006, p. 14.

pas une poétique¹ ». On peut alors évoquer la différence avec Meschonnic : sans dire qu'il fait une poétique, l'auteur de *Critique du rythme* dit que, par l'historicisation de la notion de rythme et un ancrage de la théorie du langage dans le discours, il invente les conditions d'un passage d'une linguistique à une poétique. Il est vrai que les notes sur Baudelaire butent sur « l'idée que la langue poétique est émotive mais ne [parviennent] pas à aller plus avant.² » L'émotion et la signifiante définissent en propre le langage depuis la poésie, c'est-à-dire le langage quand « il sert à vivre » et non une sémiotique de la langue. Alors, « c'est dans la perspective d'une conception élargie du langage entre signifiante de la langue et émotion que [peut être envisagée] une théorie du système impliquant non seulement la théorie linguistique, mais aussi une poétique, voire une signifiante artistique.³ » Et c'est précisément un « problème », dont Meschonnic décèle l'invention chez Benveniste : « l'art, dans le langage, dans le discontinu du signe, met la théorie du langage en crise, par le conflit qu'il expose entre les œuvres d'art particulières, qui sont toujours du sémantique sans sémiotique, et la langue qui est à la fois sémantique et sémiotique.⁴ »

Le rythme est le point critique et sensible à partir duquel s'enclenchent le langage, la poésie, l'art non comme éléments stables, mais comme problèmes. Deguy a pu reprocher à Benveniste une volonté d'annexion de la poétique par la linguistique dans la proposition que la langue poétique « appellera une linguistique différente », ou « linguistique spéciale », sortie du dogmatisme. Outre l'opposition entre langage poétique et langage ordinaire – lequel semble trop réduit par le linguiste –, c'est à la fois la conception de la langue et l'ontologie qui constituent le fond de la critique. En maintenant, contre Benveniste, le rythme du langage comme le rythme des flots, Deguy fait la démonstration d'un sens et d'une vérité de la langue et de sa métaphoricité intrinsèque. Et, selon lui, Benveniste ne peut que manquer « l'essence de la comparaison, la radicalité de métaphoricité, l'ontologie de l'être-comme⁵ », quand il écrit « le poète compare ; il n'explique ni ne décrit » et « vérifier ce principe qui serait capital (et qui me paraît en effet vérifié) : *comme* accompagne *seulement* les verbes *autres* que être. Donc l'identification s'oppose à la comparaison. » Il aura recours à Mallarmé, ensuite, pour montrer que si « la "langue poétique" n'est pas une affaire de mots, mais de phrases et de séquences

¹ Michel Deguy, « Y a-t-il un "langage poétique" », *La Pietà Baudelaire*, op. cit., p. 100. Le chapitre est consacré à une lecture du *Baudelaire* de Benveniste.

² Daniel Delas, « De l'inachèvement de la poétique de Benveniste », *Émile Benveniste vers une poétique générale*, eds. Sandrine Bédouret-Larraburu et Chloé Laplantine, Pau, PUPPA, 2015, p. 28.

³ Jean-François Savang, « Rythme et signifiante dans la théorie du langage de Benveniste », *Ibid.*, p. 88.

⁴ Henri Meschonnic, « Seul comme Benveniste », *Dans le bois de la langue*, op. cit., p. 259.

⁵ Michel Deguy, « Y a-t-il un "langage poétique" », *La Pietà Baudelaire*, op. cit., p. 104. Pour les citations données par Deguy, Émile Benveniste, *Baudelaire*, op. cit., p. 254.

phrastiques... ou "mots/totaux/refaits" (Mallarmé)¹ », la langue est emportée, dans ses mots, dans un procès de nomination qui l'augmente, l'articule et la révèle à elle-même comme lieu de vérité. Tel est le fil qui conduit la langue ordinaire le long de la langue poétique, la met en mouvement de flux et reflux. C'est donc selon cette greffe de la poétique à l'ontologie, que Deguy invalide la « linguistique spéciale » projetée par Benveniste, ce qui montre encore une communauté d'enjeux entre Mallarmé et l'être – « être-comme » -, chez Deguy.

1.2. Accent, diction, figure, espace : le poème comme rythme et espace – le « *sprung rhythm* » (Hopkins) et le « rythme dès que style » (Mallarmé)

Une entrée dans la question du rythme peut être fournie par la manière dont Deguy et Meschonnic interprètent le « *sprung rhythm* » de Hopkins. Cette notion pose la question de l'accent. Or, Mallarmé a articulé vers et accentuation, rythme et style, dans *Crise de vers* : « que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style » (OCII, 205). Et, si le vers a pour condition l'accentuation, il se trouve aussi lié au rythme et à l'individuation ou à la subjectivation discursive, tour à tour désignée par « diction » et « style ». Reste que la subordination « dès que » amène une corrélation sujet-rythme, faisant du vers l'espace de cette corrélation. Chez Deguy, ce passage de rythme à diction a pour sujet principal, surplombant, la langue dont la rhétorique est la mise en mouvement figurale. Il commente ainsi Hopkins : « [le poème] n'excède pas les possibilités, ressources, tournures ou tropes en général de la langue ». Et l'on peut dire que « l'essence du *sprung rhythm* » (Hopkins) est reprise en généralité de la langue. Ce qui constitue alors la « nouveauté », par quoi Deguy envisage le sujet du poème, sa plus stricte invention, réside dans la vision génératrice d'une diction : « un nouveau *jour* du monde à *faire voir*, cherchant à dire une *redistribution* de choses qui remue toute la *manière de dire*. [Nous soulignons.]² »

Les premières pages de *Pour la poétique I*, consacrées à « l'espace du poème³ », engagent une reprise de Hopkins et Mallarmé radicalement divergente, dans ce qui se conçoit d'abord comme une tenue du vers par le rythme. Le vers y est un espace syllabique, dans une « conscience poétique » qui est une « conscience rythmique ». Aussi le « *sprung rhythm* » est-il retravaillé et éclairé par « le mouvement de la parole dans l'écriture » et « dans ce segment d'intonation que Mallarmé appelait un "mot total". » À cet égard, le parti que tire Hopkins d'une telle découverte oriente la notation vers ce que Meschonnic désigne comme une double

¹ Michel Deguy, *op. cit.*, p. 106.

² Michel Deguy, « Figure du rythme, rythme de la figure », *art. cit.*, p. 35.

³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, *op. cit.* Nous lisons les pages 68-70.

possibilité : notation sensible d'une part, notation intellectuelle d'autre part. Celle-ci est attribuée à Mallarmé, aux « subdivisions prismatiques de l'idée ». Mais on peut encore se référer à « l'intellectuelle parole à son apogée ». Quoiqu'il en soit, de ce qui pourrait être revu comme étant un dualisme de l'intellectuel et du sensible, – dualisme prégnant dans la réception de Mallarmé au cours de tout le siècle, de l'hégélianisme et de l'idéalisme à la négativité –, l'enjeu concerne doublement la pluralité et la diversité, « [l'opération] dans un espace propre à chaque poète, à reconnaître » (ce qui constitue la tâche propre de la poétique). Alors, le *sprung rhythm* revêt chez Meschonnic, une réalité très différente que celle que nous venons d'envisager chez Deguy. On peut s'en rendre compte d'abord par ce qui est opposé au rythme-alternance : un rythme-organisation, qui implique de penser la rythmique de discours, autrement dit le rythme, non comme préalable et schéma (par les couples fort/faible, accentué/inaccentué, en particulier¹), mais comme une organisation toujours différente, non schématique et non schématisable, et dont toute notation doit être la recherche.

Dans son article Meschonnic reprend donc ainsi la lecture du *sprung rhythm* par Deguy, la faisant découler du *Fort-Da* freudien (« quelque chose s'approche et s'éloigne ») et d'une rhétoricité de l'image et de la figure :

Le *Fort-Da* de l'alternance est si fort qu'il rend inaudible le *sprung rhythm* de Hopkins. Dans *La Poésie n'est pas seule* : « Alternance générale du marqué / non-marqué selon le mot de Hopkins. » (p. 81). Or le *sprung rhythm* chez Hopkins est justement le contraire de l'alternance, un contre-accent souvent multiple, par succession de monosyllabes accentués, dans une surcharge consonantique.²

Cette observation est à relier avec la réfutation de la lecture de Mallarmé par Deguy. Meschonnic met le doigt sur le problème épistémologique d'une compréhension rhétoricienne du rythme et de la suggestion comme « figure, allégorie, métaphore ou comparaison », d'une transposition rabattant la poétique mallarméenne sur du descriptif, ainsi que sur une « chose de choses », comme on peut le lire dans *La Poésie n'est pas seule*³. Un autre problème est encore amené, qui touche à l'implication d'un tel point de vue pour la poésie aujourd'hui : « Et, curieusement, le descriptif a comme envahi la poésie contemporaine, en même temps que la remétrification.⁴ » En amont de cette critique adressée, à travers Deguy, à tout un devenir de la poésie dans une poétisation des choses - une forme d'habillage poétique d'une vision du monde

¹ Cf. dans « Figure du rythme, rythme de la figure », les différents couples proposés, qui allient « le rythme et le sens » et sont aussi convoqués pour leur lien avec une physiologie. Ces couples sont systoliques et diastoliques, et sont répertoriés en intensité, quantité, hauteur, cadence, timbre et logique. Michel Deguy, *art. cit.*, p. 32.

² Henri Meschonnic, « Le rythme dans la figure ou il faut soigner ce rhume », *art. cit.*, p. 62.

³ Michel Deguy, *op. cit.*, p. 61.

⁴ Henri Meschonnic, *art. cit.*, p. 59.

-, c'est la mise en regard du rythme et de la figure qui est en enjeu, dans une définition de la spatialité propre à une œuvre, ou encore de l'espace du poème avancé dans *Pour la poétique I*. L'« espace poétique » peut être aussi bien celui d'un langage en tant qu'art : c'est ce qui articule la forme-sens à, plus tard, la « forme sujet », puis le « sujet du poème » au « sujet de l'art ».

Il n'est pas négligeable que, de *Pour la poétique I* à *Critique du rythme*, s'opère un glissement de « l'organisation métaphorique » au rythme comme organisation. Et l'on trouve dans l'essai de 1970, cette phrase décisive, qui fait passer de la figure au rythme, dans un arrachement de la rhétorique vers la poétique : « Les figures dans la langue déterminent l'espace du dire comme rhétorique ; mais dans l'œuvre, elles existent dans un monde rythmique, syntaxique, qu'elles constituent, où elles prennent sens, et on ne peut plus les détacher que par fiction.¹ » La rhétorique crée une fiction de la littérature, en isolant des figures. C'est ce qui la détache du fabuleux proprement littéraire, qui invente le réel dans une fable. Et c'est à ce titre que le fabuleux chez Meschonnic, qui deviendra le « légendaire » dans sa poésie², croise la fiction de Mallarmé : par la forme de langage. En plaçant l'image sous l'espèce de « l'insaisissable », puis en l'identifiant à la « syntaxe », à la différence du « reflet », *Pour la poétique* la réalise comme « figure non figure », c'est-à-dire comme figure dans un rythme, dans un espace de « figures rythmiques », et non de figures mises en rythme³. Pour essayer de mieux comprendre, passons par *Politique du sujet, politique du rythme* : dans des pages intitulées « Notes autour du réel et autour du langage », y est montré que le « continu entre le langage et le réel » est, non dans les choses, mais dans le dire. C'est à l'intériorité d'une diction, ou « prosodie, rythme, signifiante », que l'on a affaire, diction qui est une activité, un *en-train-de-se-dire*, d'où le passage par le verbe dans la terminologie de Meschonnic. L'espace n'est pas la figure, mais celui d'un dire permettant un voir. Or, une telle conception finit par faire du langage un réel, un lien à la vie, quand ce langage est poème. Hugo est, à ce titre, fondateur : « Quand Hugo dit "Nous nous envolerons des branches de la nuit", pour la poésie et pour la poétique c'est une forme du réel visionnée par le poème.⁴ » Mais le primat de la syntaxe et du rythme sur les figures et les images, s'il montre que la figure s'efface dans son rythme et qu'une rhétorique s'irréalise quand un poème est plus fort (au sens d'actif) qu'elle, et qu'elle n'en est

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, op. cit., p. 106.

² Nous pensons à *Légendaire chaque jour*, en rappelant aussi l'étymologie de légende comme ce qu'il faut lire, en allant, pour ainsi dire, au plus loin de l'écoute : « le conte dans lequel se sont changés les / jeunes ancêtres que nous ne connaissons pas », Henri Meschonnic, op. cit., p. 51.

³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 104.

⁴ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 384-385.

qu'un passage, reconduit à Mallarmé, « au sens où le visuel dans le langage vient de, ou passe et repasse par, l'auditif – l'écoute, si l'on peut dire des signifiants entre eux.¹ »

À partir de cette dernière citation, on peut dire que l'approche par le rythme opère un changement épistémologique dans l'appréciation de la métaphore qui, à partir d'une sortie du rythme des champs rhétorique et figural, finit par annuler sa lecture comme figure et par la comprendre comme discours, et espace discursif. Pour le dire autrement, Meschonnic pose la question : que devient une métaphore dès qu'il y a poème ? Au lieu de la question : comment la poésie investit-elle une rhétorique pour devenir un espace de figures, à l'intérieur duquel est contenu le poème ? Quand Deguy pose une certaine antériorité de la figure (d'un *apparaître*), dont le poème serait la mise en œuvre, selon le principe du « comme pour langage » d'« Éventail », Meschonnic fait du poème un passage des figures, interdisant de les isoler et, ainsi, de comprendre le poème en elles². Il n'inclut pas le poème dans ses figures, mais au contraire il pose le poème comme ce qui permet à la figure de faire voir, parce qu'il fait avant tout entendre.

Si Deguy et Meschonnic travaillent tous les deux à un déplacement de la métaphore de la similarité vers l'interaction, le parti qui en est tiré diffère. Il est patent que le point de départ donné dans *Pour la poétique I*, « et si elle ne se fondait plus sur la similarité », implique un changement de paradigme dans l'appréciation de la métaphore. Mais, avant la mise en question de la figure comme écart chez Jean Cohen menée par Ricœur dans *La Métaphore vive*, Meschonnic opère une critique de la référentialité, pour dégager le primat de la sémantisation généralisée. Son point de départ se retire du rapport des mots et des choses, selon la voie d'une phénoménologie du méta-phorique, dont nous rappellerons ainsi le lien avec le discours, chez Ricœur : si la figure est conçue du « côté des liaisons syntagmatiques insolites, des combinaisons neuves et purement contextuelles », qui en composent le « secret », elle est pensée aussi de celui d'« une saisie du semblable (ou du même) » et d'une vérité métaphorique. Par le biais d'une phénoménologie du discours, ou d'une prise du discours dans la phénoménologie, plaçant en regard et en équivalence « donner un apparaître » et « faire paraître le discours³ », la métaphore fait entrer le poème dans l'herméneutique. Là encore, la figure

¹ *Ibid.*, p. 442.

² La différence entre les deux approches est saisissable à partir de la manière dont chacun aborde « La terre est bleue comme une orange » d'Éluard. Deguy écrit dans *La Poésie n'est pas seule* que « le vu ne peut être vu que par un dire qui ouvre la relation en le disant. » (*op. cit.*, p. 107). Tout y repose sur le rapport entre mots et choses et l'opérateur relationnel qu'est le *comme*, sur un échange de substances, de propriétés. Meschonnic, dans *Les États de la poétique*, insiste sur la situation du poème dans la poésie amoureuse d'Éluard qui « refait le monde, en le féminisant » : « Le système de l'imagination y invente une sémantique subjective [...], dans une systématique du sujet qui motive la juxtaposition, dans une dominance aussi de la métrique d'accord. » (*op. cit.*, p. 257).

³ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 230 et 245.

domine et, d'espace discursif, elle passe à un lieu de vérité, pour lequel est mis en avant le référent. Dès lors, l'herméneutique partage les enjeux d'une poésie « référente », posée par Deguy au départ de la poétique.

L'investissement d'une contextualité recouvre un autre enjeu pour Meschonnic, qui est, comme nous avons pu le mentionner déjà, la subjectivation en lieu et place de la référentialité. Le poème et l'art en général, le langage en tant qu'art, s'ils ouvrent un espace du sujet, et non un lieu de vérité, ouvrent un réel dans un dire, ce qui pose à nouveaux frais la problématique du langage et du référent chez Mallarmé. C'est ce que recouvrent le symbole et la symbolisation : le premier, quand il est du poème est retiré à la similarité, « le symbole ne naît pas d'un remplacement, d'une métaphore », la seconde intériorise tous les transports, qui ne sont pas tant des ressemblances ou des changements que des inflexions et passages propres à un univers de discours, au climat d'une voix. On retiendra cette phrase, qui comprend la métaphore, plus qu'elle n'en fait procéder la poésie : « La symbolisation ou le fabuleux proviennent des connotations propagées par un contexte, par une syntaxe, par une relation entre éléments concrets, entre *objets*.¹ » Est revu le lien entre l'œuvre et les choses, quand il est question de la « littéralité des rencontres ». Puis celui entre l'œuvre et ses mots, ceux-ci procédant de celle-là ; ainsi le lien, encore, entre œuvre et sens, celui-ci étant tributaire de la symbolisation et de la sémantisation généralisée, qui fait que tout s'entend, se suggère et est en mouvement relationnel : « On reconnaît au passage le vieux faux problème du "sens propre" des mots. Le mot ne possède pas son sens. » C'est aussi l'essence des choses qui est remise en cause, dans une pensée du sens et un rapport au réel inséparables de leurs conditions et modes de signifier. Tel est le point de départ, avec Meschonnic, du langage en tant qu'art ; tel est aussi ce qui permet l'ouverture et le passage du sujet du poème au sujet de l'art, sur lesquels nous allons nous pencher.

À première vue, Ricœur et Meschonnic pourraient se rejoindre autour d'une remise en cause de la clôture signifiante du structuralisme². À partir d'une critique de Jean Cohen, et de l'essence de la poésie définie par l'écart, dont Ricœur rappelle qu'il est une « métaphore spatiale », ils entendent tous deux s'orienter vers une interaction. Mais, quand Meschonnic invalide la notion d'écart, *La Métaphore vive* élabore celle de « réduction de l'écart », en s'orientant vers le référent, et fait de la figure l'axe à partir duquel s'interprète le poème. Pour

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 117, p. 118 (citation suivante).

² Sur Meschonnic et Ricœur, et leur opposition autour de l'herméneutique, cf. les pages intitulées « Meschonnic et Ricœur : où est l'autre ? » du livre *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache* de Serge Martin, op. cit., p. 279-285.

l'auteur de *Pour la poétique*, c'est une réflexion sur la motivation, mais par le sujet, qui s'élabore. Et la lecture de Mallarmé est un point sensible, autant que nodal, *via* la « forme du sens » que Ricœur attribue à Mallarmé, mais dont il faut préciser qu'elle provient de Valéry¹. « Forme du sens » donnerait lieu à la « forme-sens », chez Meschonnic en 1970, mais surtout, évacuerait le « vieux faux problème » du sens propre-sens figuré (et de leur écart), le sens étant question de valeur instaurée par le poème. La convergence avec Cohen, exposée par Ricœur, place en son centre « l'universalité du double processus de position et de réduction d'écart », contrebalancée ensuite par la réserve selon laquelle « "le but de toute poésie" soit d'"établir une mutation de la langue qui est en même temps, nous le verrons, une métamorphose mentale". Le but de la poésie est plutôt, semble-t-il, d'établir une nouvelle pertinence par le moyen d'une mutation de la langue.² » Pour Ricœur donc, la « forme du sens » aiguille une vérité, dans ce qui pouvait être violation du code, ou encore impertinence, puis sens figuré ; elle est bien figuration de vérité, pertinence nouvelle par la métaphore et ainsi fait de la métaphore le lieu de vérité du poème. S'il se détache de Cohen sur le plan de la clôture signifiante, de la langue changée comme but, il le rejoint dans l'idée d'une métaphoricité et d'une loi de l'écart, d'un faire sens par l'altération du code.

Passer par Ricœur et Cohen permet de dégager un lien entre Mallarmé et Meschonnic. *La Structure du langage poétique* conduit à une essence de la poésie volontiers hypostasiée dans Mallarmé. Disons que les *Poésies* sont un peu le parangon d'une généralisation de l'écart, mais aussi à condition d'isoler des vers, des figures et des métaphores. Ricœur avait relevé le problème du prélèvement qui risque de conduire à une sémiotique mettant finalement à l'écart le sémantique, le contextuel. Précisément, l'exemple de Mallarmé qu'il cite de Cohen, montre le problème de l'enfermement dans des figures de prédication. Cohen écrit :

Ici [chez les symbolistes] prédomine le degré haut de la figure. Nous ne prendrons qu'un seul exemple, parce qu'il constitue un cas-limite de redondance :

Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace. (Mallarmé)

« Azur » veut dire « bleu », et nous sommes dans la tautologie pure. Tautologie qui disparaît si « bleu », par la grâce de la métaphore, pend un sens qui n'est plus celui du code.

Aussi, du point de vue de l'intensité encore, et dans la redondance comme dans l'impertinence, l'histoire de la poésie apparaît comme un écart qui va toujours en grandissant.³

¹ Dans *Variété*, « Stéphane Mallarmé » : « On aurait dit qu'il voulait que la poésie, qui doit essentiellement se distinguer de la prose par la forme phonique et la musique, s'en distinguât aussi par la *forme* du sens. » Paul Valéry, *op. cit.*, p. 668. Cité par Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 37, repris par Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 192.

² Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 198. Pour la citation, Jean Cohen, *op. cit.*, p. 115.

³ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 146.

Il est frappant que la conception par l'écart opère constamment par isolements, lesquels prennent sens à l'intérieur d'un isolement premier : le vers, puis la métaphore, puis le mot. La métaphore donne corps au mot, le réalise alors comme écart pertinent. Mais c'est dans ce que « veut dire » celui-ci qu'est abordé le « degré haut de la figure », puis dans la « grâce de la métaphore ». « Bleu » est rapporté, en tant qu'écart, à l'invention de Mallarmé, impliquant un glissement de la couleur vers un climat en définitive psychologique. L'analyse demeure dans le mot. Lu autrement, ce vers entretient un rapport avec « l'art vorace », partant il met en relation la « bouche » et « l'art ». Il réactive aussi un rapport à l'idéal, dans le passage d'une valeur héritée de Baudelaire, « l'azur », à un regard sur son « bleu ». Le regard et le désir, ainsi que l'intensité dont il est question chez Cohen, ont lieu dans la bouche et dans ce qui pose une relation avec les yeux, et entre la voix et le regard. Aussi l'« azur bleu vorace » des « Fenêtres », intérieur à « la bouche », est-il la hantise et la lassitude, que l'on trouve dans « Les Fenêtres », « L'Azur » et « Las de l'amer repos », en lien avec la ténacité et l'obsession de l'art, et de l'idéal dans l'art. Cette hantise est double et conflictuelle, entre art et réel, ou entre l'art et une réalité refusée : « Ici-bas est maître : sa hantise » (« Les Fenêtres », *OCI*, 10) et « *Je suis hanté*. L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! » (« L'Azur », *OCI*, 15) ; mais aussi, comme prégnance du bleu qui forme le réel de l'azur, « Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler » (« Les Fenêtres », *OCI*, 9) et « les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux » (« Azur », *OCI*, 14), jusqu'à « une ligne d'azur mince et pâle » (« Las de l'amer repos », *OCI*, 12). La fenêtre est ce partage de l'art et du réel, du geste artistique d'écrire et de la vie.

On peut ainsi revenir sur ce « réel visionné », dont il est question dans *Politique du rythme*, *politique du sujet*, et parler d'espace du poème comme l'entrée dans une telle vision. Les mots ne subissent pas d'écart, simplement ils renvoient à la voix et à une historicité des discours qui y est toujours réactivée. Dès lors, cette intensité ne viole pas le code, elle met les mots en activité et en fait des valeurs. Le vers, chez Mallarmé, est ce travail, qui croise la fiction et le « fabuleux », la fable étant une énonciation, la fiction un faire particulier occasionnant des rencontres, ce dont Meschonnic a pu aussi avoir l'intuition, en parlant de « création de fable, rencontre littérale, rencontre et littéralité.¹ » Littéralité du « bleu », de « l'azur » et rencontre dans « l'azur bleu vorace » de la voix, tout en sachant que le « bleu vorace » devient, par le poème, une nuance de « l'azur ».

Nous abordons alors le rapport aux choses et aux objets, qui a à voir avec le langage en tant qu'art. Sans doute Meschonnic rencontre-t-il Mallarmé, quand celui-ci écrit à Vielé-Griffin en

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, p. 108.

1891 : « Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté. » (OCI, 806) « *C'est* » est dès lors une instauration par la voix de l'écriture (« établir »), dans laquelle il n'est pas tant question d'un réalisme que d'un nominalisme : c'est dans l'œuvre particulière que tout se joue d'être mis en mouvement. Ce « nom d'une centrale pureté », étant du côté du « mystère », et de celui de l'inconnu : une « centrale pureté » qui est ce qui sourd du langage. C'est ainsi que l'on n'a pas affaire à l'apparition d'objets, à un apparaître, mais à une voix. Rappelons que Meschonnic parle, au sujet de la symbolisation et du fabuleux, de « relation entre éléments concrets, entre *objets* », où est privilégié justement l'*entre*, qui pose encore autrement la question de l'art de langage que le *comme* chez Deguy, et son tourniquet de l'autre et du même. Les « identités secrètes » font écho, d'une certaine manière, à la remarque à Degas, selon laquelle on écrit un poème avec des mots, non avec des idées. Remarque poussant vers une autre : un tableau fait voir, non des choses, mais de la peinture, une vision dans ses nuances et sa lumière propre, qui contrarie l'imitation.

Nous pouvons en venir à présent au rapport entre cet « art littéraire » et les arts, pour lequel Meschonnic écrit : « La nature est dans le langage comme elle est dans la peinture. Vue et peinte par des modes de voir, entendue et dite par des modes de signifier.¹ » Avec tous ces passages de voir à entendre. Mais aussi, rapport pour lequel Deguy écrit : « obligation de rattacher les choses de la poésie à ces choses prochaines qui sont celles de la peinture, de la musique, de la philosophie dans le milieu de l'être-comme des arts *entre* eux – du caractère comme-un des arts.² »

1.3. Des arts vers la littérature : examen de l'approche de la musique chez Mallarmé

Sans doute la présence des arts, dans la pensée et la pratique de la poésie chez Mallarmé, est-elle révélatrice de problèmes communs. Selon le souvenir rapporté par Pierre Louÿs, on peut dire que, pour le poète, l'art est une façon d'aller à la littérature, autant que la littérature est une manière de comprendre et d'atteindre l'art : « Pour justifier la direction de ma vie, aurait-il déclaré le mardi 14 octobre 1890, je cherche toujours la littérature dans l'art, et j'ai la même impression devant un tableau que devant un sonnet où serait traité le même sujet. » Aussi la question n'est-elle pas celle d'une attitude de spécialiste devant l'art, mais bien celle d'une *écoute* des arts - au sens d'une attention qui soit *critique* -, et du sens de sa propre recherche, autrement dit « la direction de [sa] vie ». Toujours selon Louÿs, « il dit être heureux de ne pas

¹ Henri Meschonnic, *La Nature dans la voix*, op. cit., p. 48.

² Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 142.

savoir la musique, et que cela lui permet de mieux comprendre Wagner.¹ » Un infléchissement est décelable, depuis Baudelaire, chez qui le rapport est envisageable à partir de la « dépossession » dont Timothée Picard a parlé au sujet de la réception de Wagner inaugurée par l'auteur de « Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris » et continué par les symbolistes². Le premier vers de « La Musique » désigne bien un emportement, l'emportement de « *qui ne sait pas la musique*³ » : « La musique souvent me prend comme la mer ! », une déprise proche de l'interrogation et du doute sur sa propre parole exprimée dans son « Richard Wagner » : « M'est-il permis à moi-même de raconter, de rendre avec des paroles la traduction inévitable que mon imagination fit du même morceau, lorsque je l'entendis pour la première fois, les yeux fermés, et que je me sentis pour ainsi dire enlevé de terre ?⁴ » La « rêverie » mallarméenne sur Wagner est une manière de se ressaisir de la musique, du point de vue du poème, et peut-être aussi de celui de « l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique [...] en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité » (*Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, OCII, 157). Mallarmé se démarque ainsi de la réception symboliste de Wagner, mais aussi de cette sorte d'aveu d'impuissance du langage dont Baudelaire a imprégné le rapport de la poésie et de la critique à la musique.

Le rapport à la musique et à la peinture révèle une position de poète qui, cherchant les points de rencontre entre les arts, développe une relation critique par la poésie. Autant dire aussi qu'il y va, pour Mallarmé, d'une recherche de la spécificité de son propre art. L'observation sur la peinture nuance « la même impression » par la recherche de « la littérature dans l'art ». Elle situe, en outre, le poème en tant qu'art, par une confrontation et un dialogue du sonnet et du tableau. Et nous verrons que la mention d'un sujet possiblement commun déborde en fait l'idée d'une définition de l'œuvre par son sujet. La relation entre peinture et poésie peut aussi bien toucher aux gestes spécifiques et artistiques et à leurs différences et points de rencontre : le regard porté sur la peinture échange avec l'écoute d'un poème. De même, si l'on se tient « devant un tableau », la tenue « devant un sonnet » laisse aussi entendre une spatialité propre à un poème, laquelle est à l'œuvre dans la théorie mallarméenne, pour laquelle le rapport à la danse est aussi engagé.

¹ Repris par Gordon Millan, *Les « Mardis » de Stéphane Mallarmé: mythes et réalités*, Saint-Genouph, Nizet, 2008, p. 66.

² Le critique écrit que Baudelaire « signe le début éclatant du wagnérisme littéraire, de la critique musicale wagnérienne, et place d'emblée ceux-ci dans la configuration d'une dépossession et d'un assujettissement. » Timothée Picard, *Wagner, une question européenne: contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 60.

³ Charles Baudelaire, « Lettre à Richard Wagner » (17 fév. 1860), *Œuvres*, op. cit., p. 1206.

⁴ « Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris », *Ibid.*, p. 1213.

À l'égard de la musique, l'approche montre un rapport plus complexe, puisqu'il y a à se dégager sans doute d'une certaine dévalorisation de la poésie devant la musique, qui a pu marquer le XIX^e siècle et ressurgir encore dans le wagnérisme des symbolistes. Rappelons que la *Lettre sur la musique* de Wagner subsumait la poésie dans la musique et faisait de la musique une téléologie des arts, et un sens à suivre pour la poésie. Baudelaire a pu ainsi citer ce propos : « l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique. » Et, rétrospectivement, Dujardin remarquait, en 1936, que « Wagner était l'un des maître du symbolisme, et on n'allait pas tarder à s'en apercevoir ; sa conception de l'art, sa philosophie, sa formule même étaient à l'origine du symbolisme.¹ » Aussi la contribution de Mallarmé à la *Revue wagnérienne* semble-t-elle dissonante, en pondérant largement l'enthousiasme symboliste² : en concluant sa rêverie par la « conviviale fontaine » de Wagner (*OCII*, 159), il la confronte à ce qui sera désigné par « la Poésie – unique source » de la préface d'*Un Coup de dés*, et par la réunion du vers libre et du poème en prose, « sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert » (*OCI*, 392). Mallarmé prend acte d'un rapport, d'une certaine écoute de la musique aussi, mais également d'une différence. L'allusion au mouvement symboliste est palpable dans la mention du vers libre. On peut lire celle du poème en prose comme une réponse à la figure tutélaire de Baudelaire qui déclarait, dans la lettre à Arsène Houssaye, en préface du *Spleen de Paris*, rechercher « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime³ ». C'est le sens de la *reprise* de la musique par la poésie, qui n'est pas tant une concurrence qu'un passage par la musique pour connaître la poésie, ainsi qu'une discussion du recouvrement du poétique par le musical : Mallarmé parle bien des « moyens [lui] ayant semblé appartenir aux Lettres ». Et d'ajouter : « je les reprends » (préface d'*Un Coup de dés*, *OCI*, 392). Mais *reprendre* est ambigu : s'il peut s'agir de reprendre un « bien », comme on le retient le plus souvent, il peut s'agir aussi de continuer, de s'appropriier et d'élaborer, pour soi, ce que seul permet de faire un langage de poésie, un langage en tant qu'art. La rime est bien sûr l'opération poétique, sa forme de signifier par excellence. Et si la poésie est musique, c'est en tant que rythme, et musicalité en tant qu'« ensemble des rapports existant dans tout. » (*OCII*, 212) De fait, c'est en contrepoint de toute une doxa poétique de la supériorité de la musique que Mallarmé peut écrire que « la Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité » (« Le Livre,

¹ Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Albert Messein, 1936, p. 212-213.

² Richard Wagner. *Rêverie d'un poète français* est au départ une contribution, sollicitée par Édouard Dujardin, à la livraison du 8 août 1885 de *La Revue wagnérienne*.

³ Charles Baudelaire, « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 231.

instrument spirituel », *OCII*, 226). Elle est musique, mais par le sens, ou plutôt à travers les sens et par le rythme qui le porte et l'organise. C'est ce qui fait la spécificité du mystère littéraire, qui renvoie à cet infini des rapports désigné par ce mot de « tout » de *Crise de vers*. Dans *Le Mystère dans les lettres*, on lit cette autre formule fameuse : « Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère ; quand l'écrit y prétend. » (*OCII*, 232)

Il se pourrait que, dans une telle configuration du rapport entre les arts chez Mallarmé, la danse, mais avec elle, les arts que nous désignerons *du mouvement*, en un lien entre le spectacle et le vivant, occupe, pour ainsi dire, une place intermédiaire. Jean-Pierre Richard a montré que les réserves de Mallarmé à l'égard de la musique, et plus particulièrement de Wagner, tenaient à la nécessité de contrôler, de dompter « l'afflux surhumain » : en particulier, l'afflux sonore du musical qui hante l'écriture poétique. La danse en est un opérateur, sur lequel nous reviendrons, après avoir envisagé plus en avant ce qui, dans la poésie de Mallarmé, « reprend une bien » au modèle musical, pour en sortir, dans une sorte de mouvement de prise et de déprise, d'attirance et d'écoute orientée vers la poésie, mais aussi de démarquage et de ressaisissement de soi.

Si la musique peut représenter le modèle d'un art de la suggestion, l'emportement qu'elle suscite, et qui est à la source de son art, doit en retour être ressaisi par ce que Jean-Pierre Richard appelle « quelques solides principes restrictifs ». Parmi lesquels compte d'abord la « sommation », qui vient rééquilibrer l'afflux et le vague par la notion et la netteté. En retour, cette sommation a besoin de la « vaporisation » dont la musique est capable, parce qu'elle est, pour l'essentiel, un art du jaillissement¹. Une lecture d'« Hommage » (*OCI*, 38-39) peut permettre de préciser ce qui constitue la musique à la fois comme modèle et comme contre-modèle de la poésie, à travers Wagner. Le « dieu » de Bayreuth figure, ainsi que l'a souligné Bertrand Marchal, « comme l'abrégé d'une histoire toute dialectique de l'art² ». En cela peut effectivement être résolue cette tension entre l'hommage et le « contre-hommage », sur laquelle s'est penchée la critique. L'« ébat du grimoire », qui montre que « c'est en effet de l'écriture qu'il s'agit³ », comme l'écrit Bertrand Marchal, renvoie à une discussion du rapport entre musique et poésie qui relancerait les problèmes du son et du sens, du rythme et de l'euphonie,

¹ Cf. Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., les pages intitulées « La sommation », p. 378-382, et « Un instrument de vaporisation : la musique », p. 392-399.

² Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, op. cit., p. 218. Le critique fait observer aussi que « la magnificence wagnérienne se lève au moment où rentrent dans l'ombre les fastes catholiques, comme pour vérifier qu'il y a solution de continuité, au-delà de simples réminiscences liturgiques (et l'on sait ce que Wagner doit à la tradition catholique) entre la vieille religion et les cultes nouveaux dont le maître de Bayreuth apparaît comme l'initiateur. » (p. 216)

³ *Ibid.*, p. 216.

avec ceux d'une sortie du religieux et du culte. Il est notoire que l'hommage comprend une critique du sacre du musicien divinisé orientée vers le type impersonnel et abstrait mis en avant dans la rêverie *Richard Wagner* (*OCII*, 155). Mallarmé reconnaît chez Wagner ce geste d'avoir à la fois « dépassé » et « périmé », selon les termes de Marchal, une croyance et un « effroi originel », tenant dans l'effet sonore le plus saturé et le plus subjuguant du « souriant fracas originel », et dans l'intellectualisme doublé de l'esthétisme des « clartés maîtresses » d'un art voué à une pensée critique laïcisée. Mais, opérant la synthèse de ces deux mouvements d'une évolution historique et dialectique, représentés dans le temple et le grimoire, il aurait restauré avec les « trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins », une sacralisation de la personne de l'artiste. Ce que l'on peut lire dans l'enchaînement et la série prosodique du premier tercet de « **fracas-clartés-simulacre** », puis dans le vers pénultième, formant une rime avec « simulacre », « Le dieu Richard Wagner **irradiant un sacre** ».

Ce qui nourrit la critique de l'hommage « un peu boudeur » (lettre à Paul Mathieu, 17 fév. 1886, *OCI*, 791) n'est donc pas la concurrence des deux arts, mais la volonté wagnérienne d'annexer la littérature. Par ailleurs, il s'agit aussi de préserver la poésie d'une tentation du musical par le biais du sonore. La saturation prosodique pourrait le signifier, dans la mesure où elle répercute la tonitruance du discours wagnérien, audible dans le vers du quatrain précédent : « Enfouissez-le-moi plutôt dans une armoire. » Un effet de voix qui teinte l'hommage d'une certaine ironie. Et c'est bien le geste de dénégation du livre – du « grimoire » dans une « armoire » –, que Mallarmé met en exergue ici. Avec Bertrand Marchal, on peut dire que le « sacre / Mal tu » de la musique en Wagner est mis en regard avec une « poésie sacre », « Musicienne du silence » : les « **souriant/haï/irradiant** » d'« Hommage » forment un écho avec elle, et avec « Au creux néant **musicien** » - comme un passage à travers les *Poésies* -, la diérèse du vers final de « Sainte » montre alors la force du hiatus dont est capable une diction poétique au bord du silence, par rapport au jaillissement sonore musical. C'est peut-être à partir de ce point que l'on rencontre la danse, qui répond à la musique par le silence du mouvement corporel et en est une sorte de ressourcement, vers la recherche d'un rythme propre au poème, à travers le modèle musical et par-delà.

Une grande part de la relation à la musique réside sans doute d'une part, dans la volonté de ne pas subordonner la poésie à l'instrumentation, et d'autre part dans la critique d'un art musical qui ne laisserait pas suffisamment de place au silence, ou qui coulerait toute sa force de suggestion dans l'afflux sonore excessif. En cela, le « petit air » mallarméen est exemplaire d'un accompagnement mutuel « Avec furie et silence » (*OCI*, 35) : la voix est l'instrument, comme on le sait depuis *Crise de vers*, et « instrument des fuites » si l'on écoute la « maligne

syrinx » du faune (*OCI*, 24). C'est que cette voix est l'invention du chant autant que de la musique du poème, voix mêlée d'espoir et d'éclat, mais de déchirement et d'expiration : ce que l'on peut lire entre « Comme mon espoir s'y lance » et « Cela dans le doute expire », ou entre « jailli » et « déchiré », à la manière d'un élan et d'un rabattement. « L'oiseau qu'on n'ouït jamais » est le double, ou l'allégorie, de la voix du poème, une voix souvent en creux, ou dans l'interstice, dans les plis d'une syntaxe et d'une prosodie. Le chant et le mouvement de l'oiseau renvoient au geste du poème, tendu vers lui-même, son propre recommencement et son insaisissable. De sorte que Mallarmé substitue encore « le hagard musicien » au triomphe musical wagnérien, peut-être trop sûr de ses effets et de sa puissance. On peut reconnaître là, au passage, ce qui nourrit aussi la perplexité mise en avant par Maulpoix, un chant par le bas qui trouvera une sorte de souffle mélancolique et au bord du silence dans la prose de *Pas sur la neige* par exemple, et cette suite, à la limite de l'écriture blanche par son phrasé bref, ponctuée par « Il taille, il coupe, il accentue » développant la manière du poète par rapport à la musique et revenant sur le tissage interstitiel, tout de vides et de blancs: « Il tisse un habit de haillons. Nous revêt de toiles d'araignées. » Puis : « Ces araignées sur le papier tissent leur toile avec peine. Mailles de plus en plus larges. Peu s'y laissent prendre. »

Mallarmé inaugure d'une certaine façon toute une part de l'histoire du rapport entre musique et poésie marquée par un double geste de reconnaissance d'une parenté et de différenciation affirmée. Cette histoire se double de celle du rapport entre poésie et peinture. Le surréalisme a contribué, dans le sillage d'Apollinaire, à intensifier l'hymen ou l'alliance au point de faire de la peinture l'« art sœur de la poésie », autour d'une « poétique de l'image » qui, comme le signale Alexander Dickow, n'est pas sans conséquence sur une certaine prépondérance de la vue dans la poésie actuelle¹. Quoiqu'il en soit des nuances qu'il conviendrait d'apporter à un tel point de vue, il est certain que la réception de Mallarmé s'est largement constituée dans l'espace du dialogue entre les poètes et les peintres. C'est ce dont rend compte la conférence de Jean-François Chevrier tenue à Barcelone en 2004, quand il évoque, d'une part, une reprise et une transformation de l'héritage de Mallarmé par Apollinaire, Reverdy et Max Jacob et, d'autre part, les échanges avec les peintres cubistes. Au-delà de ce qui pouvait opposer les symbolistes à l'impressionnisme, puis les cubistes au symbolisme, Mallarmé a certes « inventé inconsciemment l'espace moderne », comme l'affirmé Broodthaers². Aussi a-t-on pu y trouver

¹ Cf. Alexander Dickow, « Rythme et singularité: Henri Meschonnic, Gérard Dessons et l'analyse rythmique », *Revue des Sciences Humaines*, mars 2018, p. 218-219.

² Cité in Jean-François Chevrier et Élia Pijollet, *L'action restreinte, l'art moderne selon Mallarmé*, [exposition, Nantes, Musée des beaux-arts, du 8 avril au 3 juillet 2005], Hazan, 2005, p. 32.

un modèle, ou un contre-modèle, selon des orientations contradictoires. Et dans la conférence de présentation de l'exposition « L'Action restreinte » à Nantes, prononcée en 2005, le même critique d'art et commissaire de l'exposition écrit qu'« au début du XX^e siècle, Cézanne et Mallarmé ont été associés comme les deux inventeurs d'une pensée constructive qui devait donner une structure, voire une permanence, à l'impressionnisme et au lyrisme symboliste.¹ » Pour achever de rendre complexe une postérité qui, de toute façon, l'est déjà par l'ampleur des questions que ne cesse de poser sa poésie, on peut rappeler le point de vue de Pierre Boulez, qui voyait en Cézanne, Debussy et Mallarmé le trio fondateur de la modernité.

Mais le rapport à la musique, qui commence avec Mallarmé, va par exemple jusqu'à Michaux, dont le point de vue donné dans un texte écrit en 1958 pour une *Encyclopédie de la musique* (aux éditions Fasquelle) retient notre attention. Si l'auteur d'« Un certain phénomène qu'on appelle musique » entretient avec celle-ci un lien d'intime réception, au titre d'une « musique, art des sources, art qui sait rester dans l'élan », d'un « art de l'élan » qui nous associe au « primordial » et nous y entraîne², le terme de « phénomène » employé dans le titre même du texte dit déjà une distance sur laquelle précisément il conclut : le problème musical est celui du trajet et, en définitive, de la conduite passive imposée. En commandant au corps la danse et la marche, la musique occupe une place dans le corps social, qui est à la mesure de tout ce qu'elle peut absorber et restituer. Michaux parle alors de « sa densité insinuatrice et avilissante », attirant à soi « la veulerie, la sottise, la suffisance, l'agitation à vide, les troubles louches, la bourgeoisie elle-même selon les époques³ ». En bref, la longue recension des « vertus » musicales, ainsi que la mise en avant d'un divin sans Dieu ni dogme, sont comme rattrapées par une réticence à l'égard d'une certaine politique de la musique pouvant s'emparer des foules. Tout se passe un peu comme si la rêverie mallarméenne sur Wagner, elle-même accroissant progressivement ses réserves au sujet d'un « Volk wagnérien » (selon les termes de Bertrand Marchal), se trouvait prolongée et réaffirmée après 1945, après le nazisme et la ferveur collective dans ses effets et conséquences les plus catastrophiques. Bertrand Marchal a insisté, dans ses analyses de la *Rêverie d'un poète français*, sur l'opposition entre « concept de Nation » (Wagner) et « notion de Cité » (Mallarmé)⁴, pour justement l'invention d'un collectif dépouillé du légendaire et du simulacre producteur de croyance, et retrouvant la source d'un élan du

¹ *Ibid.*, p. 20.

² Henri Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages, 1937-1963*, Gallimard, 1963, p. 185-186.

³ *Ibid.*, p. 195.

⁴ Cf. *La Religion de Mallarmé*, p. 188 et plus largement, les pages intitulées « Mythes et religion », du chapitre « Wagner », sur lesquelles nous nous appuyons. Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 178-191.

vivant, ce que *La Religion de Mallarmé* définit par « la tragédie de la nature » des *Dieux antiques* et « la Passion de l'Homme », qui renvoie alors à ce divin sans Dieu dont nous avons parlé.

Il nous semble qu'une ligne passe ici de Mallarmé à Michaux, qui se séparent de la musique pour mieux la retrouver : dans un geste d'abstraction, ou un geste d'abstraire - Michaux note entre parenthèses : « le seul voyage intelligent : l'abstrait¹ » -, qui n'est pas de l'ordre de l'idéalisme ou du conceptuel, mais de la mise en mouvement, de l'élan, dont l'art est capable et qui est le point de convergence de la musique et de la poésie, de la peinture et de la danse. Autrement dit, un *abstraire* dont les arts sont la capacité, du fait de leur physique et de leur gestualité propres. Aussi trouve-t-on dans le *Richard Wagner* cette qualité de la musique, « la génératrice de toute vitalité : un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue. » (*OCII*, 155) Le tort de la musique de Wagner est une juxtaposition des arts « pénétrée » et « enveloppée » par un orchestre les plaçant sous sa tutelle (*OCII*, 156) et les privant, sans elle, de l'élan qui est le leur. L'erreur symétrique serait du coup de faire de la poésie la reconstitution d'un orchestre. C'est dans ce sens qu'une critique est adressée à René Ghil et son « instrumentation verbale », notamment quand Mallarmé lui écrivait déjà en 1885 : « Vous phrasez en compositeur, plutôt qu'en écrivain.² » Ce serait donc une autre impasse du wagnérisme : de substituer le musical au poétique, ce qui empêcherait du coup d'entendre « la musique d'un poème », selon la formule de Meschonnic, laquelle est du côté d'une « prose du poème³ » énoncée à partir du « miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime » de Baudelaire.

Dans ces circonstances, il est frappant de constater que Mallarmé voit dans la danse, un art cependant adossé à la musique, un plus sûr allié de la poésie peut-être. C'est que la danse, mais il faut y associer le mime – ainsi que nous allons l'envisager –, délivre du problème sonore. Quand, dans la lettre à Edmund Gosse, il était question de « musique au sens grec », c'était bien dans une perspective rythmique ; et il mettait en suspens la perspective sonore : « non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi » (*OCI*, 807). Ce qui « va de soi » renvoie, pour Mallarmé, à un phonétisme de nature différente pour chaque art : une différence de nature entre son instrumental pour le morceau de musique et *phonè* en tant que voix de l'écriture pour le poème. Du côté du langage, il semble qu'il ne

¹ Henri Michaux, *op. cit.*, p. 193.

² Stéphane Mallarmé, lettre à René Ghil, 7 mars 1885, *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*, *op. cit.*, p. 577.

³ Henri Meschonnic, « Musiquer la poésie, c'est signer le signe », *La Rime et la vie*, *op. cit.*, p. 202-203.

s'agisse plus exactement de son et que les deux écoutes ne se recoupent pas sous cet aspect. Et il y a même, comme l'a fortement signalé Bonnefoy, chez Mallarmé, une dénonciation de « l'emploi mélodique des sons.¹ » Mais ce que danse et mime retiennent de la musique est précisément le point de rencontre entre poésie et musique, visible, dans le spectacle par des corps en mouvement, audible dans la musique et la poésie par un élan à chaque fois spécifique. On trouve ainsi le terme commun de « disposition », qui a aussi la valeur forte d'une spatialisation associée à une spiritualisation. Or, la spatialisation est, nous semble-t-il, une donnée aléatoire, entre le concret d'une scène et l'abstrait produit par une œuvre d'art, autrement dit une suggestion et une manière d'occuper et d'inventer un espace, tour à tour et ensemble, imaginaire, spirituel et physique.

Le wagnérisme a évidemment poussé à la comparaison des arts. Aussi Mallarmé apporte-t-il une inflexion au modèle musical : il en garde un sens du sens et oriente l'indicible vers « ce qui ne dit pas du discours » et la « mobilité » des mots, « ou principe », ainsi qu'on peut le lire dans *Le Mystère dans les lettres* (OCII, 233). Si bien que « l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots » de « Plaisir sacré » (OCII, 236) se confond avec « l'initiative aux mots » de *Crise de vers*. C'est-à-dire que les mots œuvrent, non tant pour ce qu'ils disent que dans un dire qui leur fait dire plus, voire autre chose, que ce qu'ils disent par eux-mêmes. D'où une complexité de « l'initiative » cédée qui a trait au mouvement, à un phrasé par lequel peut s'établir et se concevoir une musique du langage. Meschonnic avait insisté, au seuil de sa réflexion sur la musique et la poésie, sur ce nœud et ce partage, ce glissement de certains termes entre les deux arts. Et de faire la liste de certains mots qui, à force d'« interchangeabilité » font courir le risque d'« un effet de vague » et d'une transcendance de la musique : « *harmonie, mélodie, mesure, phrase, cadence, orchestration ou instrumentation.* » Pour, ensuite, dire l'urgence d'historiciser une « association qui a un air de nature.² » Précisément, si l'on se délivre d'une certaine sonorisation de la poésie, à savoir d'un recouvrement du prosodique et du vocal – autrement dit de la voix selon une prosodie – par l'emploi mélodique des sons, pour reprendre la formule de Bonnefoy, la mélodie de l'âme à laquelle se réfère Mallarmé, pour la poésie, investit autrement cette suite de termes retenue par Meschonnic. Rappelons qu'âme est un mot tendu vers le mouvement, à l'intersection même du corporel et du spirituel. Si bien que spiritualisation du corps et corporisation de l'esprit sont un même geste, que la musique, par le détachement du primat du sens qu'elle modélise, permet de penser.

¹ Yves Bonnefoy, « Mallarmé et le musicien », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., 133.

² Henri Meschonnic, « Musiquer la poésie, c'est signer le signe », op. cit., p. 199.

1.4. Art du mouvement : la danse et le poème, de Mallarmé à Deguy et Bernard Noël

La danse est, nous semble-t-il, l'art proposant une visualisation de ce que l'on pourrait appeler un principe d'Éros de l'art. À condition d'extraire l'érotique de l'érotisme, qui banalise le corps par sa représentation et sa thématisation, et de faire du corps un passage et un mouvement producteurs d'une érotique, d'un « espace du désir », pour reprendre le titre de Bernard Noël. Cette érotisation est sans doute le point à partir duquel penser un corps qui ne s'impose pas comme un pouvoir sur le regard, comme une prise de possession de l'œil, mais comme une orientation pour le regard, une conduction et une suggestion le rendant à sa liberté : autrement dit, cette trajectoire du sensible et de l'intellect, qui se laisse appréhender par le mot d'âme et pour lequel la musique est aussi un élan, au titre d'un passage de vie par une forme. Cette vitalité propre à l'art est, pour ainsi dire, prouvée par la danse. Elle fait, de celle-ci, sa « réciprocité de preuves » avec les autres arts, et plus spécifiquement avec la poésie, dans le fameux passage consacré à la Cornalba, et dont Deguy a tiré certains enjeux pour la poésie, parce qu'elle constitue, selon lui, l'un de ses « axiomes » majeurs :

Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait de ballet !

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'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. (« Ballets », *Crayonné au théâtre*, OCII, 171)

Le paragraphe pourrait être lu comme une disparition de la danse elle-même sous un regard qui en ferait une exclusive de la poésie, comme on a pu dire que disparaît la musique sous le silence. À ce titre, Meschonnic déclare, dans *Mallarmé au-delà du silence*, que c'est dans le silence de la musique qu'est pensé son rapport à la poésie. Mais, nous y reviendrons, ce qui est tenu pour une disparition de la musique est une sorte de réserve allégorique, silence de la musique et silence du langage se renforçant mutuellement, plaçant la « musique au sens grec » et le silence au cœur de ce qu'une écriture exécute : « Le silence de la musique et le silence du sens faisant la parabole du rapport au monde dont la poésie est l'allégorie.¹ » Nous faisons l'hypothèse que la danse renvoie également au silence, qu'elle est le répons silencieux de la musique et que la poésie est aussi ce principe de silence du langage qu'une voix est à même de contenir, par la somme infinie des rapports qu'elle invente et qui forment les conditions d'une sémantique dépassant la signification et la représentation, ou plutôt rendant celles-ci

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 31.

insuffisantes au regard de l'événement qu'elle constitue : un silence du sens et un sens passant par tous les silences qui peuvent être entendus dans la voix.

La critique a insisté sur la « disparition de la musique » dans les *Divagations* – pas d'œuvres mentionnées en effet, sinon Wagner –, et en a questionné le sens. Comme Bonnefoy a pu s'interroger sur les notes que prenait Mallarmé au concert : une sorte d'écran s'intercalant et constituant une séparation, ou une distanciation, dont le titre *Crayonné au théâtre* pourrait être l'emblème¹. Mais, en même temps, on peut y voir la figure d'un attachement, comme un geste d'approche, selon cet « indéracinable sans doute préjugé d'écrivain » (*OCII*, 212), un acte d'écriture attestant la relation dans la différence² : « Y eut-il dans ces notes ce qui eût permis de comprendre la relation tout immédiate autant que profonde qui dut bien exister dans son esprit entre la musique ancienne et celle qu'il voulait dans les mots ?³ ». Il n'en est pas de même pour la danse : « Ballets », « Autre étude de la danse » portent bien des références à des expériences précises, et précisées surtout. Comme les développements sur la peinture attestent d'une fréquentation assidue des œuvres. Aussi peut-on dire, avec Michèle Finck, que Mallarmé figure dans un courant qui, depuis Baudelaire et avec Nietzsche, trouve dans la danse un interlocuteur pour ainsi dire chargé du questionnement sur l'écriture poétique à partir de la crise de vers et, plus largement, de la crise de la représentation : « Il se peut que la blessure du verbe se cicatrise au contact du matériau musical et du corps dansant : tel est du moins, me semble-t-il, l'espoir de la poésie moderne qui cherche ses modèles hors d'elle-même. » Et l'hypothèse du corps comme possibilité d'un renouveau de la poésie se mue en l'hypothèse d'un « corps, organe des sens, [...] voie vers le sens.⁴ » Mais la blessure se mue en joie, dans la mesure où la danse figure un enthousiasme dont la poésie est elle-même le répons, joie qui est perceptible dans le propos sur la Cornalba, parce qu'il s'agit aussi, et le début de « Ballets » y insiste, de déceler dans les spectacles proposés par l'Éden-Théâtre un « foisonnement » de poésie. Selon la situation de la scène théâtrale, qui produit chez Mallarmé « une négation-dépassement du

¹ Cf. Margot Favard et Fanny Gribenski, « Pour une poétique du rituel musical », in *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé : l'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, éd. Antoine Bonnet et Pierre-Henry Frangne, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 111-123. Notamment les pages interrogeant « La disparition de la musique dans la divagation ? » (p. 114-116)

² Ce que montre le compte rendu d'un concert au Trocadéro envoyé par Mallarmé à Léopold Dauphin le 10 mai 1884, cité par Margot Favard et Fanny Gribenski, qui précisent bien qu'il est d'ailleurs interrompu ainsi : « Riez bien, vous voyez que j'écoute en incorrigible poète. Mais vous avez le programme où d'un seul regard vous lirez plus que je n'en saurais dire, au point de vue requis. » *Ibidem*.

³ Yves Bonnefoy, « Mallarmé et le musicien », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 141.

⁴ Michèle Finck, *Poésie et danse à l'époque moderne : six poètes en quête de corps*, in Jean Rouch, Michèle Finck et Bernard Rémy, *Corps provisoire : danse, cinéma, peinture, poésie*, A. Colin, 1992, p. 39-40. Précisons que les six poètes sont Baudelaire, Rimbaud, Trakl, Rilke, Valéry et Vigée.

théâtre. Pas les planches mais la page¹ », ainsi que l'écrit Meschonnic, il semblerait à première vue que la danse s'efface derrière cette page, dans « la danse idéale des constellations ».

Mais tout se passe comme si, précisément, le corps de la danseuse faisait oublier la scène dans ce qu'elle contient de plein et d'encombrant, d'espace saturé par une conformation à la reproduction des choses, le carton et le simulacre. Un texte aussi contient cette force, quand il crée les conditions de la scène et de son propre théâtre, ce qui est le cas avec *Hamlet*, qui a su créer autour du personnage éponyme un centre irradiant. C'est ainsi que « la danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène. » (*OCII*, 182) Pour cela, la nudité des planches est capitale. Y est présente, en creux, la nudité de l'écriture. La spatialité créée peut ainsi être celle de la jubilation d'un corps en action et en devenir, à l'image de « Ta jubilation nue » (*OCI*, 35), où s'échangent le corps et le langage. Il semble que le jet et l'élan trouvés dans le « mot VIVIANE, enjôleurs nom de la fée et titre du poème » (*OCII*, 170) trouve la correspondance de sa mobilité dans les gestes et déplacements du corps. Une sorte de rhétorique des termes place ainsi « *l'étoile* (la peut-on mieux nommer !) » (*OCII*, *id.*) au centre d'une danse qui affirme le corps et ses virtualités, jusqu'à montrer ce que peut un corps en matière d'écriture (« avec une écriture corporelle »), entre ce qu'il meut et suggère. La métaphore est ainsi du côté de cette spiritualisation du corps, qui en fait une émanation et le centre névralgique d'un espace dont il est le créateur. D'où la suite de négations, faisant penser à une sorte d'épuration pour se rendre à la mesure de ce mouvement dansant du corps et de la pensée en acte autant que du continu de formes en mouvement (« raccourcis et élans ») qu'elle invente : « *pas une femme qui danse* », « *pas une femme* », « *ne danse pas* ». Une épuration qui impose de se questionner sur ce qui jubile, ou exulte, du corps, du langage, ou encore du corps-langage.

Il est alors notoire que le « résumé » donné par la danseuse, qui s'absente dans sa danse, c'est-à-dire qui s'invente autre, dans un passage du corps dansant, présente un caractère analogue au poème et son « objet tu », c'est-à-dire totalement créé-recréé par un acte qui n'est plus de l'ordre d'une mimétique, mais d'une représentation au sens d'une fiction. Cette dernière désigne non seulement le simulacre créé par le geste, mais surtout l'action et l'activité d'un corps en mouvement et d'une pensée par ce corps, là sans le langage et dans la création d'une visibilité qui génère ensuite du discours, fait parler. Dans « Mimique », il s'agit aussi de trouver dans le mime ce « milieu, pur, de fiction » (*OCII*, 179), ce geste qui, n'étant rien que lui-même, *fait passer quelque chose* et produit, selon ce qu'il est seul à pouvoir faire : « une allusion

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, *op. cit.*, p. 32.

perpétuelle ». Avec la danse, s'affirme donc clairement le fait que la représentation n'est pas une reproduction.

Une première lecture de l'assertion « Poème dégagé de tout appareil de scribe » pourrait donner la danse comme une figuration sans écriture. Et faire du coup de la danse un dépassement du langage par le pur allusif, la suggestion. Mais « l'écriture corporelle » est peut-être le point de rencontre de la danse et du poème, en ceci que Mallarmé voit en cette dernière une fiction venant supplanter la copie : la révélation non seulement d'un absolu du langage, mais d'une généralisation du principe de suggestion au langage, quand nous avons affaire à un art de langage, ou à un langage d'art. Le scribe ne recouvre pas l'écriture. Il caractérise plutôt ce qui, dans l'écriture et les pratiques, condamne au « nommer » critiqué chez les Parnassiens : une servilité à l'objet déjà là qui tendrait à quitter l'art pour la copie, l'« appareil de scribe » - de copiste - étant en somme ce réalisme et cet impératif de nomination attaché au langage par le réalisme et a pour résultat ces « paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive ». De sorte qu'on rencontre en la danse une allégorie de « l'essor rythmique » (*OCII*, 173) ; elle en « figure le caprice », autant dire la mobilité, l'arbitraire, dans un lien à l'unique, alors ce qui n'a lieu qu'une fois et montre ce qu'un art supporte d'événement jamais répétable.

Dans ce qui peut se lire comme une danse orientée vers la poésie - car c'est toujours d'elle qu'il est question, et plus encore de ce qui se passe avec un poème -, autant que d'une poésie à l'écoute de ce que la danse peut lui apporter et lui dire d'elles deux, sont agités encore les mots de corps, signe, rythme, idée. D'abord, il s'agirait de se dégager des représentations conventionnelles du désir. Avec Guy Ducrey, on peut en effet parler d'un « déni de la chair », mais peut-être davantage que d'une libération de la matérialité, il y va d'une redécouverte du corps dans son rapport à l'idée. Cependant, si « la danse est « le processus qui arrache la danseuse à son individualité pour faire d'elle en mouvement l'épiphanie de son idée », le régime épiphanique, par le biais d'« un Signe, qu'elle est » (*OCII*, 174), peut céder la place à un régime signifiant. C'est ce que le critique montre en affirmant, en substance, que ce qui reste de la danseuse est le signe, présenté sous le terme de hiéroglyphe, lequel est marqué par le mouvement, désigné alors comme « métamorphose¹ ». La question de la forme est celle de son mouvement. Tel est l'enjeu de ces « aspects élémentaires de notre forme », qui relie l'art à la question anthropologique. Or, le rythme dont il est question à travers la citation de Rodenbach « compliquer de toutes sortes d'atours vaporeux l'ensorcellement des danses, où leur corps

¹ Guy Ducrey, *Corps et graphies: poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Honoré Champion, 1996, p. 367 et 370. Cf. les pages intitulées « Une vivante métamorphose », p. 448-466.

n'apparaît que comme le rythme d'où tout dépend mais qui le cache » (OCII, 177¹). La reprise du propos, changeant « se cache » en « le cache » fait bien du rythme le visible, du corps un mouvement et une ligne de fuite. L'idée d'un corps qui s'abstrait dans ses rythmes, ou dont les rythmes lui imposent un certain régime de visibilité, introduit une implication de l'imaginaire et du corps devenu corps artistique².

Ce qui se joue encore, dans le rapprochement entre danse et poésie, est une nouvelle conception de l'idée, par l'« incorporation visuelle de l'idée » (OCII, 173). L'intellection s'ouvre par la vision. L'incorporation n'est pas l'idée faite corps, mais l'idée par le corps dans ses gestes et déplacements, par sa mobilité. Il s'agirait de la vision d'une sorte d'immatérialité de la matière, d'une vaporisation, vision de la Loïe Fuller, dont l'action des étoffes offre l'image d'une propagation du corps et la visualisation d'un imaginaire atmosphérique-aérien. On trouve bien l'idée du prisme et du « vertige d'une âme comme mise à l'air par un artifice. » (OCII, 175) Mais l'idée participe bien de l'art, un peu au sens de ce qu'approche Flaubert, quand il écrit à George Sand, en 1875 : « Donc je cherche, sans la trouver, cette Idée d'où doit dépendre tout le reste.³ » De plus en plus, affleure une idée tributaire des mots ou des mouvements qui la portent, parce qu'en définitive, si tout s'organise autour d'elle, l'idée peut dépendre en retour du tout dont elle procède. Chez Mallarmé, elle se rattache à « la musicalité de tout », et s'arrache à un idéalisme philosophique pour une matérialité et une physique du langage. Rappelons-le, la fameuse lettre à Edmund Gosse pose l'association pour « Musique » d'« Idée ou rythme entre des rapports [nous soulignons] » (OCI, 807). Pour « trouver l'idée », il y a à suivre le rythme, et ainsi la vision de passage par les métamorphoses de « la forme humaine dans sa plus excessive mobilité » (OCII, 173).

Un trajet de la musique à la danse montre ainsi comment la poésie est, pour ainsi dire, réfléchie dans ce dialogue des arts. Réfléchie et comme diffractée, voire projetée dans ce qui lui est autre : ce qui s'en dégage est la spécificité d'un art de langage. Le questionnement de Bonnefoy sur les notes que Mallarmé prenait aux concerts peut ainsi déboucher sur une gestuelle, comme avec la danseuse, à laquelle participe le geste du « crayonné ». C'est une gestuelle, une série de gestes de l'art que Mallarmé découvre dans les arts du sonore et de

¹ Il s'agit d'une citation d'un article de Rodenbach sur la danse publié dans le *Figaro* du 5 mai 1896. Bertrand Marchal, après l'avoir précisé, donne la citation exacte : « où leur corps n'apparaît que comme le rythme d'où tout dépend, mais qui se cache. » (OCII, 1631, n. 1 de la p. 171)

² Au sujet d'un lien entre corps et travail de son imaginaire dans la danse, nous renvoyons aux analyses de Guy Ducrey, qui confronte Mallarmé et un article important de Roger Marx sur la Loïe Fuller, dans *La Revue encyclopédique* du 1^{er} février 1893. « L'exténuation du corps dans la danse, cet art dont le haut instrument, la forme visible, ne sont autres que le corps lui-même, ne se pouvait affirmer avec plus de force. Tel est le génie de Loïe, qui "n'est pas une femme en chair et en os". » Guy Ducrey, *op. cit.*, p. 445.

³ Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Bernard Masson et Jean Bruneau, folio Gallimard, 1998, p. 666.

l'espace. Aussi, ce qui finit par le requérir, est-il une spatialité, ce dont Bonnefoy fait l'hypothèse : « qu'il transcrivait en des schèmes graphiques simples, sur son papier, le relief justement, que le geste visible du chef d'orchestre portait, dans l'exécution de la symphonie, entre les masses sonores.¹ » En écrivant ces lignes, l'auteur de « Mallarmé et le musicien » parle dans une filiation critique pour laquelle Mallarmé donne à penser le rythme comme schème. Sans doute la lecture de Valéry est-elle fondatrice, à partir de *Degas Danse Dessin* notamment, où le mouvement est articulé à la structure, la chorégraphie à l'intelligible, ce qui délimite l'informe par la forme. Telle est la leçon de Degas, qui, dans la peinture, semble ainsi prendre le relais de Mallarmé : « Il s'agit donc de rendre intelligible une certaine structure de l'objet qui n'en a point de déterminée, et il n'y a point de cliché ou de souvenir qui permette de diriger le travail, comme on le fait quand on dessine une figure d'arbre, d'homme ou d'animal qui se divisent en portions bien connues.² »

Le biais de la danse révèle une forte continuité de Valéry à Deguy. Et le schème dont il est question chez Bonnefoy trouve une implication forte chez ce dernier, et avec lui, l'intelligible, la figure et, d'une certaine façon, la structure. Une autre assertion du même essai de Valéry met aussi en exergue la formule : « le système de lignes qui formule tel moment d'un corps avec la plus grande précision, mais aussi la plus grande généralité », à mettre en relation avec « l'étude des choses informes, c'est-à-dire singulière³ ». Aussi la danse, à partir de Mallarmé, invite-t-elle à envisager deux approches, à savoir par la question de la structure et du schème et celle du corps dans l'écriture, les deux questions supposant une approche par le rythme.

« La Danseuse » de Deguy⁴ est l'occasion de revenir sur le rapport entre deux principes fondamentaux, la métaphoricité pour la poésie et la métamorphose pour la danse. Rapport pour lequel la figure est une sorte de moyen terme, une réciprocité. Comme on peut le lire à la fin du texte, « la danse fait-comme la poésie, et réciproquement ; l'une ne fonde pas l'autre ; la danse n'est pas "principe" plus original que la poésie. Le principe est multiple. » (p. 65) Le principe est, en somme, la consécution entre la comparaison en tant qu'être-comme et la comparution : ce qui défie la comparaison à l'intérieur d'elle-même par le heurt ou le battement du « comparable-incomparable » (p. 64), ce qui déstabilise le principe d'identité par une méfiance à l'égard de « l'identification », consubstantielle à la poésie, résolument conçue du côté du « pli de la différence » (*Id.*). L'être est bien de l'ordre du « *proche en proche* », de la

¹ Yves Bonnefoy, « Mallarmé et le musicien », *op. cit.*, p. 141.

² Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Gallimard folio-essais, 1998, p. 103.

³ *Ibid.*, p. 113 et 106.

⁴ Michel Deguy, « La Danseuse », *Choses de la poésie et affaire culturelle*, *op. cit.*, p. 63-65. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce texte.

démultiplication, du pli autant que du dépliement et du repli, ce dont la danse est le principe visuel, la poésie le principe lisible. Si le pli des mots « glaive, coupe, fleur » est avancé par Deguy, l'étoffe de la Loïe Fuller peut l'être aussi, orientant ainsi vers le voilement-dévoilement incessant du mouvement de la danseuse. Le « comme-un » des arts, ainsi que Deguy se plaît à le dire au sujet de la relation des arts entre eux, trouve un lien de la poésie à la danse par le descriptif, de la danse à la poésie par l'« emblème » et la forme métamorphique, emblème qui peut se concevoir alors comme le lisible, « aspect descriptible, déchiffrable », par le biais du « légendaire ; à lire » (p. 65). L'enjeu de l'intelligible est bien avancé ici, associé à la rupture de l'identification : tout lien posé par l'être-comme étant, pour toute chose, et pour la chose dont les arts et la poésie sont l'invention, ce qui « se retient de s'identifier à son autre, en se comparant pour se comprendre » (p. 64).

L'emblème, proche du schème et abordé selon cette perspective, est stratégique pour aborder une relation d'absentement et de non-identification. S'affirme une contre-tautologie, et l'on peut ainsi voir comment Deguy prolonge, pour faire sien, l'axiome de Mallarmé : « la danseuse *n'est pas une femme* », parce qu'elle s'« échange avec ce comme quoi elle est » (p. 65). Le principe du « comme » investit la métaphore et la pensée mallarméenne de la danse. Le « *proche en proche* » de Deguy peut associer l'apparition et la comparution à une réfraction et une disparition, comme c'est par l'« in-individuel » que la danse est caractérisée : « l'être dansant, jamais qu'emblème, point quelqu'un.. » (OCII, 171) Ce faisant, l'arrachement à l'identique, qui impose donc le métamorphique, force la grammaire par la figure (« arrache à la symétrie tautologique du prédicat et du sujet »), moyen terme encore de la poésie et de la danse. C'est aussi la « synthèse mobile » de « Ballets » (OCII, 170) ressaisi en « résumé », dans une reformulation de la « *métaphore* [c'est Deguy qui souligne] résumant un des aspects élémentaires ». L'aspect, pierre angulaire de la vue des choses du monde de la lecture de Mallarmé par Bonnefoy¹, est ici conduit vers le schème imaginaire, le sensoriel et la perception vers l'intellection. Tout repose, nous semble-t-il, sur une globalité, une fixité en suspens, en surplomb de la dynamique par laquelle est pensée la danse par Mallarmé : dans le paragraphe de « Ballets » il emploie bien le participe présent « résumant » et renvoie à une sorte de *work in progress*, à un travail dansant pour ainsi dire de mouvement permanent. Mais, si ce travail est subsumé par l'« Idée », qui est un infini des rapports, « La Danseuse » produit un « pluriel ouvert », partant, du côté du regardeur devenu un lecteur, une errance dans les noms : il s'agit de sauter d'aspect en aspect, de nom en nom, employant l'erreur pour faire éclore une vérité de

¹ Bonnefoy écrit, par exemple dans « Mallarmé et le musicien » : « Pour le regard absolu, il n'y a plus que des aspects sensoriels et des rapports entre ces aspects. » *Le Siècle de Baudelaire, op. cit.*, p. 136.

l'être, cela dans une orientation du regard vers une démultiplication nominative. La danse « donne lieu » et « donne à entendre ». Elle induit un regard, puis une lecture pour « entendre ce que fait la poésie ». D'où le rôle conjoint de la « méprise » et de la « mélecture », d'une reconnaissance ensuite par « toutes les erreurs [qui] sont bonnes », pour « épeler maints aspects ». D'où, cette fois du côté de la poésie, qui est à l'égal de la danse, le fait qu'elle « entretient l'incomparable » et « inter-dit l'identification violente par le comme », s'attachant à la « diversité », pour lui « [arracher] un être comme-un » (p. 64).

Ainsi que le conclut « La Danseuse », tout ressortit à un espace qui, pour être constitué par une « extensibilité » et « un espacement de toute figure » (p. 65) dans ses évolutions, n'en est pas moins un espace d'intelligibilité. La peinture de Degas, selon Valéry, représente une configuration intelligible de la danse. Il en va de même de la poésie qui répond de sa propre intelligibilité à l'intelligibilité de la danse. Ce qui se produit dans le microcosme du poème, une configuration de l'être-comme et du comme-un par la diversité, se répercute sur le rapport des arts entre eux : un comme-un ayant sans doute à voir avec ce que Jean-Luc Nancy, s'interrogeant sur la pluralité des arts et la tension qui gouverne le rapport des arts à l'art, appelle une « entrappartenance » de l'art et des arts, faisant que s'il y a une diversité de techniques, un problème commun apparaît, qui est le rapport au monde. L'auteur des *Muses* en conclut ainsi à une « transimmanence », tendue vers « un éventuel "sens de l'art" comme tel », en tout cas vers un « singulier pluriel de l'essence des arts.¹ » Le sens est une transcendance, faisant que l'art est dans un rapport de vérité à l'être et au monde. Or, on assiste avec Deguy à un saisissement des arts par une « raison poétique », qui constitue le sens du rapport qu'entretient la poésie avec eux. Si la peinture et la musique sont « muettes en tant que non signifiantes, in-sensées », la poésie peut se saisir de leur « comme elles » et de leur « régime d'émulation² », par une explication de leur procédure. Par un recours à l'« idéo-gramme », la lecture de la danseuse de Mallarmé y est afférente. Et il y va bien d'un rapport métaphorique, de transport, du dansé au poétique : une exploration en somme d'une technicité de l'énigme lié à une « raison poétique ».

Cette « raison poétique », qui rencontre la danse, implique à présent de se pencher sur une discussion, un débat possible, ou latent, entre Michel Deguy et Bernard Noël. Divagation et erreur : partons d'une distinction, qui a à voir avec la question de la vérité et avec la relation des arts et de la philosophie, de la poésie et de la philosophie. Qui concerne alors cette « raison poétique », son intelligibilité autant que sa confrontation à l'erreur. Il semble que Bernard Noël tire parti de la divagation plutôt que de l'erreur, et qu'ainsi il se détache du primat d'une vérité

¹ Jean-Luc Nancy, *Les muses*, Galilée, 1994, p. 63-64.

² Michel Deguy, *La raison poétique*, op. cit., p. 18.

établie philosophiquement. Les deux ont en commun de s'inscrire dans une spatialité : divaguer et errer. Mais, précisément, le privilège accordé à l'une ou l'autre manifeste une différence notoire. Deguy ouvre *La Raison poétique* par une réponse à Bernard Noël et son vœu de « rompre avec la phrase raisonnable ». Il s'agit au contraire de prendre le parti d'une « Poésie / Raison pratique » (citation du livre de Pierre Emmanuel). Et de mentionner ensuite « la phrase, syntaxière (Mallarmé), grammaticale, "logique" (au sens grec foncier qui précède la Logique), si disloquée, suspendue, volutée ou anacoluthée qu'elle puisse être¹ ». Il n'est pas sûr que Bernard Noël, en dépit d'un vœu de toucher aux « structures de la langue », récuse la syntaxe. Un livre de poèmes comme *Bruits de langue*², emblématique certainement d'un trouble et d'une implosion du sens, est aussi un exercice de syntaxe – une pratique de syntaxier - se cherchant dans une mise à mal de l'ordre logique. Son travail a plus trait à une critique du sens par l'écriture, touchant à ce qu'il appelle la « sensure », c'est-à-dire à une critique des pouvoirs et dominations qui s'installent dans la langue jusqu'à conditionner la pensée. Tout dépend de ce que l'on place dans le mot de syntaxe. Pour Bernard Noël, il y va d'une libération en acte des conditions du sens, et, avec elle, d'une levée des barrières, de ce qu'il appelle, en conclusion de son texte « Divagation » « l'espace de l'expression » et la pensée, chez Mallarmé, de « son expression dans l'espace d'un livre.³ »

« Divagation » a été écrit par Bernard Noël en accompagnement d'une édition d'*Un Coup de dés*⁴, poème pour lequel « la lecture [...] doit aller de la perception de l'espace inclus dans le poème à un parcours rythmé du temps qu'il faut pour passer d'une syllabe à l'autre, d'un mot à l'autre, d'une ligne à l'autre, en goûtant à chaque fois la position autant que le sens. » (p. 410) Une édition conforme à ce que voulait Mallarmé pour son poème typographique - et c'est ce que réalise Ypsilon en 2007, en reprenant les épreuves avec les lithographies d'Odilon Redon -, figure une utopie du sens, à rebours de la « sensure » et de sa « castration mentale⁵ ». Elle vise aussi à une libération de la « créativité du regard », à partir de laquelle « le lecteur, devenu artiste, danserait dans l'espace en épousant la nudité de la pensée. » (p. 414) La danse n'est pas, à proprement parler, présente dans cette réflexion de Bernard Noël, mais elle suit ce qu'il a déjà

¹ *Ibid.*, p. 13-14.

² Bernard Noël, *Bruits de langue*, Talus d'approche, Mons, 1980.

³ Bernard Noël, « Divagation », *La Place de l'autre*, op. cit., p. 414. L'auteur parle, à la même page, d'« une sensure qui veut flécher le sens et limiter la créativité du regard en l'épuisant dans la course à la ligne. » Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce texte.

⁴ Il s'agit de l'édition parue en 2007 chez Ypsilon, conforme à la volonté de l'auteur, avec la première traduction en arabe par Mohammed Bennis et accompagnée du volume *Relativement au poème*, contenant « Divagation » de Bernard Noël.

⁵ « À partir de quoi, on s'aperçoit que le trouble est la condition du sens, autrement qu'il faut un mouvement interne pour que circule cette énergie dont le propre est de n'exister qu'en circulant. » Bernard Noël, *La Castration mentale*, P.O.L, 1997, 161. Cf. aussi, le chapitre « Condition du sens », p. 11-29.

appelé une « allure mentale », dans ce qu'on peut appeler une vaporisation du corps. C'est ce qui, selon nous, le fait rencontrer « l'espace mental » mallarméen, et toute une historicité de la scène mentale dans sa réception. Elle retrouve notamment le vœu d'une danse sans « l'anecdote », ce que Guy Ducrey envisage, rappelons-le, sous l'aspect d'une libération des conventions du désir. C'est l'enjeu d'une Hérodiade substituée à une Salomé, d'une danseuse bien distincte de celle de Huysmans et de son érotisme-exotisme décadent. Le désir suit son propre dénudement et une sorte de ligne d'épure, qui n'a d'égal que la volonté et le refus de se soumettre à une loi du désir dont la nature est d'être un pouvoir et une captation de la « notion pure ». C'est ce dont *Épouser la notion* fera précisément un enjeu : la préservation d'une intégrité des corps est la condition de l'intégrité de tout sujet, laquelle passe par un regard qui ne soit pas possession. Enjeu de la virginité donc, et du refus de l'hymen, définitoire de la relation d'amour délivrée du pouvoir : « il la veut vierge non seulement vierge de tous mais vierge de lui » (*OCI*, 630). Hérodiade est d'une certaine façon la danse sans la danse, mais aussi la danse revenue à son espace de liberté, auquel correspondent l'espace écrit et « l'initiative aux mots » ; on peut en retenir, à la fin de la scène, l'attente d'« une chose inconnue » (*OCI*, 22), qui renvoie à l'évolution même de la danse dans l'espace qu'elle crée, mouvements et gestes d'un « reptile / inviolé », de « la chair inutile » (*OCI*, 21). Cette même scène trouve ainsi son lieu dans le « lit aux pages de vélin » (*OCI*, 148), énoncé par la nourrice dans l'« Ouverture ancienne ». Voilà ce qui fait d'Hérodiade ce « monstre aux amants vulgaires de la vie » (*OCI*, 147), comme Mallarmé l'écrit dans son projet de préface aux *Noces d'Hérodiade*. À cette éthique nouvelle de la danse, correspond ainsi le « Mystère », un théâtre qui serait le répons de l'inconnu amoureux et débouche sur le mouvement oscillatoire de la tête de Saint Jean, « à l'unisson » de la révolution solaire et d'un salut, dans son dernier souffle, face au rien. (Le salut semblant finalement sortir de la perspective sotériologique, pour s'affirmer pur geste : c'est aussi l'enjeu et l'ambiguïté de la construction transitive de « Penche un salut », après « Mais selon un baptême », - *OCI*, 149.)

Ainsi, dans son récit de Salomé *L'Espace du désir*, Bernard Noël interroge-t-il le moment où « l'espace ainsi précipitamment parcouru change de nature : il était idéal, le voilà vulgaire... Et le désir pareillement cesse d'être le mouvement d'une transmutation pour devenir un simple instrument de pouvoir. » Et Mallarmé est sans doute l'interlocuteur de ce questionnement, « l'Autre qui, là-bas dans le futur, rêve de ne s'adresser qu'à l'Intelligence pour qu'elle mette en scène l'idée sans figure, oublie qu'il faut d'abord apprendre à s'entourer de chair mentale¹ ».

¹ Bernard Noël, *L'espace du désir*, Orléans, L'Écarlate, 1995, p. 14 et 22-23.

Il est aussi l'un des poètes qui permettent de poser la question centrale et mystérieuse du corps, ici la « chair mentale », et de sa vaporisation dans le langage. La figure est justement ce qui s'impose dans la lecture d'*Un Coup de dés*, lieu commun d'un passage du sens, et de son caractère transitoire, d'une transformation du « monde visuel » en « monde mental » (p. 412), auquel invitent les mots, ces mots dont la « position » génère une optique et un « sens relatif » (p. 411), à la faveur d'une « relation spatiale » (p. 410), entre une écriture et une lecture. Mais il y a sans doute une sensation propre au langage qui est une physique de la voix prenant en charge ce que fait le mouvement dansé ou l'évolution d'un corps visuel dans la danse.

Bernard Noël fait de Mallarmé un moment historique particulièrement décisif, celui d'une « mentalisation » caractéristique de la modernité qui est précisément l'espace de divagation de la poésie, mais d'une divagation contenue, qui aura trouvé son espace précisément, partant une certaine exactitude qui a à voir avec ce « rythme entre des rapports » de la lettre à Edmund Gosse : « le premier [moment] est l'abandon de la lecture orale au profit de la lecture mentale, à partir de la fin du XVI^e siècle ; le second est le *Coup de dés* de Mallarmé... », ainsi qu'il le déclare dans un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner¹. Cette mentalisation ne s'oppose pas l'oralité, à l'intérieur même d'une distinction entre écrit et oral, voix haute et lecture silencieuse : *Un Coup de dés* est l'espace d'un « rythme qui résonne dans le temps tout en se développant dans l'espace. » (p. 411)

On peut alors pousser un parallèle avec la danse dans son exactitude gestuelle et une exactitude spatiale du poème qu'une édition du poème se doit de restituer. Si « être lus exactement » (p. 410) forme le vœu des symbolistes et de « Mallarmé spécialement », c'est que, pour Bernard Noël, la poésie est plutôt du côté d'« une unité spatiale où une certaine profération trouve son lieu exact » (p. 412), que de celui d'une vérité. C'est la différence entre la divagation et l'erreur, entre un espace de profération et un espace de vérité, ce dernier étant celui vers lequel Deguy oriente son Mallarmé. Le trouble est peut-être l'orientation majeure, pour laquelle la divagation forme précisément un entre-deux avec l'exactitude. Cela revient, selon nous, à une certaine historicité des réceptions croisées de Mallarmé et Michaux, chez Bernard Noël. Nous citerons ces lignes de l'essai *Vers Henri Michaux*, qui redessinent la modernité en poésie selon l'axe de cette fidélité à « son transitoire » de l'auteur de *Mouvements*² : « De Baudelaire à Michaux en passant par Mallarmé, Daumal et Pierre-Jean Jouve,

¹ Bernard Noël, *La Place de l'autre*, op. cit., p. 142.

² Henri Michaux, *Face aux verrous*, Poésie/Gallimard, 1967, p. 18. Aussi Michaux, Bernard Noël sont-ils des poètes pour qui le rapport à la danse est crucial dans l'écriture (et dans l'œuvre graphique et picturale pour le premier). À ce sujet, cf. la thèse d'Alice Godfroy, *Écrire, danser: étude pour une « dansité » de l'écriture poétique : prendre corps et langue*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2013.

l'originalité interne est le résultat de la constance dans la poursuite d'un but qui ne vise pas la réussite.¹ » La divagation est dès lors tout l'espace d'évolution d'un corps-langage et d'une gestuelle à l'œuvre dans les moindres plis de la « partition » d'un poème.

1.5. L'écriture et ses pratiques voisines : Mallarmé et la révélation d'un geste de l'art-geste du poème

Le but poursuivi en dehors de toute perspective de réussite correspond, chez Mallarmé, à la mise en crise des critères admis. Comment délimiter un « but » à l'art quand un certain sens de l'aventure et de l'expérience conduit la pratique ? C'est ce qui a pu éloigner du Parnasse, quand est proposé, dans l'entretien *Sur l'évolution littéraire* (OCII, 698-699), de chercher sa propre pratique, de détournement et de bifurcations, par rapport à ce qui est désigné comme « préceptes consacrés » : il s'agit d'« errer autour » du « vers officiel ». Et d'affirmer, après avoir rendu hommage à la « variété infinie » de l'alexandrin chez Banville : « Seulement, notre instrument si parfait, et dont on a peut-être trop usé, il n'était pas mauvais qu'il se reposât un peu. » Tout est dans les modalisations du discours (qui viennent faire voler en éclat ses modélisations, du côté des avant-gardes, autant que de celui des traditionalismes) : l'« un peu » qui conclut le propos ne prône pas un dépassement, mais plutôt une mémoire de ce qui a été fait et continue dans ses transformations et ses inflexions – une mémoire qui, on le verra, est en lien avec l'oubli de ce qui a été appris, mais suppose cet apprentissage ; si « les poètes actuels [...] ont erré autour », ils ont retrouvé le vers officiel, non plus comme « principe », mais comme surrection dans leur propre écriture, dans « l'instrument de la voix », ou par le « jeu à côté », pour citer *Crise de vers*. Un même mouvement est envisagé pour la musique, par lequel on peut observer une communauté d'enjeu avec la poésie : « D'ailleurs, en musique, la même transformation s'est produite : aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée. » Ce qui ne signifie pas absence de cadence, mais une cadence en travail sous et à travers les brisures. Cela rejoint l'idée évoquée ensuite de « plus d'air dans le poème », d'« une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers de grand jet, qui leur manquait un peu jusqu'ici », puis d'un « effet total », où ce qui est en jeu est dans cette triade : « plus libre, plus imprévu, plus aéré ».

Mallarmé aborde ainsi l'évolution littéraire sous l'angle des pratiques et du métier. C'est ce qui forme l'un des aspects majeurs de son rapport aux arts. C'est aussi ce qui ravive la conception d'un « art littéraire où tout se rattache ». On peut maintenant se tourner vers la peinture, qui occupe une place singulière dans ce champ. L'ensemble de « conclusions, neuves

¹ Bernard Noël, *op. cit.*, p. 528.

au point de vue de l'art » (OCII, 444), dont il est question dans la défense et le commentaire de l'œuvre de Manet qu'est son *Manet and the impressionists*¹, relève bien cet état transitoire – dont l'« interrègne » est pour lui la figure -, qui caractérise le geste du peintre. *Geste* est à comprendre au sens d'une spécificité imprescriptible et de la gestualité organisatrice d'une œuvre d'art, ici tableau ou poème. À la fois une « performativité » et une « capacité dynamique » particulière, qui organise l'œuvre comme nouvelle et imprévisible, pour reprendre les termes de Dominique Rabaté². Un autre angle étant la « crise de la représentation », dont Pascal Durand a envisagé les linéaments chez Mallarmé et Manet, en s'appuyant sur les occurrences du terme de crise à la fois dans l'essai du poète sur les impressionnistes et dans *Crise de vers*³. C'est que les vues sur la peinture commentent et accompagnent une lame de fond pour la pratique et la conception de l'art, englobant la *mimésis*, l'histoire de l'art, l'acte artistique et le regard ; elles manifestent en creux, une quinzaine d'année avant, les préoccupations de l'essai des *Divagations*.

Parmi les premiers points abordés par Mallarmé, quand il se penche sur la crise survenue avec Manet, nous relèverons d'abord que ce n'est pas tant une rupture avec l'art qui précède qu'une volonté de se défaire de ses reproductions. Manet « rencontra deux maîtres Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard – des maîtres du passé – qui l'aidèrent dans sa révolte. Vélasquez et les peintres de l'école flamande firent sur lui une impression toute spéciale. » (OCII, 448) On peut, à cet égard, mentionner aussi la référence à la peinture orientale, qui a la valeur d'un ressourcement, analogue à la manière du peintre chinois dans « Las de l'amer repos », et qui aura ses continuations dans l'art au XX^e siècle. Mallarmé situe Manet dans « cette perspective artistique que nous enseigne l'Extrême-Orient – le Japon par exemple » (OCII, 457). Deux orientations sont envisageables, l'une tendue vers la calligraphie, l'autre vers une peinture d'atmosphère. On peut à cet égard mettre en avant certaines continuations, non de Mallarmé à proprement parler, mais d'une mise en crise de la représentation. Pour Michaux, par exemple, la peinture est non seulement une libération de l'écriture – une libération permettant de continuer à écrire -, mais un affranchissement du réalisme. La peinture chinoise est ainsi le parangon d'une « poésie de l'incomplétude préférée au compte rendu, à la copie.⁴ » L'expérience de Michaux, par certains côtés proche de celle de Claudel et de ses *Cent phrases pour éventails*, est particulièrement emblématique de ce rapport

¹ Nous citons le texte, écrit en anglais par Mallarmé, dans la traduction en français par Bertrand Marchal (OCII, 444-470)

² Cf. l'introduction de Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, José Corti, 2013, p. 13-23.

³ Pascal Durand, *Crises, Mallarmé via Manet*, Leuven, Peeters, 1998..

⁴ *Emergences-résurgences*, vol. III, p. 548.

à l'écriture chinoise, puisqu'elle s'élargit de l'écriture à la peinture, et qu'elle passe par la peinture, pour agir sur l'écriture. Comme le fait le remarquer Jérôme Roger, « Michaux reste inséparable de l'historicité foisonnante de l'écriture chinoise dans la poésie de l'Occident depuis Mallarmé.¹ »

Et si le japonisme est aussi un trait d'époque, il est allégué au double titre d'une légitimation de la pratique picturale de Manet et d'une peinture de l'atmosphère et de l'espace qui « palpite de mouvement, de lumière et de vie » (*OCII*, 456) et doit sa picturalité au trait et à la couleur, qui représentent et intensifient l'air sur le tableau, produisant ainsi une circulation entre les éléments qui le constituent. Il n'est pas séparable d'une affirmation du geste dans la peinture et l'écriture, partant d'une inscription du sujet comme élaboration d'une vision et comme constitution d'un monde par une atmosphère : ce qu'on pourrait englober sous le terme d'« âme », et relève d'un sujet de l'art en tant que mise en mouvement et scénographie du regard. On peut alors avancer que, par-delà l'opposition du premier au second, Michaux rejoint une historicité du geste audible par l'écriture et son oralité et du geste visible par la peinture et ses tracés autant que ses trames, historicité dont Mallarmé est un commencement. Comme il le remarque dans *Émergences-résurgences* : « Les traits lancés, voltigeants, comme saisis par le mouvement d'une inspiration soudaine et non pas tracés prosaïquement, laborieusement, exhaustivement façon fonctionnaires, voilà qui me parlait, me prenait, m'emportait.² » Une telle « voie des rythmes³ » et des gestes se distingue de celle de Mallarmé par l'exécution : au geste de suspens, « distrait », comme on peut lire dans « Las de l'amer repos », répond le « surspontané » de Michaux. Néanmoins, une rencontre a lieu par la fulguration, ce qui, chez Mallarmé, peut faire converger le trait graphique et pictural et le geste dansé.

On peut s'attarder à présent sur deux poèmes, « Las de l'amer repos » (*OCI*, 12) et « Billet ». Le premier, écrit d'abord en 1864 et publié dans le *Parnasse contemporain* en 1866, montre à la fois la recherche d'un art nouveau se réfléchissant dans la peinture – ou se projetant en elle – et l'affirmation d'une gestualité, de la peinture au poème, du visible à l'audible. Nous nous intéresserons au second mouvement du poème, à partir de « Je veux délaisser l'Art vorace ». La phrase qui déroule la projection d'un art nouveau, avant de déclarer vouloir « Imiter le Chinois au cœur limpide et fin », rompt avec le vieux rêve d'un idéal, « le passé, le génie », pour se tourner vers un oubli de soi, de son génie, par un geste de décentrement (vers l'art

¹ Jérôme Roger, « L'Idéogramme dans la phrase », dans *Quelques Orient d'Henri Michaux*, Éditions Findakly, 1996, p. 205.

² Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève, Albert Skira, Champs-Flammarion, 1972, p. 12.

³ Cf. Henri Michaux, *Par la voie des rythmes*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata morgana, 1974.

oriental, vers autre chose qu'une identité assignée) recréant une mémoire au présent de l'acte artistique. La rencontre, par le geste de peindre, de la « bizarre fleur qui parfume sa vie », faisant écho aux *Fleurs du mal* et à son « langage des fleurs et des choses muettes¹ » nous semble-t-il, est celle aussi de, « sa vie / Transparente, la fleur qu'il a sentie enfant ». C'est ici le geste d'art, de façonnement autant que d'invention, qui fait et refait la mémoire. On notera aussi que le verbe « imiter » ne se rapporte pas aux choses du monde, reproductibles, mais au geste du peintre, « De qui l'extase pure est de peindre la fin ». Ce second mouvement du poème renvoie ainsi à ce qui n'est possible que par le geste, une réminiscence, mais de l'ordre de l'art. Affirmer le geste est ainsi affirmer une spécificité artistique, dont l'inscription subjective est marquée par le « filigrane bleu de l'âme se greffant ».

Autant dire que le filigrane représente une trame du sujet, qui se construit par le geste. On peut lire maintenant les derniers vers du poème, à la croisée du graphique et du phrasé, ce qui n'a rien de descriptif, mais est plutôt de l'ordre du projectif (telle est la valeur du conditionnel « serait ») et, par conséquent, de la projection d'une vision dans un phrasé :

Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
Un clair croissant perdu par une blanche nue
Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.

À la lecture de « Las de l'amer repos », on s'aperçoit que c'est au cœur du geste d'écrire que se construit la vision. « Je peindrais encor » du vers précédant le passage cité s'actualise dans un écrire. Il semble même qu'une prosodie invente au présent d'une énonciation ce qui est projeté en vue d'un art nouveau ; lequel est, du coup, en train de s'accomplir. « Une ligne d'azur mince et pâle serait » : voilà ce qui donne à voir sous l'espèce d'un phrasé, d'une linéarité et d'un espace, dans tous les sens du sens pour ainsi dire. Si « **Un** clair croissant » résonne avec « **Un** lac », les deux en attaque de vers, « nue » et « nue » s'échangent par ce deux-à-deux des rimes suivies. De même, « eaux » et « roseaux » élargissent, en « coup final » (*Crise de vers*, OCII, 209), au paysage aquatique ces rimes pour l'œil qui sont la note continue de ce poème : citons « livides/vides », « et fin/la fin », « ravie/la vie », « enfant/greffant », « du sage/paysage », puis « **distrait**/serait » (qui actualise le mot de « trait »). C'est à une expérience orale de la vision que nous avons affaire. Un paysage se met à devenir ce qu'il est par une énonciation jouant aussi d'effets de distance, d'échos, comme aux hémistiches des deux derniers vers : « **Trempe sa corne** calme » et « Non loin de **trois** grands cils ». Mais aussi

¹ Charles Baudelaire, « Élévation », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 10.

« cils d'émeraude » est le pendant de « ciel de porcelaine », ce qui préfigure déjà cet « instinct de ciel » de *La Musique et les lettres*, ici à portée du regard et de l'entente du langage. À portée encore de geste, parce que cette correspondance « cils-ciel » trouvera une continuité dans le médaillon de Manet (*OCII*, 147), déclinant sa formule « L'œil, une main.. » par une mémoire intime (« cet œil – Manet – d'une enfance de lignée vieille citadine, neuf, sur un objet ») et un présent de la réalisation artistique (« Sa main – la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait »). On parlera alors d'une vision portée par un phrasé, ce qui est encore marqué par les « par », « per » et « por » de « **parmi** le ciel de **porcelaine** » et « **perdu par** une blanche nue », ce qui peut répondre encore à l'ordonnancement du limpide évoqué à propos de Manet.

L'essai sur Manet et les impressionnistes n'est pas sans lien avec cette sorte de révélation du geste de l'art et du geste du poème qu'est « Las de l'amer repos ». Un trait marquant de la peinture de Manet est, pour Mallarmé, « l' inanité de tout ce qui a été appris », débouchant sur « [la résolution] soit à ne pas peindre du tout, soit à peindre absolument en dehors de lui-même. » (*OCII*, 448) L'alternative d'un abandon de la peinture ou d'un oubli de soi valant pour un effort d'oubli de ce qui a été appris ménage, puisque c'est la seconde option qui est choisie, un renouvellement de l'acte de peindre par un geste critique et de mise en crise du présent vers des voies inconnues. Assez tôt dans son article, Mallarmé compare cette « période de transition », qui pour lui s'ouvre avec Manet, avec la littérature : « Elle trouve son parallèle en littérature, quand quelque neuve imagerie qu'on nous présente suscite soudain notre sympathie ; et c'est ce que j'aime dans l'œuvre de Manet. » (*OC II*, 450-451) Aussi la découverte de la peinture de Manet est-elle marquée par le « plaisir d'avoir recréé la nature touche par touche » (*OC II*, 469). Le geste est à mettre en rapport avec une crise de la représentation, de la manière suivante : autour du rapport au réel dans la représentation où l'accent est à mettre dès lors sur le préfixe, au titre d'une réévaluation du concept aristotélicien de mimésis où « re- est un véritable marqueur éthique », comme on peut le rappeler avec Gérard Dessons, par lequel « [s'inscrit] la responsabilité du sujet dans l'activité de présentation, ou représentation, du monde.¹ » Or, ce que montre la lecture en parallèle de *Manet and the impressionists* et de *Crise de vers* est une coalescence entre le bouleversement *du* vers (son desserrement prosodique provoquant son implosion en *des* vers) et celui qui touche la représentation pour une reproduction, non selon des critères esthétiques, mais selon un regard sans médiation d'atelier ou d'école :

¹ Gérard Dessons, *L'art et la manière*, op. cit., p. 241.

La quête de la vérité, spéciale aux artistes modernes, qui les rend capables de voir la nature et de la reproduire, telle qu'elle apparaît à des yeux justes et purs, doit les conduire à trouver dans l'air leur médium presque exclusif ou en tout cas à s'habituer à y travailler librement et sans contraintes : il y aurait au moins, dans le renouveau d'un tel médium, à défaut de plus, une incitation à une nouvelle manière de peindre. » (OCII, 456)

La modernité est toujours en recommencement. Elle ressortit de l'« une de ces crises inattendues qui surviennent en art ». Cette crise donc, si l'on reprend la lecture proposée par Pascal Durand d'un titre dont les entrées sont multiples et dont la pluralité de lecture doit beaucoup à la préposition « de »¹ permettant de faire jouer le singulier et le pluriel à « vers », est à la fois directionnelle (*vers quoi* se dirige-t-on ?) et poétique, artistique (qu'en est-il du vers, et par là, qu'en est-il des formes académiques ou canoniques ?). La modernité ainsi définie, faisant dépendre la « quête de vérité » d'« une nouvelle manière de peindre », trouve son ancrage alors dans des manières de voir (rassemblées sous le mot d'impressionnisme, et sous l'impulsion de Manet) et tout semble reposer sur la formule « telle qu'elle apparaît à des yeux justes et purs ». Autrement dit, la « reproduction » est celle d'un *apparaître* à, qui suivra davantage la logique de la perception ou pour reprendre la formule de Deleuze, la « logique de la sensation » que celle de la copie. Une démarche qui, pour offrir une autre manière d'inventer des simulacres selon des gestes et des procédures nouvelles, implique une sortie de l'atelier, une transformation du médium plaçant l'artiste face à - et même *au milieu de* - ce qu'il peint : une force décisive du plein air qui place le regardeur lui-même de plain-pied avec sa « vue ». Aussi le plein air accroît-il et enrichit-il le tableau de l'aura qu'il engendre : cette démarche nouvelle engendrera une invasion du tableau par l'air, cette atmosphère imprimant (comme « impressionnisme » l'indique) une âme, un mouvement, du corps au tableau. Mallarmé parlera, au sujet de Manet, de « brises agitant le feuillage [l'empêchant] de devenir une masse opaque, trop lourde pour une telle impression de mobilité et de vie » (OCII, 462). La circulation de l'air dans le tableau, les espacements de lumière qu'il y ménage pourraient trouver une correspondance dans la poétique de l'allusion issue de l'opération de suggestion à l'œuvre dans le langage et dans le poème selon Mallarmé.

À partir de ce point, un rapport entre poème, peinture et danse est alors envisageable, qui prend plus particulièrement son essor dans « Billet » (OCI, 34), en hommage à Whistler. La chute du poème, en un distique, nous fait apprécier un rapport aux différents « Éventails » :

¹ « Quelle différence entre ces deux formulations, « crise du vers » et « crise de vers » ? » (Pascal Durand, *Crises*, op. cit., p. 139). Pour répondre à cette question, Durand envisage entre autres, « en dernier fait d'ambiguïté, si l'on ne craint pas de violenter la syntaxe, que « vers » pourrait être, par syllepse grammaticale, la préposition indiquant une direction ou une approximation (celle-ci renforcée, en l'occurrence, par l'agrammaticalité d'une préposition flottante). La crise va "vers" - mais où ? » (p. 141). Au sujet des ambiguïtés à l'œuvre dans le titre même *Crise de vers*, on lira avec profit les pages 139 à 141.

« Sinon rieur que puisse l'air / De sa jupe éventer Whistler. » L'inclusion de l'air dans le nom du peintre établit le rapport, - ou le prolonge et le ponctue, parce qu'il est de tout le poème. L'art dans la rue, l'un des premiers points abordés dans le « *Ten O'Clock* », traduit par Mallarmé, (« L'Art court la rue ! », puis : « en est arrivé à son degré le plus bas d'intimité avec tous », *OCII*, 837) ouvre le poème, ce qui donne lieu à une irruption et à une interférence, emblématisées par l'apparition de la danseuse, sur les modes du « pas » et du « mais », de l'opposition et l'imprévu. Citons les deux premiers quatrains :

Pas les rafales à propos
De rien comme occuper la rue
Sujette au noir vol de chapeaux ;
Mais une danseuse apparue

Tourbillon de mousseline ou
Fureur éparses en écumes
Que soulève par son genou
Celle même dont nous vécûmes

Ce poème de 1890 continue le questionnement du rapport de l'art et de la poésie à la foule (« aux noirs vols », du Tombeau d'Edgar Poe) : si une « existence d'art », définie ici comme apparition et intervention au milieu de l'espace et du temps, a pour éléments l'inassignable et l'imprévisible, elle n'en agit pas moins sur la foule, celle-ci y fût-elle radicalement hostile. C'est l'inadéquat qui la caractérise. Le poème déploie alors une activité - une action et une force -, qui contrecarre les « rafales » : l'enjambement du premier au deuxième quatrain enclenche un mouvement de « Tourbillon-Fureur », qui serait un peu le pendant d'un Manet et de « la furie qui le ruait sur la toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint » (*OCII*, 146). C'est toujours d'une première fois qu'il s'agit et d'une altérité liée à une impersonnalité : « une danseuse ». Mais cette impersonnel a besoin d'une singularité forte, comme Deleuze pourra l'écrire de « la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point.¹ » Le poème est tendu vers les affirmations de « Ballets » : « de l'être dansant, jamais qu'emblème point quelque'un.. » (*OCII*, 171), ainsi que d'« Autre Étude de danse » : « Relativement à la Loïe Fuller en tant qu'elle se propage, alentour, de tissus ramenés à sa personne, par l'action d'une danse » (*OCII*, 174). Ce tourniquet du personnel et de l'impersonnel rend les deux totalement solidaires, en faisant du singulier un inassignable, du corps un mouvement, qui n'est plus une identité fixe, mais un passage permanent. C'est ce qui, peut-être, ressort de cette rime entre un « ou » du basculement et de l'indécidable et un « genou » de l'évolution corporelle et du passage. C'est encore ce qui consonne fortement avec

¹ Gilles Deleuze, « La Littérature et la vie », *Critique et clinique*, op. cit., p. 13.

« une danseuse » et « jamais qu’emblème point quelqu’un.. », où l’indéfini et les points de suspension plongent dans l’indétermination, à laquelle tient résolument la pratique et l’« existence d’art ».

Les textes nous le prouvent : disparaître et apparaître ne forment pas un dualisme, mais un régime propre à l’acte artistique. *Je* devient *il/elle* pour s’affirmer en tant que *Je*. *Je* n’est pas séparable d’une altérité dont l’art est la capacité, et ainsi, d’un devenir qui peut toucher chacun, ou d’aucuns : un intime toujours éprouvé comme une extériorité et un inaccompli. Nous faisons nôtre le jugement de Dominique Rabaté, selon qui un recouvrement de « la puissance d’un impersonnel » par le « neutre » a pu gagner la pensée de l’art et de la littérature dans le sillage de Blanchot et de Bataille. Cet engagement vers le neutre a été celui des expériences-limites provoquant une « dépropriation quasi mystique ». Mais il nous semble que l’anonymat lui-même, qui y est reporté par le critique, soit cette « expérience singularisante que chacun en fait », plus qu’« une négativité désobjectivante ». Le négatif et la disparition sont, chez Mallarmé, de l’ordre du travail et de l’œuvre de l’art. Ils construisent précisément ce *plus-subjectif* et cet anonyme, cette « expérience singularisante que chacun en fait, parce que c’est précisément en traversant l’épreuve la plus personnelle que chacun peut comprendre en quoi il participe à l’impersonnel.¹ »

Une autre implication, portée par la danseuse figure de l’art – « Celle même dont nous vécûmes » -, est celle d’une figuration du tourbillonnement de l’art. Si la syntaxe du poème fait le tourbillon, ce même poème plie et déplie les tourbillons de la danse et de la peinture :

Pour tout, hormis lui, rebattu
 Spirituelle, ivre, immobile
 Foudroyer avec le tutu,
 Sans se faire autrement de bile

Le troisième quatrain nous tient à la limite de la peinture et de la danse, de l’immobile et du « tutu » (deux fois un taire ? deux fois « toi » ?), un bougé aérien qui est celui de « Fureur éparses en écumes / Que soulève par son genou ». Le détour par une chorégraphie constitue l’hommage et le dialogue : à ce qui se plie pour le regard (« rebattu ») répond ce qui se plie dans la lecture. Le soulèvement de la strophe précédente trouve son correspondant dans le rabattement. On se souvient du couple « cils-ciel » de « Las de l’amer repos » et de son passage dans la ligne. Le dialogue des arts tient à cette puissance du linéaire. Mais surtout à la ligne en mouvement de chute et d’élévation. La triade « Spirituelle, ivre, immobile » intercale le souffle, le *spiritus*, dans ce partage de l’âme et du corps. Les trois mots, comme en attestent les

¹ Dominique Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, José Corti, 2010, p. 110-111.

assonances en [i] et les finales en « le » qui encadrent « ivre », déploient à la fois une stase et une extase, comme une entrée et une sortie, une transition et une ouverture. C'est tout l'espace d'une visualité et d'un langage qui est comme respiré, ce dont on trouve l'emblème dans l'événement final. Ainsi l'affirmation de la figure mouvante est-elle un seuil important de l'interrogation de l'art par le poème, montrant que tout rapport est de langage.

Avec Mallarmé, la poésie se constitue un regard dans un mode de signifier. Et l'on peut envisager l'écriture comme la configuration du regard, ce qui renvoie à une historicité du dialogue et du rapport entre la poésie et les arts. La danse comme figure en mouvement est sans doute un levier pour penser ce rapport. Elle oriente également le lien à la musique, en tant que passage et phrasé, écoute et mises en rapport. Depuis Baudelaire, s'écrit l'histoire du rapport entre la poésie et les arts, histoire où Mallarmé représente un moment décisif. Se dessine alors une modernité de ce rapport, par l'invention d'un regard intérieure au poème. Un exemple d'une telle relation peut être fourni par Du Bouchet et Giacometti, dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, et « la figure surgie » ou « une figure à venir » : « le futur, au cœur de la figure en chemin (comme l'air même de ce ciel qui l'environne)¹ ». L'art est aussi le temps du poème, c'est-à-dire un temps en avant. C'est par la lecture d'œuvres critiques de nos quatre poètes centraux que nous allons à présent envisager comment une entrée dans les arts par la poésie, se pratique et sa théorie, se poursuit.

2. *Poésie, peinture ; poésie, musique : en quoi les arts dialoguent-ils ? Une critique de poésie, à partir de Mallarmé.*

Par rapport à la peinture, les écrits des poètes sur Mallarmé font ressortir davantage la musique, à voir par exemple la place occupée par l'auteur de *La Musique et les lettres* dans *La Musique inconnue* de Maulpoix. De même, Bonnefoy consacre une étude complète à Mallarmé et la musique, « Mallarmé et le musicien », contenue dans *Le Siècle de Baudelaire*. En comparaison, la question Mallarmé et la peinture serait beaucoup plus dispersée dans les textes critiques. Dans *Mallarmé au-delà du silence*, Meschonnic consacre tout un pan de son travail au rapport à la musique, quand la peinture n'y fait pas non plus l'objet d'une étude poussée.

La peinture est présente de manière plus sous-jacente peut-être, comme ce qui constitue, un peu en sourdine, un rapport de nos quatre poètes à Mallarmé. D'abord, au titre du lien pour ainsi dire consubstantiel entre le poète et le critique, dans une lignée depuis Baudelaire, où le

¹ André Du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, France, Mercure de France, 1972, p. 31 et 79.

rapport poésie-peinture est crucial. On se souvient de cette déclaration de « Richard Wagner et "Tannhäuser" », citée par Maulpoix en exergue de *Pour un lyrisme critique* : « Ce serait un événement tout nouveau dans l'histoire des arts qu'un critique se fasse poète, un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité ; au contraire, tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement critiques.¹ » Ensuite, selon la présence de la peinture dans la construction d'une poétique de l'art et de la poésie, comme en témoigne la présence de Mallarmé dans l'effort théorique d'un Deguy ou d'un Meschonnic. Puis, à travers la rencontre de la poésie et de la peinture qui prend corps à partir de Baudelaire-Delacroix et Mallarmé-Manet. D'où une présence forte des deux poètes dès qu'il s'agit de se pencher sur la peinture, la musique, plus largement, sur la modernité artistique. La poésie semble, par l'acuité de son écoute du langage, disposer à une intensité du regard porté sur la peinture, partant à une écoute de ce qui passe par les yeux.

De fait, toute une histoire des relations entre arts et poésie s'est écrite, passant par Baudelaire, Mallarmé, *Les Illuminations* de Rimbaud, la critique d'art et la poésie d'Apollinaire. Le travail commun du peintre et du poète est pour cela unique. Le surréalisme a développé, on le sait, les « vases communicants » ou l'« alliance substantielle » du poème et de la peinture². À cet égard, *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé et Manet en 1876 est fondateur³. Aussi les poètes de la revue *L'Éphémère*, Bonnefoy, Du Bouchet, Dupin, poursuivent-ils cet échange. Mentionnons aussi l'échange avec le critique d'art, tel Gaëtan Picon. Un espace s'est ouvert, qui a fait du livre un espace de travail commun, pour « s'inventer poème-peinture », selon l'expression de Meschonnic⁴. On pensera à ce titre au travail éditorial de Leuwers : le « livre pauvre », tiré en sept exemplaires, dont la caractéristique est de mettre en regard des poèmes manuscrits de poètes et des réalisations plastiques d'artistes. Les collections reprennent des titres ou mots de Mallarmé, en une inspiration qui doit autant à la relation de la poésie aux arts qu'au Livre : « Pli », « Éventail », « L'Œil, une main » (en référence à Manet, cf. « Édouard Manet », dans *Divagations, OCII*, 146-147), « Billet », « Petit Air ».

Une historicité s'est ainsi constituée autour de Mallarmé et du geste fondateur de sa collaboration avec Manet pour *L'Après-midi d'un faune*. L'hypothèse que nous formulons alors

¹ Charles Baudelaire, « Richard Wagner et "Tannhäuser" », *Œuvres*, op. cit., p. 1222.

² Nous pensons bien sûr aux « Alliés substantiels » de René Char, *Recherche de la base et du sommet*, Poésie/Gallimard, 1971, p. 51 -88. Également à *Lettera amorosa*, fruit de la collaboration du poète avec Georges Braque et Jean Arp, qui ouvre aussi sur le rapport à la musique et au chant, René Char, Georges Braque et Jean Arp, *Lettera amorosa*, Poésie/Gallimard, 2007.

³ Stéphane Mallarmé et Édouard Manet, *L'Après-midi d'un faune, Églogue, avec frontispice, fleurons [sic] et cul-de-lampe [d'Édouard Manet]*, A. Derenne, 1876.

⁴ Henri Meschonnic, « S'inventer poème peinture », in Daniel Leuwers, *Richesse du livre pauvre*, Gallimard, 2008, p. 140-141.

est celle d'une voie ouverte par Mallarmé, continuant le rapport poésie-peinture et poésie-musique inauguré par la poésie critique et la critique de poésie de Baudelaire ; cette voie est celle d'un dialogue avec les arts, intérieur à l'écriture, et qui, s'effectuant depuis l'écriture, se mue en acte de connaissance, de l'écriture et des arts. D'où un lien fort avec l'épistémologie de l'écriture. C'est alors de rencontre qu'il s'agit en tout premier lieu, pour laquelle l'amitié du poète et du peintre, de ceux qui pratiquent autant qu'ils théorisent leur pratique, est cruciale.

2.1. Le poète « fatalement critique » et la peinture : le regard plutôt que l'image

Nous avons évoqué Baudelaire parce qu'il est éprouvé comme une origine, bien qu'il faille donner à ce dernier terme des valeurs qui souvent ne se confondent pas, d'une œuvre à l'autre. Pour Maulpoix, par exemple, l'auteur des *Salons*, du *Peintre de la vie moderne* a accompli le geste fondateur d'inscrire la critique d'art dans le champ de la poésie. Si bien qu'il s'agit avant tout d'une critique de poésie. La citation du « Richard Wagner » de Baudelaire, au seuil de *Pour un lyrisme critique*, conduit vers Mallarmé : une « valeur », une « portée critique », fondée sur « la pensée sensible », « un art qui ne se dégage pas du corps », puis « ce rapport au monde, à soi et à autrui, que Mallarmé appelle "attitude primordiale" [...] inséparable d'un certain rapport critique au langage.¹ » Aussi ce rapport ne se sépare-t-il pas d'un travail du sens critique des arts. Et les termes de « valeur » et de « portée », posés comme des points de départ, engagent à penser ce qui, dans le prolongement de Baudelaire, advient d'une relation entre les arts qui s'éprouve d'abord comme différence, ensuite comme attirance. Si une pièce des *Fleurs du mal* comme « Les Phares », par exemple, peut dans un premier temps, inscrire la couleur dans le poème, comme justement une suite de notations sensibles, « [procédant] par inflammations et par affections », pour reprendre une citation de *Pour un lyrisme critique*², c'est dans une parole refaisant le tableau que tout a lieu, dans le déploiement d'une énonciation. C'est alors que la question du dialogue des arts, ou de leur correspondance, implique l'écoute d'une *répondance*, si l'on veut bien accepter un néologisme : une réponse par la poésie. Alors, comment, si l'on suit l'hypothèse d'une relation dans la différence, poésie et peinture, ou poésie et arts du visible, poésie et musique dialoguent-ils ?

Il pourrait paraître aller de soi de placer au premier plan l'écriture théorique, puisqu'il s'agit de critique. Cependant, la théorie n'occulte pas le poème. Celui-ci en est même le soutènement. Sans lui, la pensée critique ne serait pas ce qu'elle est. Baudelaire a ainsi ouvert une voie pour la modernité. En écrivant sur « "La Belle Dorothée", ou poésie et peinture », Bonnefoy a pu

¹ Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 23 et 43.

² *Ibid.*, p. 23.

écrire : « Allégorie de la peinture cette Dorothée du poème, cette vie qui "s'avance" dans la couleur, dissipant à mesure l'imaginaire », jusqu'à affirmer un « niveau poème-peinture » correspondant à la recherche d'un phrasé nouveau s'adaptant aux « ondulations de la rêverie¹ », à un rythme par le flux qui se trouve dans un rapport à et un désir de peinture. C'est sur ce plan, semble-t-il que le regard critique de l'auteur des *Salons* s'associe aux « mouvements lyriques de l'âme » avancés dans la préface du *Spleen de Paris*. Deguy a également relevé la « passion pour l'image », ou « passion pour l'imaginaire » comme étant une valeur profonde de la poésie baudelairienne : « Passion pour la ligne et la couleur, pour les dessinateurs et les peintres : Bredin, Devéria, Daumier ; et Delacroix, Goya, Manet...² » Autrement dit, le poème prend en charge le regard passionné, au même titre que la critique. À ce titre, l'imagination constitue la relation entre la poésie et la peinture, ce qui ne va pas sans une critique de l'image. Aussi y aurait-il à voir dans quelle mesure la « reine des facultés » ne constituerait pas un levier critique à l'égard de la prépondérance culturelle de l'image, une image dont la modernité (ou le monde moderne, dans une acception péjorative cette fois de « fatuité moderne », comme Baudelaire l'écrit dans le *Salon de 1855*) a fait également son objet de culte. Ce point critique nous fait alors en venir à Meschonnic qui, du point de vue de « l'art moderne », décèle une communauté d'enjeu des arts, à partir de « l'éternel du transitoire » : « Baudelaire compose ce qu'il appelle la *modernité* – d'un sujet, d'une activité et d'un objet » ; d'un sujet qui est le créateur du moderne, qui n'est pas dans la copie, dans l'image des choses, mais implique l'invention et la découverte d'un regard : « Mais cet objet, qu'il faut tant de conditions pour percevoir et se représenter, n'existe pas dans les choses, il est *créé par cette activité*.³ »

Cette dernière citation le montre : la modernité Baudelaire, depuis les écrits sur l'art, conduit à Mallarmé. Nous pensons à la recreation de la nature « touche par touche » (*OCII*, 469) à propos de Manet. La position de Mallarmé dans sa réponse à une enquête « Sur le roman illustré par la photographie », en 1898, peut se comprendre comme la contestation du primat de l'image. Comme souvent, tout tient à ce qui est dit, non seulement par les mots, mais par la ponctuation : « Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur » (*OCII*, 668). D'une certaine façon, Deguy rejoint ce propos, quand, en conclusion du chapitre « Nadar, la "photo", l'image » de *La Pietà Baudelaire*, dans le double sillage de la réflexion heideggerienne sur la technique et de la critique baudelairienne de la photographie, il écrit : « L'image aveugle l'image, la techno de l'imagerie détache le phénoménal du

¹ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, op. cit., p. 194-195.

² Michel Deguy, *La Pietà Baudelaire*, op. cit., p. 81.

³ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, op. cit., p. 116-117.

phénomène¹. » On connaît les réserves de Baudelaire à l'égard de la photographie, qui représente une mise à mal de l'imagination. Encore faut-il préciser qu'est envisagée la photographie dans son principe d'illustration et de copie du réel. Chez Mallarmé, la formulation, par le heurt entre « pour » et « aucune » marqué par le tiret, renvoie à une attitude à l'égard des arts visuels qui rejette toute reproduction d'un signifié ou d'un référent – ce que supporte le principe de l'illustration –, pour affirmer la rencontre ; ce qui est à relier ensuite avec l'acte de lecture et, plus généralement, de réception, lequel est du côté de l'induction pour l'esprit. C'est selon cette orientation qu'ont pu être conçues les éditions successives, « illustrées » par Manet, respectivement « avec illustrations par Manet » et « avec frontispice, fleurons et cul de lampe », de la traduction du poème *Le Corbeau* de Poe en 1875 chez Lesclide et de *L'Après-midi d'un faune* en 1876 chez Derenne. Citons à ce sujet les mots Yves Peyré, pour qui ces livres, auxquels il faut ajouter *Le Fleuve*, fruit de la collaboration de Charles Cros et de Manet, en 1874, sont fondateurs, parce qu'ils situent la naissance du « livre de dialogue », entre 1874 et 1876 donc : le livre correspond à « la rencontre de deux créateurs dans un espace commun », puis à la « rencontre conjuguée à l'exact de la peinture et de la poésie, cet attrait irrépressible des contraires », par « le jeu d'échos, le vis-à-vis, le dialogue actif.² »

Le point de vue de Mallarmé est dès lors lui-même fondateur, en ceci qu'il oriente plus vers le regard que vers l'image, celle-ci étant gagnée par une logique reproductive. Aussi la mention de l'avantage du cinématographe dans la même réponse à une enquête présente-t-elle une nouvelle potentialité pour l'image, du fait du déroulement et ainsi du mouvement autant que du temps. De même, comme Bonnefoy le montre dans son essai « *Igitur* et le photographe », la photographie est présente en creux dans une œuvre au sujet de laquelle le portrait par Degas du poète aux côtés de Renoir a de quoi prêter à des développements. Il y a une grande part d'énigme dans la relation et la rencontre de deux artistes et de deux arts. Elle touche au lien qui peut se créer entre une vision et une énonciation, lien qui intrigue. On peut prendre un exemple antérieur et plus proche du direct après-guerre. En commentant le *Portrait de Mallarmé*, datant de 1876, « après l'*Olympia* le chef d'œuvre de Manet », Bataille y voit l'inverse du *Portrait de Clémenceau*, au sujet duquel Malraux disait qu'« il faut qu'il ait résolu d'oser y être tout, et Clémenceau, presque. » Toute la force de la peinture est, semble-t-il, de contenir ou retenir celle de la poésie. On y voit pour ainsi dire une « éloquence », certes « discrète », mais significative de la poésie de Mallarmé. À tel point que Bataille peut parler d'un tableau dont « le sujet lui-même était la poésie, dont la pureté est la fuite éperdue des ombres, et qui laisse transparaître

¹ Michel Deguy, *op. cit.*, p. 86.

² Yves Peyré, *Peinture et poésie: le dialogue par le livre, 1874-2000*, Gallimard, 2001.

l'irréel.¹ » Son propos touche à la question d'un sujet du tableau. En ressort, non Mallarmé le poète, mais Mallarmé en sa poésie. Mais aussi, une peinture de poésie où le regard répond à l'écoute du langage qui est le propre de la poésie. Cette relation pose d'ailleurs le regard au centre du portrait : cette fuite qui retient Bataille est celle des yeux de Mallarmé, inclinés vers la fumée du cigare et vers la feuille de papier, et penchant tout le corps dans cette direction. Ce qui renvoie au poème qu'il écrira plus tard, en 1895 : « Toute l'âme résumée / Quand lente nous l'expirons / Dans plusieurs ronds de fumée », jusqu'à « Ta vague littérature » (*OCI*, 59-60). Regard et langage s'entrecroisent et se répondent aussi dans les « Éventails », de 1891 : « Rien qu'un battement aux cieux » (*OCI*, 30) résonnant avec cette gestuelle aérienne qui se dégage du tableau de Manet. On peut voir encore dans « Les trous de drapeaux méditants / S'exaltent dans une avenue » de « Quelle soie aux baumes de temps » (*OCI*, 43) une résurgence possible du tableau *La rue Mosnier aux drapeaux*. De sorte que l'on est face à une insufflation, une inspiration réciproque, faisant tenir ensemble l'art et l'amitié. Sans doute aussi la fréquentation assidue de l'atelier du peintre par Mallarmé a-t-elle un rôle important², qui met de plain-pied dans et avec le travail de l'artiste.

La fréquentation de l'atelier par le poète commence d'une certaine façon l'histoire de l'amitié du poème et du tableau. Apollinaire, les surréalistes en sont des exemples connus. La démarche de Bernard Noël, plus près de nous, est aussi engagée dans cette filiation. L'écriture du poème et du texte théorique, tous deux étant des pratiques du regard dans une écriture critique, y a pour point de départ l'atelier de l'artiste, parfois même décrit, ou plutôt observé selon une exploration du geste artistique. Le *regarder peindre* se confond à un *écrire le regard* et à un *écouter l'art*³. Dans cette trajectoire, il faut bien sûr évoquer Bonnefoy, Du Bouchet, Dupin et Giacometti, Meschonnic et Soulages. Pour revenir sur le lien qui nous semble crucial entre une présence et une réception de Mallarmé et un rapport aux arts chez nos auteurs, un détour théorique, qui permettra une mise au point, est nécessaire.

2.2. Épistémologie d'une relation : du visible, de l'énonçable

Ce qui doit être souligné et exploré maintenant est l'angle proprement épistémologique du rapport entre écriture et art, pour lequel nous pouvons nous aider de la réflexion de Deleuze sur le visible et l'énonçable dans son *Foucault*. On en connaît la phrase emblématique : « Il y a

¹ Georges Bataille, *Manet, étude biographique et critique*, Genève, Skira, 1955, p. 104-105.

² À ce sujet, cf. Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé : un clair regard dans les ténèbres, peinture, musique, poésie*, op. cit.

³ Cette pratique invente son genre, le « roman d'œil », pour lequel est emblématique, nous semble-t-il, de Bernard Noël, *Le roman d'un être*, P.O.L., 2012.

disjonction entre parler et voir, entre le visible et l'énonçable : "*ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit*", et inversement.¹ » Ses implications sont particulièrement décisives, pour le rapport qui nous intéresse, depuis Mallarmé jusqu'à nous. Une première implication est déjà la relation discursive au non-discursif, qui est capitale dans la mesure où les différentes divagations de Mallarmé sur les arts du visible et le texte *Manet et les impressionnistes* cherchent en permanence une *énonçabilité*, ce que, par ce néologisme, nous entendons comme des conditions nouvelles pour dire l'art par le « poème critique ». Nous avons affaire-là à une « formation historique », pour reprendre l'expression de Foucault relayée par Deleuze, qui repose sur cette relation d'irréductibilité, partant de passion et d'affection, plutôt que sur une relation qui privilégierait l'innommable, l'indicible de l'art ou se réfugierait dans un rapport descriptif aux œuvres. Et si, d'une certaine façon, il y a « un primat radical de l'énoncé » - mais il faudrait plutôt parler d'énonciation, tant le « poème critique » renvoie à une activité en recherche dont les « cassures du texte », les « rythmes immédiats de pensée » sont les indicateurs -, ce n'est pas pour autant qu'il y a réduction. Deleuze l'écrit d'ailleurs : « D'un bout à l'autre de l'œuvre de Foucault, les visibilités resteront irréductibles aux énoncés, d'autant plus irréductibles qu'elles semblent former une passion par rapport à l'action des énoncés.² »

Une autre implication porte sur le visible et le dicible, leur entrecroisement et leur réciprocité, mais aussi les conditions de leur rapport. Le « primat de l'énoncé » est toujours lié à une lisibilité et *dicibilité* (si l'on peut se permettre un nouveau néologisme) nouvelles, ce que Deleuze énonce ainsi : « Bref, les énoncés ne deviennent lisibles ou dicibles qu'en rapport avec les conditions qui les rendent tels.³ » En retour, si une visibilité crée une nouvelle évidence, c'est-à-dire de nouvelles conditions de visibilité (selon la formule de Klee d'un art qui rend visible, plutôt qu'il ne rend le visible), les conditions nouvelles du voir influent le dire. Cela dans des formations historiques particulières, comme le souligne Deleuze, toujours dans son *Foucault* : « c'est que l'être-lumière selon Foucault est inséparable de tel ou tel mode, et, pour être a-priori, n'en est pas moins historique et épistémologique plutôt que phénoménologique.⁴ », faisant ainsi remonter le primat de l'épistémologique sur le phénoménologique. De sorte que tout est dans la question double de *qu'est-ce qui est à voir/à lire* et *comment est-ce à voir/à lire* : qu'est-ce qui est mis en lumière ou qu'est-ce qui est mis en voix ? Dans quelle mesure voir affecte-t-il la voix et la voix répond-elle le vue ?

¹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, 1986, p. 71.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 61-62.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

Voir et parler sont irréductibles l'un à l'autre, ce qui n'empêche pas non plus qu'ils soient *l'un à l'autre*. Cette idée rejoint celle de l'« aucune illustration » de Mallarmé, puisque l'illustration est une inféodation au texte, barrant la possibilité d'un regard par la lecture et/ou imposant du vu au texte. Il y a sans doute un rapport entre visible et lisible qui est de l'ordre du pli. Dans les deux paragraphes de son essai *Le Pli, Leibniz et le baroque* qu'il consacre à Mallarmé¹, Deleuze fait du pli, non seulement une « notion », mais une « opération, un acte opératoire qui en fait un grand poète baroque² ». L'hypothèse est dès lors à formuler d'une visualité pliée dans la voix, d'un voir plié dans un dire, à partir de ce que Deleuze, dans un livre sur Leibniz, voit comme monadologique, un monde en ses fourmillements perceptifs pliés dans une forme qui est une force de plis, « ce Livre unique, le livre des monades, en lettres et petits traités de circonstance ». Du coup, la relation du dire au voir est de l'ordre de l'affect ; voir génère du discours ; le poème et l'essai sont un peu la caisse de résonance de la vue. Mais le « pli selon pli » qui constitue l'opération poétique nous semble se retrouver davantage dans « le pli à l'infini », parce qu'il est rapports plus que combinaisons, et dans « ces plis dans l'âme, là où l'inflexion devient inclusion », parce qu'il oriente vers la voix et le mouvement plutôt que vers une totalisation et des causalités dont l'aboutissant est Dieu. La mélodie de l'âme ont sans doute à voir avec ces plis du langage qui font du visible un précipité audible dont le poème et l'essai accomplissent l'écoute.

Mais on trouve dans le baroque deleuzien une visée vers la forme comme force, comme « manière » donnée aux « matières » qui sont le « fond » : peinture et visible, « texture » et dicible. L'expérience du creux et du creusement du vers est ainsi rejointe, qui s'accompagne de la découverte que nous sommes « de vaines formes de la matière ». Citons ainsi Deleuze, plus loin dans le même chapitre « Qu'est-ce qui est baroque ? » : « La matière qui révèle sa texture devient matériau, comme la forme qui révèle ses plis devient force.³ » Précisément, cette rencontre d'un matériau par un autre et cette matière portée par une manière rejouent cette sorte de matérialisme affirmant l'« il y a du langage », affirmation traversant l'épistémologie de Foucault, ainsi que tend à le démontrer Deleuze, comme réponse de l'« il y a de la lumière » pris en charge par la peinture, mais dont le langage est la mise en œuvre selon ses opérations. Opérations pour lesquelles « l'air ou chant sous le texte » serait l'équivalent de la visibilité

¹ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988, p. 43-44.

² Plus loin (*Ibid.*, p. 47), Deleuze écrit : « Pour nous, en effet, le critère ou le concept opératoire du baroque est le Pli, dans toute sa compréhension et son extension : pli selon pli. Si l'on peut étendre le Baroque hors de limites historiques précises, il nous semble que c'est toujours en vertu de ce critère, qui nous fait reconnaître Michaux quand il écrit "Vivre dans les plis", ou Boulez quand il invoque Mallarmé et compose "Pli selon pli", ou Hantai quand il fait du pliage une méthode. »

³ *Ibid.*, p. 50.

produite par la peinture et que Mallarmé découvre aussi dans le pleinairisme des impressionnistes, de Manet en particulier. Le plein air, faisant sortir de l'atelier, situe alors le rapport de Mallarmé à l'impressionnisme, peut-être par-delà la vision d'un Mallarmé impressionniste qui accorde « l'initiative aux mots » et à « un instinct poétique capable de créer des impressions », comme l'écrit Dragonetti¹ - ce point de vue ayant peut-être le tort d'assimiler, dans ses implications, peinture et poésie, touche et mot, selon un improbable « instinct poétique » précisément. Retenons les remarques au sujet du *Linge* de Manet qui auraient plutôt trait à ce que la peinture fait au discours, l'émerveillement et l'étonnement de tout le langage devant une atmosphère : « de viser un type plutôt qu'une personnalité, et de l'inonder de lumière et d'air », puis : « l'espace avec la transparence de l'air seul » (OCII, 452 et 454) -, la saisie de quelque chose, un je-ne-sais-quoi pour lequel la lumière et le type priment sur le personnel, ce qui fait écho à l'écriture de *L'Après-midi d'un faune*. Notons qu'en 1876, Manet dessinera en cul-de-lampe, dans le livre paru chez Derenne, « la grappe vide » : « Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté, / [...] Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide / D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers. » (OCI, 24) La lumière de la peinture – ce « regard au travers » - est aussi le climat du poème et de la voix : c'est peut-être le commencement du dialogue par l'art, entre un art de langage et un art, non de l'image, mais du regard.

2.3. Privation, comparaison : le « comme-un » des arts, Deguy et la mimique mallarméenne

Avec cette hétérogénéité du visible et de l'énonçable, on assiste à une historicité double, que nous pouvons envisager chez Deguy : d'une part, de Baudelaire et des « correspondances » entre les arts ; d'autre part, de Mallarmé et de l'échec du langage de « l'universel reportage », quand il s'agit de *parler de*. De la poésie vers les arts, il s'agit d'une attirance, d'un désir du langage à sortir de lui-même, mais par lui-même, comme en atteste cette « mimique amoureuse » dont parle Deguy à propos de « la danseuse de Mallarmé », dans *La Poésie n'est pas seule*². Par une telle articulation – la mimique d'amour -, la mimésis est liée à l'attirance ; ainsi, la poésie et les arts se retrouvent, et échangent, autour d'un élan commun, qui est aussi à chaque fois un élan propre, spécifique. En découle l'idée d'une comparaison de la poésie avec les arts et d'une conscience alors de ce dont elle est privée. La relation en comparaison, si elle s'établit par la différence, se prolonge en une attirance et une approximation à l'infini : approche d'un semblable si différent. Avec Deguy, la poésie s'éprouve elle-même, en se comparant à la

¹ Roger Dragonetti, *Études sur Mallarmé*, éd. Wilfried Smekens, Gent, Romanica Gandensia, 1992, p. 97.

² Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 145.

danse, ce qui renvoie à l'importance qu'ont pour lui « Mimique » et « Ballets » de Mallarmé. La relation de « privation et comparaison », qui aboutit à une « ronde des arts », est la justification et un peu le soubassement de la thèse selon laquelle « la poésie n'est pas seule.¹ » La poésie partage avec les autres arts quelque chose du mime et de la danse chez Mallarmé. La mimique mallarméenne est l'emblème du mime spécifique à l'art : une comparaison-comparution, ou une semblance par le *comme*, qui établit l'articulation du mime au même, partant de la « poïèse » des arts à la nature : « Pourtant il s'agit du même : l'art ici mime quelque chose de la *phusis*. » (p. 143) Mais le « mime » réfracte à l'infini le « même ». Mallarmé désignant la danseuse en « oiseau, lys, glaive coupe... quasi » (p. 145) fait déjà poindre que la semblance renvoie à une autre semblance, ce qui fait des arts toujours des approximations, dans leur rapport à la nature et dans le désir, l'attirance qu'ils entretiennent entre eux. L'artefact, qui lie « poïèse » à « *phusis* », est le régime de vérité propre à l'art, selon Deguy, régime s'articulant à la mathématisation, au schéma de l'imaginaire, au poème et au philosophème, ainsi qu'au « mime visuel » (*Id.*), formant le modèle commun et le « comme-un » des arts. Il y a une unicité, à laquelle se rapportent, amoureusement, les arts, qui semble les transcender, et à laquelle ils répondent tous, selon leurs moyens, qui à chaque fois, sont ceux d'aucun autre. D'où, quand l'un est attiré par un autre, le « manque », la « privation », partant le « désir » : « telle la danseuse de Mallarmé qui "n'est pas une femme" », mais une consécution d'aspects qui informent le désir. C'est là que « comparaison » et « privation » s'enroulent, forment le nœud du rapport amoureux en art. Deguy insiste, pour souligner que la comparaison est la seule raison de la « différence intransgressible » : « éperdument privée de l'autre et désireuse de l'autre, le pont de son émulation d'être comme l'autre... » (*Id.*)

L'interrogation de Deguy se construit à partir de la poésie : « Car la poésie n'est pas seule, elle doit veiller à ne pas l'oublier », et porte sur la pluralité des arts et le singulier de l'Art : « qu'est-ce qui nous permet de parler de l'Art au singulier comme d'un grand tout relativement distinct d'un autre (par exemple de la "science") ? » (p. 142) Un invariant est pour lui une mimésis distincte de l'imitation. Si, par exemple, Ponge « "mime" l'huitre avec son "texte" » (p. 143), ce n'est pas au sens d'une imitation qui « re-produit », « surprend et fige », ou présente sous forme de copie : la « comparaison » est toujours approche, et non capture, c'est ce qui la définit comme éthique, rejointe par une « esth-éthique » (p. 142). Elle « ne représente pas

¹ Deguy intercale en somme ce qui peut à la fois nourrir et étendre un questionnement amorcé au début du livre (p. 16) sur une habitation du monde et une *Dichtung*, ou « poïèse » des arts, dont le « langage poétique » est la réflexion. « Feuillure 4 La poésie n'est pas seule ; ou : privation et comparaison », *Ibid.*, p. 142-152. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ces pages du livre.

seulement, ne se conforme pas tant à un modèle qu'elle ne cherche avec d'autres la provenance de tout modèle, ce comme quoi il y a modèle... » (p. 145) Le modèle est en quelque sorte repoussé dans des confins, comme l'être dans ceux de l'apparaître. C'est ce qui sous-tend l'insistance sur la circulation des signifiants « oiseau, lys, glaive, coupe », comme une nomination infiniment repoussée dans le « quasi », partant dans le travail de suggestion et d'évocation : « é-voquée, dit Mallarmé (ou, parfois, "suggérée"), arrachée par la voix (et peut-être à la fois) par la cueillette réelle » (p. 148). Tel est le rôle que Deguy fait jouer à la voix : un nom différé, qui oppose le poème à la description et en fait un absentement, un passage de « la fleur du bouquet » à « la fleur artificielle, artefact euphonique ». Et de faire tourner les termes : « en composition, en comparaison » puis « com-parution de la "danseuse, lys, glaive, coupe... et cetera". » (*Id.*)

Le passage par Mallarmé répond à la question initiale de *La Poésie n'est pas seule* d'une « poïèse » des arts et d'une habitation du monde, en somme d'une « poéthique », ainsi qu'à celle de la « feuillure 4 » : pourquoi affubler d'un singulier « Art » une pluralité de pratiques, « les arts » ? La citation de Claudel « le devoir est des choses prochaines » (p. 142) implique un devoir à l'égard du monde proche et à venir, en sa proximité et le milieu qu'il est pour l'homme. La poésie donne ainsi une définition « poéthique » aux arts. Mais, sans doute, cette définition se fait aussi depuis la philosophie : une pensée phénoménologique de l'absence des choses pour les faire apparaître ; une pensée du *comme* et du *même* redevable à l'idée selon laquelle « je vous dois la vérité en poème », reprenant le Cézanne de « je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai. »

Outre une proximité et une communauté d'enjeux avec la réflexion de Jean-Luc Nancy sur le « singulier pluriel » de l'art¹, Deguy s'inscrit, nous semble-t-il, dans une filiation des penseurs de l'art par la philosophie, c'est ce qui fait le lien entre un texte comme « L'origine de l'œuvre d'art » des *Holzwege* de Heidegger, ou *L'œil et l'esprit* de Merleau-Ponty². Son questionnement implique alors de se demander, si l'art est une question, à quoi est soumise la question. De chercher, sous la phénoménologie poétique-artistique, « poïétique », une épistémologie de ce questionnement, où l'on retrouve encore les réceptions croisées de Heidegger et Mallarmé. Même si Deguy conteste l'identité, par le *comme*, l'être par l'être-

¹ Cf. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, op. cit.

² « Elle [la peinture] donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n'avons pas besoin de "sens musculaire" pour avoir la voluminosité du monde. Cette vision dévorante, par-delà les "données visuelles", ouvre sur une texture de l'Être dont les messages sensoriels discrets ne sont que les ponctuations ou les césures, et que l'œil habite, comme l'homme sa maison. » Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, éd. Claude Lefort, folio-essais, 1964, p. 27.

comme, il n'en demeure pas moins que sa recherche d'une essence de la poésie, et d'une essence de l'art, se situe par rapport à ce que « L'origine de l'œuvre » pose en conclusion. La « vérité *en poème* » attire à elle la vérité *en philosophème* : « Dans la mesure où, pour le monde déterminé à l'occidentale, l'étant déploie son être en tant que le réel, une étrange concordance de la vérité et de la beauté se révèle secrètement. À la transformation de l'essence de la vérité, correspond une histoire du déploiement de l'art occidental.¹ »

Mais à l'assertion suivante, et dernière, de l'essai de Heidegger, quant à un art occidental « aussi peu compréhensible à partir de la beauté prise en soi qu'à partir de l'expérience vécue », Deguy fait donner une réponse par l'« empirisme perçant² », ou l'opération de l'art et de la poésie. La négativité mallarméenne est reconduite en référentialité, mais, précisons-le, cette reconduction est aussi rendue possible pour Mallarmé lui-même par la mise en avant de la circonstance. Il peut écrire alors que « bien sûr, s'il n'y avait pas de "vraies fleurs" dans le jardin "réel" des sens, il ne "se passerait rien du tout" ! » (p. 148) Observation menant à l'interrogation de la peinture, où essence et perception entrent en rapport : « Qu'est-ce que la toile, où s'expose originairement l'entité peinte arrachée à la perception ? Toujours, donc, un milieu réel, empirique [...] où le regard du peintre expose les *com*-positions de ce qu'il transpose en le définissant dans ses limites cadrées. » (p. 151-152) On peut encore observer à quel point la réception de Mallarmé chez Deguy s'inscrit dans la tradition valéryenne, d'une géométrisation et mathématisation de l'œuvre du langage et de l'art en général. Comme l'écrit Meschonnic, « le travail du langage est une prise sur le monde³ », pour l'auteur de *Fragment du cadastre*. Il en va de même de la peinture et de l'ensemble des arts, qui, pour reprendre le titre de la chronique de Jaccottet sur Deguy, sont inséparables de la « recherche d'un ordre⁴ ». Et c'est aussi dans la filiation du livre architecturé que Deguy situe assez tôt sa poésie : livre du monde à déchiffrer et figuration du monde dans le livre, laquelle ne va sans déchirement, difficulté d'être et d'écrire. Ainsi que l'on peut le lire déjà dans *Fragment du cadastre* : « l'architecte sans aire ni modèle » étant placé sur « la paume avare du site [qui] nous jette et nous retient dans sa dispersion⁵ ».

¹ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Tel Gallimard, 1962, p. 92.

² « La poésie, empirisme perçant, capte le tempo du monde, preuve irréfutable. » Michel Deguy, *Poèmes de la presque-île*, Gallimard, 1961, p. 34.

³ Henri Meschonnic, « Poésie, langage du langage, pour Michel Deguy », *Pour la poétique V*, op. cit., p. 165.

⁴ « On devine déjà que, pour Michel Deguy, arpenter, cadastrer, déchiffrer la terre n'était plus aussi simple ; retrouver un nouvel ordre allait exiger un long travail, une enquête dont les récents essais d'*Actes* livrent quelques exemples. » Philippe Jaccottet, *L'entretien des muses*, op. cit., p. 286.

⁵ Michel Deguy, *Fragment du cadastre*, Gallimard, 1960, p. 32-33.

D'une certaine façon, un livre comme *Une Histoire de bleu* de Maulpoix, participe de cette filiation : un livre architecturé en neuf parties de neuf poèmes, dont on peut retenir à ce titre que « pour se perpétuer, l'invisible a besoin de figures ». Ce qui présente à la fois une vue sur l'art et une idée de la poésie, par la couleur, la perception et la figuration : « Je contemple dans le langage le bleu du ciel.¹ » Une rencontre avec la peinture s'effectue dans la figuration de l'invisible, avec cette médiation du langage pour voir un certain rendu du visible. Le rapport à l'art renvoie à une surface langagière qui explore l'interstice du dire et du voir, comme deux irréductibles. À partir de ce point on peut envisager ce que Deguy désigne par la privation, le revers pour ainsi dire de la comparaison, qui conduit de la « mimique amoureuse » à une jalousie. Il faut alors en venir au point de vue de Bonnefoy qui fait de l'*ut pictura poesis* horatien un problème et une ambiguïté recevant les contradictions du langage, ou du moins une idée particulière du langage : celle d'une impuissance devant le monde et les choses. S'y croisent deux lieux de la pensée de Mallarmé qui habitent tant le poète et critique d'art, « l'absente de tous bouquets » et l'abolition des choses faisant l'impossibilité d' « inclure au papier subtil » (*Crise de vers, OCII*, 210), à la suite de quoi est avancée la dévalorisation de « l'universel reportage ». Ces lieux hantent le rapport poésie-peinture et la peinture hante la poésie comme une possibilité autre par rapport aux ambiguïtés et contradictions du matériau du langage. La couleur qui invente un regard est alors une virtualité majeure, pour l'auteur du *Nuage rouge*.

2.4. Présence de Mallarmé : Bonnefoy et les correspondances entre les arts, poésie-peinture-photographie

Sans entrer dans le détail du travail de critique d'art mené par Bonnefoy sur un peu plus de six décennies - ce qui serait démesuré dans le cadre de notre travail -, nous nous intéressons à un essai de 1975, écrit dans la même période que « La poétique de Mallarmé », dans *Le Nuage rouge* : « Peinture, poésie : vertige, paix² ». Nous retenons deux axes pour lire un texte qui, à partir de « toutes les ambiguïtés, tous les faux semblants – tout le passé – du langage », se centre sur l'idée selon laquelle « peindre [...] dissipe nos souvenirs, n'est rien que soi, dirait-on : on peut penser que c'est là de l'immédiat, et qu'a été déchiré le voile. » (p. 319) La modalisation « on peut penser » est importante ; elle prend acte d'un sentiment commun, qui ne laisse pas d'être problématique. C'est selon les deux idées des ambiguïtés – des ruses ? - du langage et de la fascination des poètes pour les peintres que Bonnefoy mène sa méditation. La première est

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu*, op. cit., p. 95 et 107.

² Yves Bonnefoy, op. cit., p. 319-326. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ces pages du livre *Le Nuage rouge*.

connue : les « faux semblants » sont imputables au règne du conceptuel, qui, de strates en strates, a gagné la parole, la pensée, la voix, pourtant les seules à même de réparer – et « dissiper » - le langage et le tort qu'il peut causer à la vie. « Faux semblants » réfèrent à cette « vérité de parole », formule éponyme du livre où, plus tard, seront recueillis les essais sur la poésie du *Nuage rouge*. Alors, « la branche en fleur, ou une pierre qui roule, de rebonds en rebonds, dans un ravin » (*Id.*) figurent une densité des choses, une vérité autre, radicalement hétérogène aux mots. D'où ce « vœu d'emblée insensé, que la poésie, qui en vit, doit abandonner page après page. » (*Id.*) L'insensé est, parions-le, adressé à Mallarmé, qui représente la pointe extrême de l'expérience poétique, ce vœu de recreation par l'absence et le négatif, qui représente aussi un héroïsme de l'échec. Aussi la poésie de Bonnefoy se veut-elle passage au-delà de cet abandon, pour reconquérir, de haute lutte, une parole en sa vérité que le silence mallarméen a, semble-t-il, délaissé.

« Peinture, poésie : vertige, paix » s'institue dès lors en interprétant de cette fascination des poètes pour les peintres, au titre d'une transgression des insuffisances du langage. Nous sommes bien de plain-pied dans cette privation soulignée par Deguy, dans cette jalousie du rapport amoureux. Bonnefoy questionne donc un attrait mêlé de « frustrations » et de « désir de détruire ce que l'on n'a pas, et qu'on aime trop », mais aussi d'« espoir », lieu de la poésie, qui « allégerait tout autant le destin des poètes qui se liaient à ces peintres » (p. 321), à une peinture « à leurs yeux en somme miraculeuse. » (p. 320) Un point d'ancrage de l'espoir et un moment de l'histoire de la modernité sont décisifs : la couleur et l'enthousiasme de Baudelaire pour Delacroix. Au regard d'un moment classique de l'*ut pictura poesis*, qui faisait du *comme* une assimilation, mais en fait une annexion de la peinture par la poésie (« il s'agit en fait pour la poésie de coloniser la peinture, de la contraindre à l'enchaînement des médiations » (*Id.*) : le forçage est l'un des traits de la jalousie), Bonnefoy se livre donc à une critique de la poésie, d'un désir de l'autre relevant de l'éros destructeur et soumettant à la loi du conceptuel. Les bleus de Poussin étaient déjà une contestation de ce schème relationnel. À partir de ce point, on peut relever une opposition avec Deguy, le concept étant chez ce dernier un peu le marqueur d'une « raison ardente », comme on peut le lire au seuil de *La Raison poétique*¹. Le ressaisissement par le concept est le propre du mouvement passionnel, que Deguy perçoit et relève chez Baudelaire en tant que raison poétique. Bonnefoy voit dans les bleus de Poussin ce qui, au contraire, délivre « comme une foudre de la raison en quoi il comprend bien qu'il se perd. » (p. 321)

¹ « Poésie / Raison ardente », citation de Pierre Emmanuel. Michel Deguy, *op. cit.*, p. 13.

La rupture avec le classicisme est donc marquée en Delacroix, peintre de la rupture avec la narration, pour le surgissement, « par de la couleur », « par un rouge violent de soleil vu » (p. 320). On notera que la formulation entre en correspondance avec l'intensité de vision du rouge de Delacroix, - et avec le « Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges, / Ombragé par un bois de sapins toujours verts » des « Phares », qu'il ne manque pas d'avoir à l'oreille dans ces pages de « vertige, paix » : entre « couleur » et « rouge violent de soleil », dominés par « vu », un « vu » dont l'attaque consonantique l'inscrit en partage avec « violent ». La fulgurance ici vient redoubler celle du regard de Baudelaire, inscrit dans l'essai par ces citations, une lecture en creux du poème des *Fleurs du mal*, de son enthousiasme et de sa hantise : « Quand sa parole s'engluie dans des mensonges, des peurs, des paresse, ce dont il souffre comme d'un ternissement de l'innocence première, Baudelaire, par exemple, s'enthousiasme pour la couleur de Delacroix, "éclatante", dit-il autant qu'"obscur" ». Puis : « dans sa nuit qui s'"épaissit", qui va être une "cloison", la couleur pure, qui peut s'intensifier, s'enflammer, et consumer ainsi la figuration toujours trouble, lui semble mieux qu'aucune beauté des mots la voie d'un retour au "années profondes". » (p. 320)

L'inscription de l'enthousiasme baudelairien est le pli par lequel Bonnefoy inscrit sa propre poétique, et sa propre attirance pour la peinture. Ce que nous tenterons de résumer en trois points. D'abord, la lutte contre un « engluement », par une critique et une révolte en acte intérieure au langage, lequel endosse la double responsabilité de la chute dans cette « glu » et du devoir d'en sortir. Ensuite, une poétique de la « figuration trouble », c'est-à-dire d'un éclat de l'obscur qui pose et porte avec acuité la question de l'origine, d'un retour à une vision première et à rebours, en direction de la perception balbutiante de l'enfant qui trouve son lieu dans la couleur et la force qu'elle exerce. Puis, une écriture en « désécriture » qui inscrit le mouvement de révolte dans une sonorisation de la couleur et des percepts visuels. L'imaginaire des « correspondances » est ainsi projeté sur une pratique visant au renversement du concept, et demeurant dans cette visée comme le constituant de l'espoir. Delacroix est « vertige, paix » pour Baudelaire. Bonnefoy reprend ce moment de l'histoire de l'art et de la littérature pour y figurer un espoir de rédemption du langage par la peinture. La voie est double : d'une libération de la peinture des « faux semblants » du langage, de la *peinture-comme* et de l'*ut poesis*, d'une libération de la poésie d'elle-même par une vision de la peinture.

C'est dans un tel sillage que s'inscrit la réception de Mallarmé, pour ce qui concerne les rapports entre poésie et peinture. Certaines pages extraites de « La Poétique de Mallarmé » du cours au Collège de France donnent toute sa place à la peinture, aux côtés de la musique, en s'appuyant sur ce que Bonnefoy appelle « cette fusion d'aptitude et de pratique dont même

l'intuition la mieux orientée a besoin pour se maintenir dans le travail artistique.¹ » Une telle idée offre encore une entrée dans la poétique de l'auteur du *Nuage rouge*. À propos de « peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit », peindre est situé par le vers qui « est donc un regard, une écoute » : « cette phrase dévoile que l'idée de la peinture est présente, et centrale dans la musicalité du poème, pour cette bonne raison que de la couleur au son ne cessent de jouer les correspondances ». Et d'en inférer « ces nœuds de la couleur et du son, les mots comme on les entend et les voit – dès que l'esprit s'est libéré des concepts. » Il ne s'agit pas de préférence, ou du choix d'un privilège, mais bien d'une coalescence qui traverse « une sonore, vaine et monotone ligne » d'écriture, comme on peut le lire dans *L'Après-midi d'un faune*. Là où toute une tradition critique s'attache à la musicalité², Bonnefoy relève la picturalité, le devenir-regard, pour reprendre une formulation deleuzienne, d'une ligne sonore, plus largement du récitatif. Il cite la lettre à Cazalis de juillet 1865 : « Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture, par lesquelles devra passer ta pensée, tant belle soit-elle, pour être poétique ! » (*OCI*, 682) Les correspondances baudelairiennes sont un appui de toute la lecture des arts en Mallarmé. Un autre exemple, qui se tient plus tard dans l'œuvre, peut être donné, qui a retenu Dragonetti pour son « Mallarmé impressionniste » : « Le Nénuphar blanc³ ». Ce poème présente à la fois une densité d'impressions auditives et visuelles, parmi lesquelles peuvent être citées : « frôlé d'un bruit inerte où fila jusqu'à moitié la yole », « ce juillet de flamme, sur l'intervalle vif entre ses végétations dormantes d'un toujours étroit et distrait ruisseau, en quête des floraisons d'eau » (*OCII*, 98). Ce commencement peut aussi montrer que « l'identité mondaine », cette vie parmi les impressions du monde, est recréée, rejouée, dans un récitatif : il s'agit de faire entendre ces lignes de [f], [rt], [v], [tr] qui traversent la voix et font émerger la vision, - sans dire que le poète peint avec des mots, mais plutôt qu'il fait entendre le monde visible par la voix de l'écriture.

Cependant, si cette dimension de l'écriture est encore en miroir de la recherche de Bonnefoy, celle du critique autant que du poète, deux points sont relevés, à propos desquels est constaté un rebroussement par rapport à Baudelaire et la couleur, si l'on dresse un pont entre « Peinture, poésie : vertige, paix » et « La Poétique de Mallarmé » de 1992-1993, dans ses dernières pages. L'étude projetée depuis le *Faune* est d'une part confrontée au vert « maladif » et au « soleil "jaunâtre" » de la période ardéchoise, termes péjoratifs dont on trouve en effet l'équivalent dans

¹ Nous commentons les pages 264-266 de « La Poétique de Mallarmé : quelques remarques », in Yves Bonnefoy *Lieux et destins de l'images*, op. cit.

² Cf. le livre fondateur de Suzanne Bernard, *Mallarmé et la musique*, Nizet, 1959.

³ Roger Dragonetti, op. cit. Pour l'ensemble de l'étude sur « Le Nénuphar blanc », on se reportera aux pages 95-109.

un poème antérieur « Renouveau », avec « le printemps maladif », « le sang morne » et les « crépuscules blancs » (*OCI*, 11). Une telle raréfaction de la couleur se retrouve dans « Le Nénuphar blanc » et sa « vierge absence » continuée dans « leur creuse blancheur un rien ». Bonnefoy voit la couleur cernée par le néant dans le « noir et blanc » du « Sonnet en -yx », pour affirmer que « tout concourt, avant 1871, à priver Mallarmé de la couleur ». Le second point réside dans la découverte de la photographie, qui, comme « Igitur et le photographe » le montre, est liée à l'écriture ébauchée du conte. La mention de l'année 1871 est bien sûr importante, puisqu'elle fait du séjour parisien et de l'amitié avec Manet une redécouverte possible de la couleur. Et d'établir le lien entre le plein air des impressionnistes et l'« agitation par » l'air de « Toast funèbre ». Une « cause commune avec les peintres nouveaux » est la découverte que fait Bonnefoy de l'aspiration profonde qui sous-tend *The Impressionists and Édouard Manet* : une vision dénudée du monde, un regard décillé possible par la peinture, par « la capacité de percevoir la réalité d'une façon à la fois "originelle" et "exacte" [les mots sont de Mallarmé]. » Mais le rapport est pour ainsi dire avorté, et les « roses et noirs » de Manet, qui sont pour Baudelaire proches des siens, ayant « la limpidité des minéraux », semblent ne pas « prendre » chez Mallarmé.

Qu'est-ce qui fait échec aux correspondances chez l'auteur du *Faune* ? C'est d'abord la psychanalyse, dans les cours du Collège de France, qui vient fournir une réponse : il s'agit d'un échec de la « sublimation » du fait d'un rejet du désir, « sublimation qui aurait pallié les frustrations ordinaires » du langage, et qui, semble-t-il, est une réussite chez Baudelaire, et du coup « un désir sans transposition, sauvage, qui se découvre ». Mais une autre réponse peut être trouvée dans « Igitur et le photographe », où Bonnefoy impute beaucoup à l'apparition de la photographie, à la fascination qu'elle ne manque pas d'exercer sur les écrivains¹ - déjà dans le cours de 1992-1993 : « Une écriture pour préserver la figure de pure absence que la pensée qui reprend risque d'oublier. Une écriture pour photographier le néant.² » La photographie vient en somme informer autant que confirmer une vision du monde gagnée par la conception du néant et le non-être : c'est un univers d'objets, de détails, d'êtres devenus de pures figures. La « précision dans la notation », comme Bonnefoy l'écrit, se faisant l'écho de Poe dans « son compte rendu enthousiaste de l'invention de Daguerre », situe « l'impact [...] sur la conscience », même sur « l'infra-conscience », ce qui est caractérisé d'« effet de nature

¹ À cet égard, trois écrivains sont essentiels pour Bonnefoy : Poe, Mallarmé et Maupassant. Cf., sur ce dernier, Yves Bonnefoy, *Poésie et photographie*, Galilée, 2014.

² Yves Bonnefoy, « La Poétique de Mallarmé : quelques remarques », *op. cit.*, p. 256.

poétique » à « la force d'ébranlement¹ ». Il relève également que Mallarmé naît et grandit dans ces années d'apparition du photographique, 1838 étant l'année de la première photographie de Daguerre. Par rapport à la peinture, le trouble est dans la possibilité d'un enregistrement des choses, d'un pur apparaître totalement extérieur au sens et la conscience, parent de ce que recherche Mallarmé dans l'écriture selon Bonnefoy, face à une nature qui est, ou plus exactement « a lieu ». La photographie rejoint ainsi cette double pliure du néant et du beau, dans les objets et les détails, cette « nature morte » et ce silence augmenté par le « nuit approbatrice » qu'on trouve dans le « Sonnet en -yx » (première version).

L'approbation vaut pour un accueil ; Bonnefoy voit dans le moment photographique une coupure avec la chimère et une incitation à la science en rupture avec la transcendance, jusqu'à la projection du regard mallarméen vers celui de l'objectif : « Mallarmé veut regarder comme la photographie regarde. Et disons même qu'il ne s'agit pas pour lui de simplement se laisser convaincre par sa leçon de néant, mais de recommencer ce qu'elle fait elle-même, d'en revivre l'opération au plan de la parole au travail.² » Le « regarder comme la photographie » est à questionner : qu'est-ce que Bonnefoy entend ainsi dire d'« une écriture pour photographier le néant » ? Se retrouve bien sûr cette correspondance d'un dire et d'un voir, dans un écrire. Mais, qu'est-ce qui, dans cette « parole au travail », fait se rejoindre les deux ? Ce serait une sorte de pli du néant. Comme le souligne Patrick Werly, Bonnefoy « décèle en particulier dans *Igitur* de Mallarmé une tentative d'écrire un récit qui ait la force de négation propre à la photographie. » Or, cette force réside dans « les détails qui font apparaître le hasard » et sur les « plans distincts » de « la réalité visible mais aussi dans l'image³ ». C'est ce qui est vertigineux et porte à constater un phénomène d'emportement réciproque du réel et de sa représentation dans « quelque chose sur quoi les signes n'ont pas de prise.⁴ » De fait, ce néant relevé par Bonnefoy en « épiphanie de l'absence » pour la photographie, débouche sur une « spectralisation », qui vaut pour un « visible réduit à son aspect extérieur », cette « masse spectrale⁵ » qui est l'œuvre du photographique.

Ce que l'écriture plie encore en elle est ce double effet, rappelé plus loin par Patrick Werly, de néant et d'être. Et, en reprenant un terme du photographique, un pli en négatif de la finitude et du hasard. Aussi est-ce bien encore sur cette traversée du négatif que Bonnefoy se positionne

¹ Yves Bonnefoy, « Igitur et le photographe », *Sous l'horizon du langage*, op. cit., p. 213-214.

² *Ibid.*, p. 223.

³ Patrick Werly, « L'Analyse du photographique », in Yves Bonnefoy, *écrits récents, 2000-2009*, Odile Bombarde et Patrick Labarthe (éds.), op. cit., p. 370.

⁴ Yves Bonnefoy, « Igitur et le photographe », op. cit., p. 215.

⁵ Patrick Werly, *art. cit.*, p. 371.

par rapport à Mallarmé. Le développement sur la photographie prise par Degas, dans les dernières pages d' « Igitur et le photographe », interroge sur un rapport qui a repris une certaine idée du photographique, mais dont la lecture de Bonnefoy vient en amener une autre. Avant cela, est posée une question indirecte, significativement sur les portraits de Nerval, Desbordes-Valmore et Baudelaire, qui, « dans cet au-delà de la signification », poussent à reconnaître, non pas seulement un « déni apparent de l'être », mais « la fugitivité comme la présence même, laquelle est d'autant mieux perçue dans une personne qu'on la voit plus fort menacée » : « Qu'a pensé Mallarmé de ce projet de Nadar ? De l'intérêt de ce grand esprit pour ces "vivants" dont lui, Mallarmé, disait pour sa part – il l'écrivit à Verlaine – qu'"ils n'ont pas lieu" ? » Le grand trouble de la photographie de Degas, dans le « salon vide » d'abord, est cette scénographie igiturienne de l'absence, avec un Mallarmé et un Renoir « spectraux » (« ces deux grandes figures dont le caractère spectral semble bien confirmer la vérité du néant »), avec un miroir au fond blanc, mais surtout le fait que cette scénographie comporte des « témoins », Marie et Geneviève Mallarmé et Degas, apparaissant dans le miroir. Bonnefoy fait ainsi de cette photographie la réponse à Mallarmé (celle de Degas, autant, sinon moins, que la sienne propre), l'alternative pour la modernité, pour l'art, la peinture et la photographie, d'une épiphanie de l'absence et/ou d'une épiphanie de la présence. C'est cette tâche, qu'il reconnaît en Degas, et, pour le XX^e, en Cartier-Bresson, de « faire que l'"ici" demeure le lieu qui vaut ». Un retournement est fait des « vivants qui n'ont pas lieu », que l'on peut résumer ainsi, avec Patrick Werly :

Dès l'article sur *Igitur*, l'attention d'Yves Bonnefoy ne s'est pas portée seulement vers l'entreprise de Mallarmé, elle s'est portée aussi sur les décisions que prennent les photographes lorsqu'ils choisissent, malgré le néant qui peut surgir de la photographie, de se tourner vers les personnes, vers leur existence, en saisissant un regard, une expression, un geste, etc. – ce que Mallarmé a moins bien perçu.¹

Bonnefoy invente donc, en questionnant Mallarmé, la photographie comme problème poétique. Partant il fait de la peinture une telle problématique, qui passe d'une certaine façon par une critique de l'impressionnisme. Ce que Mallarmé a souligné, chez Manet, c'est que la main est animée par l'œil, un œil qui s'est fait regard nouveau autant qu'à *neuf*, parce qu'il a su oublier la personne autant que les leçons apprises de l'académisme, des « savoir-faire de l'école ». C'est en somme une découverte de la manière, d'une subjectivité dans l'art par un

¹ *Ibid.*, p. 274. Cartier-Bresson à propos de qui est rappelé le « regard affectueux » qu'y trouve Bonnefoy. On citera alors la conclusion d' « Igitur et le photographe », venant compléter la réponse à Mallarmé : « N'importe quelle photographie, quand le visage photographié est aimé de qui la possède » (Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 244). Sur Cartier-Bresson, que Bonnefoy considère photographe parce qu'il fait vivre cette virtualité de la photographie de faire visage, nous renvoyons à la partie suivante de l'article de Patrick Werly, après « L'épiphanie de la présence », « La dialectique » (*art. cit.*, p. 375-383).

geste qui n'est qu'à soi : « Il doit faire abstraction de la mémoire, pour ne voir que ce qui est devant lui, comme si c'était la première fois. Et la main devrait parvenir à l'abstraction impersonnelle, guidée par la seule volonté et dans l'oubli de toute habileté apprise. » (*OCH*, 448) Le sujet de l'art s'inscrit, nous semble-t-il, dans la volonté artistique et l'oubli, la volonté comme oubli. Bonnefoy considère un impressionnisme de Mallarmé à l'égal d'une peinture des aspects du réel. Lesquels sont pliés dans les mots : c'est ce qui fait la force de l'expérience du *Faune*, de « Toast funèbre » et de « Prose », mais l'échec des poèmes qui suivront. C'est que, pour Bonnefoy, le déni de la personne est un déni du sujet ; les œuvres de langage oscillent, avec Mallarmé, entre gouffre et absence, cette absence qui gagne tous les derniers poèmes des *Poésies* et reconduit au concept, peut-être à une poésie de poésie. Il est vrai aussi, selon nous, que Bonnefoy a pu considérer l'impressionnisme lui-même - et sans doute la lecture de Mallarmé l'a-t-elle incliné dans ce sens -, comme un déploiement de l'aspectuel vidant les choses et les êtres de leur existence individuelle. Cela peut s'apprécier à l'écho qu'il donne à la pensée de l'art de Gaétan Picon, dans la préface qu'il écrit en pour la réédition chez Gallimard du livre 1963, *Naissance de la peinture moderne*.

Partant de la « vue » mallarméenne, ou « l'intérêt pour la perception qui n'est rien que soi¹ », ce texte donne toute sa place au risque dans l'inconnu qui se saisit de l'art et de la poésie à une époque marquée par la mort de Dieu. Mais ce saut hors des représentations et vers une présence du monde est marqué par une perte de « la *totalité de la vie* » dont il envisage plusieurs conséquences. À côté des difficultés pour la poésie « faite de mots, c'est-à-dire d'idées aussi, et donc de pensée », la peinture se rejoint elle-même pour ainsi dire, dans un mutisme de rapports, de structures qui la rendent autarcique. Si, d'un côté, ces rapports revêtent une « valeur instauratrice », de l'autre, la modernité artistique est livrée à une abstraction progressive, et Bonnefoy situe « de Manet à Cézanne et Van Gogh, puis aux Fauves, puis au Cubisme puis à Mondrian, ou Miro, ou Giacometti² », les enjeux de l'art à l'aune de la présence, perspective dans laquelle Manet et Mallarmé représentent une origine, quand bien même problématique. Une progression est ainsi conduite, de la « nouvelle figuration » sur laquelle se penche Gaétan Picon dans son essai³, à l'abstraction, avec pour point nodal, l'absence. Comme on peut le lire dans 1863, *Naissance de l'art moderne*, un acte de naissance du coup à propos duquel est émise une réserve à propos de cet art « en décrépitude », pour reprendre le mot de Baudelaire adressé

¹ Yves Bonnefoy et Gaétan Picon, in 1963, *Naissance de l'art moderne*, Gallimard, p. 5-15, p. 9.

² *Ibidem*.

³ Gaétan Picon, 1863, *naissance de la peinture moderne*, Gallimard, 1988, p. 143-182.

à Manet, marqué par la perte du sens et livré à la contradiction de l'être et du non-être, de l'impersonnel et des « labyrinthes de la bizarrerie de chacun¹ » (pour citer Bonnefoy) :

Ce qui est modifié, c'est la relation entre la chose maintenue – et toujours efficace dans son identité – et l'ordre du visible, auquel elle appartient ; et c'est cette modification qui nous fait croire que le sujet a disparu. L'objet a perdu sa primauté ; il n'est plus que l'hypostase du visible ; c'est le visible en tant que tel qui a le pouvoir, et qui donne délégation. Dans ce bouquet de pivoines [Manet, *Vase de pivoines sur piédouche*, 1864] brûle « l'absente de tous bouquets » : le soleil dont ces pétales sont autant de rayons.²

Tout se passe comme si Mallarmé était un paradigme de réception de la peinture, ici par le rayonnement de l'absence. Les points de vue de Picon et Bonnefoy manifestent une historicité du regard et du voir de l'absence ou d'une présence paradoxale, tellement mutique qu'elle s'absente de se montrer. Une sorte de destin de l'art est donc formulé depuis Mallarmé et la mort de Dieu, la mise à bas de la transcendance. Destin obligeant ensuite à une tâche nouvelle pour le contrecarrer dans ses conséquences, pour risquer de nouveau le sens tout en prenant acte du risque de l'inconnu qui s'est ouvert. L'exploration des correspondances peinture-poésie et poésie-photographie, si elle pose la question centrale de la poésie, avec pour figures centrales elles aussi Baudelaire et Mallarmé, montre la passe et le passage difficiles du plan de la transcendance à celui d'une immanence. De cette immanence, la voix et le regard sont les prises en charge et les moteurs. On peut alors apprécier ce que Bonnefoy écrit dans son essai sur Farhad Ostovani : « Ces auteurs qui ne sont pas seulement des sculpteurs de la matière verbale veulent penser que l'œil du peintre écoute en eux une voix plus qu'il ne se plaît à des relations entre simplement des mots dans un texte.³ » Dans un « livre de dialogue », est ainsi relevée cette double capacité d'être voix et regard qui caractérise le poème et le tableau ou le dessin. Aussi cette orientation est-elle celle aussi de l'essai « Peinture, poésie : vertige, paix » :

Loin de vouer la perception sensorielle aux apories du médiant, les valeurs, langue de l'espoir et du désespoir pourtant mais réconciliés dans une sagesse, ont recueilli dans leur paix et replantent autour de nous, l'apparence fermant sa roue, toutes les belles plumes éparses de la présence du monde.⁴

La pensée dialectique forme une sorte de boucle, partant de Baudelaire et revenant à lui en passant par Mallarmé : de la révolte de Baudelaire à l'arrachement à la hantise de l'idéal de Mallarmé, puis à l'intensité-incarnation de Baudelaire, qui permet la sortie des « apories du médiant » ou de la clôture. Une pensée de la modernité artistique en découle certainement, pour laquelle on peut mentionner deux exemples de cette sortie : la couleur de Garache, « son rouge-

¹ Yves Bonnefoy (préf.), *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 126-129.

³ Yves Bonnefoy, *Farhad Ostovani et le livre*, op. cit., p. 15.

⁴ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 325.

rose si singulier¹ » et l'archétype rencontré chez Ostovani, « l'universel concret, incarné de l'être au monde d'une personne.² » Deux exemples aussi d'un dépassement de la mimésis, ou imitation de l'apparence et de l'aspect autant que du détail, pour la présence des choses. Reste à reprendre les questions de sujet et d'objet, de chose et de visible, pour considérer une autre historicité de Mallarmé dans la pensée de l'art et de la modernité artistique et poétique, laquelle peut aussi réévaluer cette opposition entre figuration et abstraction.

2.5. Le rythme-lumière de Meschonnic, peinture et poème : « de rythme à rythme »

Le rythme et la lumière : voilà les deux points d'ancrage du « dialogue. Intérieur, plus que formel », de Meschonnic vers Soulages, dialogue que nous nous proposons de lire avec Mallarmé, dans la mesure où il présente un continu avec ce qui s'est tramé depuis *Pour la poétique*, *Critique du rythme* et *Mallarmé au-delà du silence*. Tout le livre se construit sur une attention à la pratique et à l'activité de l'art, plutôt qu'à la forme. Un autre corolaire, mais aussi un point de départ, est la critique et la crise du signe, que le rythme met en branle, pour conduire une écoute et une vision de la lumière, au chapitre « Sous le signe du rythme », - le titre faisant découvrir le renversement du premier par le second, celui-ci étant « le concret même, étant le continu » : « Et toutes les œuvres du corps, de la danse du corps à la danse de la pensée poèmes, peintures, toutes formes d'art, nous n'avons jamais pu les faire et les ressentir que hors du signe, empiriquement, de rythme à rythme.³ »

Un premier fil que l'on peut tirer de cette approche est une critique du rapport poésie-peinture héritée d'une représentation du langage puisée chez Mallarmé. Dans le deuxième chapitre du livre, « Comme le langage, comme la poésie, comme la musique », est démontré le caractère inopérant du « langage-instrument-communication-information » (p. 33) dont « l'universel *reportage* » de Mallarmé est la caution. L'enjeu est de ne plus faire du langage un « obstacle », un échec à dire l'art. Il est aussi, à l'autre bout, de ne pas faire jouer à la poésie « le rôle compensatoire d'anti-arbitraire du signe », par où on retrouve les langues « imparfaites en cela que plusieurs ». Tout repose ainsi sur une sortie du signe et de son modèle, dans le passage offert par le langage comme interprétant, mais non comme interprétation, un rapport et non un transport. À l'opposé, la tenue d'un rapport est dans les « œuvres du corps » que sont

¹ *Ibid.*, p. 321.

² Au paragraphe suivant de *Farhad Ostovani et le livre*, on lit : « et nous savons bien que quand on est "en présence", ce n'est pas le détail de l'apparence qui compte, c'est le visage que celle-ci a pour nous, et qui dévalue ce que veut recenser le projet bien occidental de l'imitation, de la mimésis. » Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 45-46.

³ Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, *op. cit.*, p. 172-173. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce livre.

les poèmes et les peintures. C'est donc un certain « échec du langage » qui rend possible une anthropologie, par laquelle sont tenues ensemble une poésie « art du langage au-delà des mots » et une peinture irréductible aux choses. L'exemple de Tsvetaïeva et du gémissement – « avec des mots (c'est-à-dire des pensées) dire un gémissement : a-a-a. Avec des mots, avec des pensées dire un son. Pour que dans les oreilles reste seulement a-a-a », cité p. 41-42) – est une façon de tenir le langage, non par ce qu'il « dit », mais par ce qu'il « fait » et par sa « force » (p. 47), et, ainsi, de répondre à la peinture selon une perspective qui ne soit pas celle d'une impuissance des mots.

Meschonnic conduit une réévaluation du dialogue entre poésie et peinture selon une perspective qui tend à montrer ce que la peinture peut faire à la poésie, et plus largement au discours et au langage. Il s'agit chez lui, non d'une analogie ou de « correspondances », mais d'une affection, au sens spinoziste, venant agir sur une conceptualisation. Regarder a lieu avec du discours, en retour ce discours est impliqué dans le regard. Et Soulages est sans doute un exemple majeur d'un peintre ne passant pas par des analogies pour parler de sa peinture : « La peinture n'est que comme la peinture. » (p. 55) Est poursuivie ce que nous avons pu dégager, avec Deleuze et son *Foucault*, l'hétérogénéité du voir et du dire. Mais cette hétérogénéité ne doit pas masquer un continu. D'où le démarquage par rapport à la description : les yeux suffisent quand, de toutes façons, le langage « ne peut pas voir » (p. 48). De même, la peinture n'est pas le palliatif des insuffisances du langage, idée pour laquelle on peut dire aussi que la poésie n'est que comme la poésie. C'est ainsi que les arts ne sont pas abordés selon la perspective d'un « comme-un » qui les transcenderait, comme Deguy le fait, mais selon celle d'une intégrité : « C'est pourquoi l'art du langage et la peinture ne se retrouvent vraiment que là où il n'y a plus lieu de décrire. » (*Id.*) Qu'est-ce qui, dans ces conditions, organise cette rencontre ? On relèvera que, chez Meschonnic, l'« art du langage » est substitué à la *Dichtung*, cette raison et cette pratique de l'art en tant que *poïese* qui, venant lier le poème et le philosophème, sont comprises à l'intérieur de l'habitation poétique du monde. Par ailleurs, il se différencie nettement de la sensorialité qui sous-tend les « correspondances », fondement de la critique d'art et de poésie chez Bonnefoy, construite en grande partie autour de la couleur.

Une idée forte, et qui instaure un rapport avec Mallarmé, est donc celle d'une intégrité de l'art, pour laquelle il n'est plus tant question au préalable de représentation, et d'un ancrage dans la mimésis, que d'une relation. Disons que la représentation en découle, ce qui lui fait prendre un tout autre sens : celui que nous avons déjà signalé d'une activité du sujet inventant des formes de signifier nouvelles. On peut reprendre des formules maîtresses de la pensée de Meschonnic, qui trace ainsi un passage entre les arts, en glosant sa propre expression « répondre

le monde », en lieu et place de « répondre *au* monde » : « l'unité n'est pas le monde, mais la peinture », l'œuvre elle-même n'étant pas un « fragment du monde », mais un « tout » (p. 83). D'une certaine façon, on peut trouver là une réponse à la « totalité de la vie » dont il est question dans la pensée de l'art et de la poésie chez Bonnefoy. Mais cette mise en avant du « tout » de l'œuvre, autant que de l'œuvre comme tout, est une autre conséquence de la cohérence et du système pensés avec Saussure et reprises dans une théorisation du rapport entre peinture et poésie. Et un lien peut être fait, entre cette page de *Critique du rythme* où est mis en question le postulat de Valéry sur le langage et la poésie – « la nature de cette énergie qui se dépense à répondre à ce qui est » (*Cahiers II*) -, posant une secondarité de la poésie : « faire de la poésie une réponse, c'est-à-dire toujours un élément second par rapport à une question. Par là elle ferme la poésie, qui justement échappe, question sans réponse¹ ». L'emploi en transitif direct du verbe « répondre » implique une sortie de l'intransitivité de l'art et une ouverture de l'œuvre. Sont posées, en même temps une invention du sujet du tableau par son regard et une invention du sujet du poème par sa parole et son écriture.

C'est à partir de cette transitivité particulière de l'art qu'un rapport entre Meschonnic et Mallarmé peut être maintenant développé, selon plusieurs notions. D'abord le sujet, et la notion qui lui est traditionnellement associée d'objet. Un point de départ, donné au début du chapitre « Le sujet c'est le moderne » (p. 131), est en Baudelaire, pour les enjeux d'un « art pur », ou de « l'art pour l'art » - non un esthétisme, mais « la postulation de la spécificité de l'art » (p. 141) -, et du sujet, ou de l'objet par le sujet, dans la fameuse citation de *L'Art philosophique* en 1859 : « L'art pur selon la conception moderne, c'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.² » Ce moment de la pensée de l'art, qui articule le point de vue de Baudelaire à la manière dont le regard sur la peinture de Soulages porte à reconsidérer la peinture et le geste artistique, oriente aussi vers *Les Impressionnistes et Édouard Manet*, qui reprend un peu la suite de Baudelaire, « cet amateur éclairé » mentionné dans les premières pages, qui a su aimer les tableaux des refusés de 1863 par « une intuitive et poétique préscience » (*OCII*, 445). Un rôle fort est donné à la nécessité intérieure, faisant que tout objet est du sujet, ce que Meschonnic désigne par une expression, déjà avancée pour le poème dans *Pour la poétique*, « le je-ici-maintenant de la peinture » (p. 132). Une densité du présent de la chose par la peinture, faisant que c'est une chose de peinture, que Mallarmé découvre chez Manet : « [il] paraît ignorer tout ce qui a été fait en art par les

¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 429. *Cahiers II*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1099, pour la citation de Paul Valéry, référence indiquée par Henri Meschonnic.

² Charles Baudelaire, « L'Art philosophique, *Salon de 1859*, Œuvres, op. cit., p. 1099.

autres, et tire de sa propre conscience intérieure tous ses effets de simplification, le tout révélé par des effets de lumière d'une incontestable nouveauté. » (OCII, 459) Le « moderne » déborde même la modernité, c'est-à-dire toute époque, par la vision irréductible, l'équivalent de « l'ouïe intérieure ». On trouve chez Mallarmé et chez Meschonnic cette faculté de l'art à faire sortir de soi l'ordinaire et à en faire ressortir l'extraordinaire : « nous faire comprendre quand nous regardons les objets les plus familiers le plaisir que nous éprouverions si nous pouvions seulement les voir pour la première fois. » (OCII, 466)

Mais la peinture peut inquiéter le discours, par la question de ce qu'il y a à voir : comment le tableau conduit-il et invente-t-il mon regard ? C'est toute une tradition de la mimésis et du sujet en peinture qui est mise en crise. En relevant les « effets de lumière », Mallarmé fait reconnaître la valeur de l'invisible, qui est pourtant ce que l'on a sous les yeux. De même « les effets de simplification » (peut s'apprécier le rapport avec la « poétique de l'effet », signalé par Bonnefoy, de « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit », pousse à reconsidérer le rapport entre figuration et abstraction, si l'abstrait est indissociable d'un geste d'abstraire, de « résumer » et « simplifier », de rendre actif un regard. La formule « le plaisir d'avoir recréé la nature touche par touche », à la fin des *Impressionnistes et Édouard Manet* (OCII, 469), oriente vers une gestuelle transformatrice, non des choses ou de la nature, mais du regard, montrant que tout passe par là : le « raccourci », non pour imiter, mais pour répondre – produire un répons - par une recreation.

Au chapitre « Mettre en scène l'invisible », Meschonnic reconstruit le passage du figuratif à l'abstrait, en ayant à l'esprit la tradition chinoise qui n'a « pas eu besoin pour cela d'opposer l'abstrait au figuratif » : « En Occident, c'est de l'intérieur de la peinture figurative qu'est née la définition de l'abstrait. » (p. 123-124) Et d'en reconstruire à rebours l'histoire, à partir de Maurice Denis (en 1890, cité p. 124) : « se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » La peinture-« *cosa mentale* » de Vinci, ayant son lieu « d'abord dans l'esprit, et puis dans les mains », ou ne « pouvant parvenir à sa perfection sans l'opération manuelle¹ » montre que « la peinture a toujours été abstraite. La figuration empêchait de le voir. » (p. 124-125) Une telle idée est éprouvée comme traversant l'imitation elle-même chez Poussin, ce qui pousse aussi à trouver dans la peinture et sa pratique une sorte de « pas gagné » sur son discours. Un « en avant » de la pensée du coup, pour lequel le « plaisir » que l'on retrouve chez Mallarmé et Manet pourrait correspondre à la relation entre

¹ Traduction du *Traité de la peinture* : « La pittura è prima nella mente del suo spettatore, e non può pervenire alla sua perfezione senza la manuale operazione. »

monde et regard, vision en peinture. Poussin, dans cette citation d'une lettre du 1^{er} mars 1665 par Meschonnic (p. 125), emploie le mot de « délectation » : « C'est une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit sous le soleil, sa fin est la délectation. » Mais imiter n'est pas reproduire du préexistant. Meschonnic rappelle que Poussin ne tenait pas pour grand artiste ou poète qui « ne faisait qu'imiter ce qu'il voyait. »

L'art n'est pas dans la conformation, mais il implique une transformation. Meschonnic retient de l'*ars imitatur naturam* scolastique, non « l'art reproduit la nature », mais « l'art *opère comme* la nature : en produisant. » (*Id.*) Ce qui rejoint, par la production d'un geste, l'imitation du geste et non de la chose que nous avons lue dans « Las de l'amer repos » : « Imiter le Chinois au cœur limpide et fin ». Mallarmé rappelait aussi « le but d'un peintre devant la nature quotidienne » (*OCII*, 469), en citant Manet : « réfléchir au clair et durable miroir de la peinture ce qui vit perpétuellement et cependant meurt à chaque instant, qui existe seulement par la volonté de l'Idée. » (Cité, *OCII*, 469-470) L'« Idée » selon Mallarmé doit à la peinture une sortie de l'idéalisme vers « l'Aspect » : voir et faire voir selon un point de vue, depuis le tableau, surface plane, superficie, « clair et durable miroir ». Seulement, la surface est de la peinture, le réceptacle aussi d'une vision s'étant laissé conduire par ce que la peinture suscitait. De fait, le portrait de Manet des *Divagations* redouble l'impressionnisme consistant à « voir pour la première fois », par « la furie qui le ruait sur la toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint » (*OCII*, 146) : le geste de peindre trouve ainsi un recommencement, une redécouverte entraînant une vision à neuf, ce qui définit l'art comme transformation radicale.

En outre, la « délectation » relevée par Meschonnic citant Poussin et le « plaisir », sur lequel Mallarmé insiste au sujet de Manet, mettent en avant l'activité d'un sujet de l'art et un rapport au monde qui en découle. Cette insistance vaut pour une démonstration de la primauté du geste, lequel porte un voir pour la peinture, un dire pour le poème. Le même portrait de Manet, par sa reprise de « l'œil, une main », conclut ainsi : « Sa main - la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français. » (*OCII*, 147) La suite d'adjectifs fait de l'activité le principe ordonnateur et créateur de la « limpidité » autant que d'un inconnu, à la fois propre et inimitable. Chez Meschonnic, le « tout » d'une peinture est la mise en rythme, « selon l'organisation de ce qui est dans le temps, dans le mouvant. » Des conséquences peuvent être tirées : d'abord celle d'une « prosodie du regard », correspondant au « mouvant » ; ensuite celle de la création d'une lumière organisée par la surface peinte, et organisatrice de la vision du regardeur, d'où la prosodie qui donne à la vision

un mouvement équivalent à l'énonciation. Dans les deux cas, écouter et voir sont placés dans des situations et des positions impliquant de suivre une certaine rythmique.

Meschonnic énonce le caractère fondateur de l'expérience ; il cite notamment le propos de Soulages, dans *Le Monologue du peintre* de Georges Charbonnier¹ : « Le monde – un de ses aspects fragmentaires – a disparu de la toile. Le monde n'est plus alors regardé, mais vécu, ressenti, il est passé dans l'expérience que le peintre comme le spectateur en ont. » Il découvre une valeur du noir chez Soulages, fondée sur les expressions du peintre, « émetteur de clarté, de lumière secrète », « champ mental autre que celui du simple noir » (cité, p. 195). L'« outrenoir » sur lequel il s'attarde fait découvrir dans la couleur une valeur du sujet, distincte des valeurs culturelles qui y sont attachées. À cet égard, Meschonnic montre que le noir n'est pas une nature ni une essence, mais une histoire – et l'histoire des rapports que les peintres entretiennent et inventent avec lui. Or ces rapports en font une valeur propre au sujet du tableau, propre à une œuvre une seule, venant déborder la couleur elle-même. Si, comme le rappelle Matisse en citant Pissarro, « Manet est plus fort que nous tous, il a fait de la lumière avec du noir » (cité par Meschonnic, p. 187), l'impressionnisme est un moment capital pour le passage d'un « métier des couleurs » à « un métier de la lumière ». Ce qui rejoint le point de vue de Mallarmé, faisant correspondre « la limpidité de la vue » et le chef-d'œuvre « hanté de certain noir ». Meschonnic opère alors une distinction, qui, dans cet ordre d'idée, vient poser à nouveaux frais le rapport de la peinture à la matière :

Pourtant, à partir du travail de la matière du noir, il ne s'agit plus du tout du noir-couleur. Les impressionnistes ont découvert une fragmentation du regard, de la sensibilité, de la lumière par la fragmentation des touches de couleur. Soulages, lui, a inventé une nouvelle fragmentation et une irisation de la lumière, par la matérialité de la peinture associée à la participation du spectateur se déplaçant devant le tableau. (p. 187)

Et d'ajouter, plus loin :

De couleur il devient matière de la lumière. La lumière devient la matière de la peinture. (p. 188)

D'une certaine façon, est rejointe cette découverte par Mallarmé de ce que nous pouvons appeler un impératif de la matière lors du creusement du vers, mais d'une matière qui est celle d'un sujet y inventant un dire et un regard. Bonnefoy a pu parler d'une privation de la couleur. La réception par Meschonnic réintroduit la lumière, qui ne se confond pas avec la couleur, mais est un rythme. Pour Soulages, il écrit que « la direction et la matière créent la valeur. Les sillons resserrent ou desserrent la lumière. » (*Id.*) Une autre phrase pourrait rendre compte d'une

¹ Pierre Soulages, dans Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Juillard, 1959, t. 1, p. 155-156. Entretien diffusé à l'ORTF en 1951. Référence donnée par Meschonnic.

ouverture du langage au monde – la « jubilation nue » - que sa réception de Mallarmé invite à concevoir : « Plus on vit, plus on aime le monde, la lumière. » (*Id.*) Ce serait la ligne du plaisir, que l'on trouve par exemple dans « Le Nénuphar blanc » ou dans « Bucolique », plus généralement dans le sens de l'extase à l'œuvre dans les *Poésies* et les *Divagations*, et qui font relire autrement le désespoir qui suit la découverte du néant. Lequel n'est pas qu'une poétique négative. Le « noir-lumière » et la « clarté de Mallarmé » de Meschonnic laissent découvrir des enjeux communs, impliquant de « suivre le rythme » : « Le visionnaire sort des choses qui sont dans la vue pour y rapporter des nouvelles du jamais vu. » (p. 177) Un même fil est tiré, nous semble-t-il, dans cette conclusion d'« Oralité, clarté de Mallarmé » : « la parabole à la fois de ce qu'il y a d'écriture dans la lecture, et de ce qui, pour la première fois, s'impose : la clarté même. Non cette ineptie, la-clarté-de-la-langue, la vraie clarté, celle de concevoir ce que nul n'avait encore conçu, et de la dire, selon son rythme.¹ » C'est le fil d'un rapport entre ce qui n'est que poème et ce qui n'est que peinture : d'un voir, d'un dire, d'un entendre le monde, depuis l'art, poème et peinture.

*

Les différentes approches de Mallarmé et la peinture le montrent : la poésie et le poème semblent tracer un continu entre voir et entendre. C'est dire que le rapport est une question de langage. Or, le rapport à la peinture montre aussi un échec du langage quand celui-ci consiste à *parler de* : il y va donc plutôt d'une transivité, d'un *parler la peinture* dans un discours visitant l'émotion du regard, et l'écoute de cette émotion, pour s'inventer une théorie qui touche à la pratique du poème. Eu égard à la musique maintenant, une rencontre avec elle, depuis la poésie, est aussi toute une part de l'aventure poétique de Mallarmé. Ce qui nécessite encore l'instauration d'un rapport critique à la musique et à ce que l'on peut entendre dans le mot de musique, comme proximité et altérité de la poésie.

2.6. Musique inconnue, musique métaphore, Maulpoix et Meschonnic

Mallarmé, nous l'avons vu, fait tourner aussi la pensée du poème autour des notions de musique et de musicalité. Sa postérité montre ainsi une discussion autour d'un rapport qui peut le ramener à la question de l'art total et à un symbolisme des sons, mais l'on sait qu'il s'en est distingué, ce qui l'a opposé en particulier à René Ghil. La poésie n'est pas pour lui une notation.

¹ Henri Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé », *art. cit.*, p. 10.

D'où l'émergence de la musique comme problème auquel les poètes qui nous intéressent ont diversement répondu. Un premier lieu de la discussion est le statut du musical par rapport au poétique, au poème ou à ce qui constitue un certain état de langage qui est de poésie. C'est pourquoi nous tenons dans un premier temps la musique sur une sorte de « partition » du poème critique, entre métaphore et ouverture sur une dimension d'inconnu. Meschonnic envisage, dans *Mallarmé au-delà du silence*, « une négation de la musique » et ainsi « le motif métaphorique le plus connu de ce discours sur la musique » permettant « une métaphore du silence », qui repasse « par son sens étymologique, celui des Muses¹ », arraché au concert. Une « musique sans musique » en somme, pour reprendre la formule de Laurent Mattiussi écrivant - à propos de la phrase « c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement » -, qu'« au nom de la discrétion, Mallarmé écarte vingt-cinq siècles de production musicale » et, plus loin, que « la littérature et la musique mallarméennes dissolvent la réalité concrète ; elles assurent symboliquement la transition du sensible à l'intelligible, dans un processus de sublimation, qui fait passer les choses du dense au subtil.² » Une musique sans musique tenue pour une dématérialisation, mais passée dans une physique de la voix et de l'écriture dont il faudra reconstruire le discours chez Meschonnic. Maulpoix, quant à lui, conçoit la musique comme une sorte d'hypothèse, mais en rupture avec elle ; elle est un peu le comparant d'une élaboration du poème dans une tension vers l'inconnu : « Pour Mallarmé, "La Poésie est quelque chose de situé entre musique et littérature." Elle répond à l'entente d'une sorte de musique intérieure impossible à transcrire, ce "poème qui chante en moi, mais que je ne puis noter" que le Maître évoque dans sa lettre à Cazalis du 5 décembre 1865 [OCI, 684-685].³ » Un tel point de vue nécessite de reconstruire une pensée de la poésie par rapport au lyrisme et à ce qu'est devenue la lyre au cours de la modernité.

Mais, d'abord, confronter Meschonnic et Maulpoix sur ce problème revient à restituer les enjeux de la poésie entre un lyrisme de la « décantation », de la « voix basse » et une recherche de l'oralité du poème qui refuse l'analogie avec la musique. Dans *Le Rythme et la lumière*, il est question de la musique « figure maximale de l'impuissance du langage » et « à son plein dans le symbolisme, et le wagnérisme ». Cette position agit dans un double sens, en déclarant que « Mallarmé réagit et place la poésie d'abord⁴ » : d'une part, il s'agit d'extraire la poésie de

¹ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 28 et 30.

² Laurent Mattiussi, « La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry », in *Littérature et musique dans la France contemporaine: actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne*, éd. Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 199 et 202.

³ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, *op. cit.*, p. 43.

⁴ Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière*, *op. cit.*, p. 51.

la musique et du coup de la dévalorisation du langage à laquelle leur association est liée, tantôt alliance, tantôt rivalité et jalousie ; d'autre part, de sortir la poésie et Mallarmé d'un *credo* qui s'est imposé dans le sillage du symbolisme. La musique n'est pas le palliatif du langage, une compensation des insuffisances de la signification par le sonore. Avec un poème, il ne s'agit pas de partir du sens, mais d'une certaine force du langage, d'un langage-expérience qui n'est pas dans une infériorité par rapport à la musique. Un musicien, depuis sa pratique peut aller vers la poésie, c'est ce que nous verrons plus loin avec Boulez lecteur de Mallarmé. Une écoute de la musique est aussi à l'œuvre chez les poètes, ce dont Baudelaire et Mallarmé sont des exemples décisifs. Mais c'est à l'intérieur d'un discours du poème, autant que sur la poésie, que la musique est considérée par Meschonnic dans une certaine résistance à la musique ou, du moins aux implications d'un certain discours sur la musique pour la poésie : ce qui est relevé chez Mallarmé étant une « intériorisation de la musique en langage » et une « "rencontre" [faite] dans la poésie.¹ » Si bien que *Mallarmé au-delà du silence* se lit aussi comme un Mallarmé et une poésie au-delà de la musique. Ce qui maintient aussi une contradiction, qui traverse l'essai de 1985, entre une « métaphore parce que la musique y est prise, transportée comme telle² » et un aboutissement à sa négation.

La métaphore mène une sorte de vampirisation, au regard de la musique et du musicien, dans la mesure où Meschonnic fait jouer la citation de la lettre à Edmund Gosse (*OCI*, 807), entre deux points : la musique « sans l'entremise des cordes à boyaux et des pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement » et « la manifestation d'un art qui se sert – mettons incidemment, j'en sais la cause profonde – du langage ». Se servir du langage renvoie, pour Meschonnic, à une doxa de la clarté de la langue ; pour Mallarmé, à cette doxa de la compréhension à laquelle il oppose une lecture qui soit saisie des rapports, dans tous les sens et les résonances ou les rimes dont le poème est la capacité. Meschonnic rappelle d'ailleurs que la lettre à Edmund Gosse, conclue par la mention de l'étude d'Adolphe Retté, « lequel insiste [...] sur ma clarté³ » (*OCI*, 807), est aussi la « réponse la meilleure au grief d'obscurité ». Est écartée la compensation par le sonore. C'est au contraire une prise de conscience de l'importance et de la valeur du silence qui est à découvert avec la musique. « Littérairement »

¹ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 30.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Cf. l'article d'Adolphe Retté, *L'Ermitage*, janvier 1893, donné dans le livre de la collection « Mémoire de la critique » des Presses universitaires de la Sorbonne, (Bertrand Marchal, op. cit., p. 257-263). Mallarmé lui reprend « Entendons la Musique au sens grec : quel instrument saura mieux l'exprimer en toute son impérieuse splendeur, que le vers » (p. 263). On sait que par la suite Retté lui fera « grief d'obscurité », cf. « Le Décadent », *La Plume*, 1^{er} mai 1896, *Ibid.*, p. 371-384.

est l'équivalent de « silencieusement ». D'un autre côté, le silence est à entendre, et déjà souligné par la musique. « La même chose que l'orchestre » équivaut encore à son retrait, pour garder ce qui fait la rencontre de la poésie et de la musique. L'enjeu est certainement d'aller à ce qui fait la clarté d'un art : ce qui est découvert par le rythme et la lumière, entre poème et peinture, l'est par le silence et la clarté, entre poème et musique.

Reste que, dans le ressaisissement du rapport entre musique et poésie chez Mallarmé opéré par Meschonnic, est posé le problème de ce qu'on entend par poésie, de ce que l'on fait d'elle, quand on parle de « musique de la poésie ». La lecture de Mallarmé est sans doute un levier par lequel s'est imposée l'idée d'une relation, non comme une nature ou une essence de la poésie, mais comme un problème qui a son histoire. Musique *et* poésie donc : « Leur association a un air de nature. Elle a pourtant une histoire », comme on peut le lire dans « Musiquer la poésie, c'est signer le signe », de *La Rime et la vie*¹. Cette histoire situe la problématique comme une anthropologie. D'abord, à travers ces termes communs, mais qui n'ont « pas le même sens dans un domaine et dans l'autre : *harmonie, mélodie, mesure, phrase, cadence, orchestration* ou *instrumentation*. Sans oublier le terme *langage* lui-même, dans *langage musical* ou *langage poétique*. » Ensuite, à travers des pratiques, pour lesquelles « il ne s'agit plus de musique depuis longtemps. » C'est à partir d'Homère que l'homme est du côté de la parole, quand la déesse est du côté du chant. « Chanter » chez Virgile est vu comme une réduction à une figure de rhétorique. Puis, en passant par le XVI^e siècle et l'accompagnement musical, Meschonnic envisage « un rapport de contiguïté » (que laisse bien sûr poindre le terme d'accompagnement), se poursuivant par « une musique intrinsèque des vers » qui débouche sur la période symboliste. Et c'est à partir de ce point que Meschonnic rejoint, sans le dire, Mallarmé ; en prenant le mot « musique » à rebours :

D'ailleurs, il s'agissait en effet de musique. Mais au sens grec ancien d'une harmonie divine et cosmique. Ce que les traités de poétique médiévale supposent encore : principe d'ordre pour principe d'ordre, le plaisir qu'on prend à la métrique est une harmonique du plaisir que l'homme prend à observer le principe d'ordre de l'univers, l'ordre divin incarné dans le *cosmos*. (p. 200)

Le geste de Meschonnic consiste en un déplacement de la *musique de la poésie*, pour reprendre la formule d'Eliot – *Music of Poetry* –, au « poème comme ensemble » (p. 202). Ce qui est une manière de continuer l'assertion de *La Musique et les lettres* et *Crise de vers* : « la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout. » (*OCII*, 65 et 210) Et l'on peut avancer que le « principe d'ordre », qui, depuis la période médiévale, est

¹ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 199. Nous lisons les deux premières pages de ce texte, p. 199-200. Les autres pages de l'essai auxquelles nous ferons référence seront indiquées entre parenthèses.

imputé à la métrique, se mue en une systématique qui lie « l'aventure individuelle » (p. 206) à la poésie, et reconfigure cette idée de « plaisir » par les notions de transformation et de pratique du langage ne manquant pas d'avoir des effets sur le sens et le « *comprendre* », autant que sur le « *qu'est-ce que ça veut dire* » (p. 202). Meschonnic rejoint-là le « comprends pas » du *Mystère dans les lettres*. De fait, la poésie comme musique aboutit à un effet contraire à la poésie parce qu'elle place à l'extérieur du langage, « ce qui dans le langage échappe au sens, c'est-à-dire au modèle du signe » (p. 203), ce qui, également, échappe du sens lui-même : « Parce qu'il s'agit toujours de signifiante avec le langage. Même et peut-être surtout quand le sens échappe, ou qu'il est perdu. » (p. 207) Elle occulte le fait que « la poésie est ce que le signe ne comprend pas », par la projection de la signifiante propre à la poésie comme art du langage – cette inséparabilité du signifiant et du signifié, ou le sens par ce qui déborde le signe –, sur la musique. Meschonnic mentionne ainsi « cet *air* qui passe entre les mots et qui n'est dans aucun mot pris séparément. » (p. 203) L'affirmation du statut de métaphore de la musique chez Mallarmé vient donc appuyer celles d'une pratique « débordant » le signe, non le langage, et d'une irréductibilité de la poésie et de la musique. Le tout est alors de ne pas se laisser déborder par la métaphore, que celle-ci ne pense pas à la place du poète. Sans doute aussi cet effort d'aller au poème occasionne-t-il une certaine hantise de la musique, tout le poids de l'histoire d'un rapport, qui caractérise Mallarmé et Meschonnic.

Mais il y a sans doute la recherche d'un dénominateur commun, où le *commun* relève d'une critique du signe autant que d'une recherche des spécificités. Mallarmé, en remettant sur le métier une « musique au sens grec » trouve la poésie, entre musique et littérature, non tant dans l'harmonie que dans les rapports. Tout est question de « rythmes » propres, au langage ou à la musique. Meschonnic, lui, renvoie à la nécessité d'une histoire de la relation, précisément en revenant aux premiers mots de *L'Illiade* : « Chante, déesse, la colère du fils de Pelée Achille », et ceux des premiers de *L'Odyssée* : « L'homme, dis-moi, muse », où se construit un rapport entre parler et chanter, doublé d'un rapport entre dieu et les hommes. Ce qui situe la question aussi dans une anthropologie. On peut ainsi aller dans la direction d'une anthropologie, qui marque un lien entre les recherches de Mallarmé et Meschonnic, de « l'ouïe individuelle » et du « poème, énonciateur » au « chant est qui chante » et à la « poétique du divin ». Tout est vu depuis l'homme et sa puissance d'invention qui a pour force et virtualité, le langage. Ainsi, dans le texte de *La Rime et la vie*, ce tableau de l'histoire de l'association entre musique et poésie : « « Cette musique intrinsèque est, de manière remarquable, passée de l'harmonie, qui mettait l'accent sur l'euphonie et sur la voyelle, à l'époque classique, au consonantisme, à l'époque moderne, en traversant la saturation symboliste. Jusqu'à la dissonance. » (p. 201)

Aussi doit-on rappeler la continuation de Baudelaire, du « poème en prose », avec « le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime » à une « prose du poème » chez Meschonnic (*Id.*), de Bertrand aussi, pour un sens du récitatif dans la prose¹. La définition de la prose par le vers chez Mallarmé est un moment décisif dans cette histoire, pour le lien de la prose à la prosodie.

Cette histoire d'une relation est bien écrite pour situer le problème jusqu'à Meschonnic : pour déplacer la question d'une musique de la poésie à une « musique d'un poème ». Aussi le musical est-il métaphorique de l'oreille par le langage, à travers cette phrase d'Alexandre Blok, définissant le « rythme d'un écrivain » : une « tension infatigable de l'oreille intérieure, l'écoute comme d'une musique lointaine. » (*Id.*) C'est donc depuis cette « oreille intérieure » que le rapport entre musique et poésie en Meschonnic trouve son point névralgique. Pour un poète qui situe le sens du sens dans l'écoute et qui écrit, dans *La Rime et la vie*, en ouverture de la partie « Une oreille sur l'avenir » : « Leur aventure [celle des poètes] est dans ce que transforme une lucidité qui n'est propre qu'au poème. » (p. 102) La musique invite alors à penser le langage à travers le primat, non du sens, mais de l'écoute et d'une physique de la voix – autrement dit d'une prosodie –, ce qui implique alors une réévaluation, et non bien sûr une évacuation, du sens. Aussi cette question de la lucidité du poème mène-t-elle à cet inconnu du poème dont Maulpoix situe l'écoute par la musique.

*La Musique inconnue*² envisage le rapport sous l'angle du lyrisme et de son devenir dans la modernité. Si on le confronte à Meschonnic, ce rapport est davantage tenu par une référence à l'art musical lui-même, pour éprouver une relation dans la différence. C'est ce que le début du livre aborde d'emblée, par l'évocation liminaire de la pianiste : « Elle est au piano, comme jamais elle ne sera à moi. » (p. 11) Ce « comme jamais » vient en quelque sorte aggraver le « comme-un » de Deguy, dans la mesure où s'y lisent une privation et une séparation en même temps qu'un horizon commun, horizon pour lequel l'identité est toujours repoussée. De fait, c'est aussi la problématique des signes et de leur lecture qui est ouverte, à partir de quoi peut être décelée, parce que sous-jacente et en même temps déclarée, une réponse à Mallarmé, dont

¹ Sylvie Thorel, « Bertrand et Mallarmé "en fleuron et cul-de-lampe invisibles" », *Études françaises*, vol. 52, « Voix de Mallarmé », 2016, p. 93-110. Article où il est question, à partir d'un rapprochement initial autour du « Démon de l'analogie » et des instruments démantibulés dans *Gaspar de la nuit*, d'une origine, en Bertrand, de la primauté du typographique et d'une musique perdue dans le silence du texte imprimé : « Mallarmé s'empare de la question du livre et de la voix à l'endroit où Bertrand, forcé, l'avait abandonnée – elle deviendra alors, de manière indissoluble, celle du poète et celle du lecteur. » (p. 100) Mais l'historicité de la prose, prend une autre tournure avec Meschonnic, qui donne à lire Bertrand et Mallarmé différemment : à partir d'une oralité et d'une voix de l'écriture qui remet en avant le chant.

² Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit. Les citations qui suivent dont les pages sont indiquées entre parenthèses renvoient à ce livre.

« l'homme poursuit noir sur blanc » est placé en exergue et rappelé en première page. D'abord la langue inconnue – « J'ignore cette langue qu'elle ne parle pas, mais qui lui court par les épaules, de l'œil jusqu'au bout des doigts. » (*Id.*) -, semble être celle qui travaille celle de l'écriture, plaçant entre un dire et un « rien-à-dire ». Un dialogue est à l'œuvre avec la « poésie pure » de Valéry, et par ce biais, avec une postérité et un effet de Baudelaire et Mallarmé, autour d'une « tendance vers la limite d'un art, limite impossible à rejoindre par les moyens du langage¹ » : « Le poème n'existe comme tel que de se tourner vers l'ineffable. L'impossible qui lui coupe le souffle est son oxygène. C'est en ce sens, me semble-t-il, que Paul Valéry put rêver de "poésie pure". » (p. 15) Chez Maulpoix, la musique est en somme la révélation d'une langue dont le langage est l'impossibilité. Du coup la poésie pure est considérée à rebours de Mallarmé, chez Baudelaire, à partir de la « philosophie de la composition » de Poe : il est l'origine de certains traits de la poétique de Mallarmé, que nous soulignons : « Mais c'est avec Baudelaire que la poésie a commencé de se prétendre pure, de s'isoler définitivement "*de toute autre essence qu'elle-même*", et de se préoccuper seule de sa propre perfection, afin de *reprendre à la musique le bien qu'en son âge romantique celle-ci lui avait dérobé*. » (p. 17) Cette projection sur Baudelaire de ce qui a pu constituer un paradigme majeur de la réception de Mallarmé - une poésie « éprise d'elle-même » et, en tant que telle, rivalisant avec la musique -, fait de ce dernier un poète de l'« inhumaine [...] pureté qui prétend à l'absolu et toujours se situe au-delà du vivant, hors du temps réellement vécu. » (p. 19) La lecture du musical chez Mallarmé par Maulpoix rejoint celle de Bonnefoy. L'essai du *Siècle de Baudelaire*, « Mallarmé et le musicien », rapproche Mallarmé de la musique savante d'inspiration grecque inscrivant une « expérience suprême, et évidemment intemporelle », dans une « structure sonore », plutôt que d'une musique d'une musique d'inspiration chrétienne inscrivant dans la mélodie une « valorisation du temps vécu sous ses aspects les plus humbles, et sa rénovation par une promesse de salut.² »

La langue inconnue est ce qui fait ensuite se maintenir la poésie comme « quelque chose de situé entre musique et littérature » (cité, p. 43). Se comprend ainsi la portée pour l'auteur de *La Musique inconnue*, de l'assertion mallarméenne déjà citée : un sens de l'ineffable venant traverser le langage comme son impossible mais dont le langage est la seule possibilité d'entrevoir. Ce « sens » est le fil qui relie, semble-t-il, Mallarmé à Valéry et permet à Maulpoix de rattacher l'inconnu au lyrisme critique. Aussi mobilise-t-il une définition de la

¹ Paul Valéry, « Discours sur Henri Bremond », *Variété, Œuvres I*, op. cit., p. 766. Cité par Jean-Michel Maulpoix, op. cit., p. 15.

² Yves Bonnefoy, « Mallarmé et le musicien », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 124-125.

musique sans doute héritière de Jankélévitch, pour la distinction entre l'ineffable et l'indicible : « le mystère musical n'est pas l'indicible mais l'ineffable », le second étant « inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire » et le premier étant « ce dont il n'y a absolument rien à dire. »¹ Ce qui résiste au langage, mais ne peut s'en passer, est en somme la poésie. D'où l'inscription du poème dans un rapport à la musique, en tant que silence du langage, la citation donnée de Jankélévitch (p. 67) va dans ce sens : « *L'autre voix, la voix que le silence laisse entendre, elle s'appelle musique.* »

En parallèle à un « Mallarmé au-delà du silence » de Meschonnic, qui oriente vers une écriture dans et par la voix, on trouve, avec Maulpoix, un Mallarmé de la pureté du chant, et de « l'autre voix » à travers la voix du langage, voix de « l'ineffable » et de « l'impossible » (p. 15). Cette altérité, faisant ressentir ce qui manque au langage, sa privation, pousse alors vers une critique de la langue des signes qui pourrait concerner la musique aussi et pour laquelle Mallarmé est un interlocuteur. On trouve d'abord en Maulpoix un lien entre « L'Art pour tous » de 1862 et la préface d'*Un Coup de dés* de 1897 : au vœu d'une langue connue des seuls initiés et enviée à la musique, « pour l'écartement de ces importuns, une langue immaculée » (OCII, 361), pourrait répondre cette partition, « pour qui veut lire à haute voix » (OCI, 391). Un inflexionnement est perceptible, d'une langue qui dresserait son silence au profane à une partition pour la voix qui s'ouvrirait à la foule, « pour qui veut lire ». Cependant, la reprise du bien de la musique par la poésie, que Maulpoix trouve chez Mallarmé, est ensemble une échappée du sens, une critique de l'herméneutique (du comprendre) et une précarité, une problématique de la voix de l'écriture dans son rapport au chant et à la voix haute, ce qui rend problématique cette pureté du chant elle-même. Dans un premier temps, est convoqué « l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole » de la lettre à Edmund Gosse ; Maulpoix retient en outre « entre les lignes et au-dessus du regard » et « en toute pureté », pour établir une relation entre mots et « touches de quelque piano donn[ant] à entendre plutôt qu'à comprendre. » (p. 14) Dans un second temps, si avec Mallarmé la poésie cherche cette échappée, elle ne parvient à le faire que contre la musique, selon un graphisme du poème, « un texte à lire et à voir » (p. 73), une écriture conduite « jusqu'à son point de visibilité et d'articulation syntaxique maximal » (p. 74), comme il l'écrit au sujet d'*Un Coup de dés*. Affleure une modernité de la voix basse, selon le témoignage de Valéry, à l'audition de la lecture du même poème par son auteur, « d'une voix basse égale, sans le moindre "effet" »².

¹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, A. Colin, 1961, p. 92-93.

² Paul Valéry, « Le Coup de dés, lettre au directeur des *Marges* », *op. cit.*, p. 623. Cité par Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 623.

Nous nous retrouvons ainsi de nouveau face à la musique sans la musique dont il a pu être déjà question et dont le « gueuloir » solitaire de Flaubert est une déclinaison (p. 76-78).

La musique inconnue de Maulpoix est bien sûr à la fois l'inconnu d'une relation entre musique et poésie - relation dont l'histoire et la mémoire sont actives dès qu'on écrit -, et l'inconnu d'une écriture entre chant et parole, écoute et phrasé. Le phrasé rejoint encore l'air et la voix, mais aussi une syntaxe dont il éprouve, avec Mallarmé, à quel point elle éloigne de la musique, du chant et de la mélodie, autant qu'elle joue une musique de rapports sans musique. Ces tensions entrent dans la formulation et la pratique d'un lyrisme critique de la prose. Il s'agit de garder la lyre, mais sans l'illusion d'un maintien du chant pur, plutôt en prenant acte d'une rupture du chant et d'un chant rompu, d'une modernité de la « corde cassée » et de la dissonance - pour lesquelles la « viole de gamba » burlesque d'Aloysius Bertrand est fondatrice¹-, du parler et de la corde tendue dont la prose procède. C'est, par conséquent, selon un rapport à l'atonie et au silence que se construit le rapport à la musique, par ce qui les sépare et les disjoint, par ce qui fait leur relation. Il y va alors d'une certaine musique, de ce qu'il reste de musique : la problématique de la voix n'est pas seulement son « étranglement » ou son atonie, mais le parti pris d'une précarité et d'une fragilité. Certainement, une mélodie est encore à faire entendre, qui est celle de l'âme.

Maulpoix reprend ainsi pour titre de chapitre « L'âme est une mélodie » (p. 21-33), mais pour évoquer une période où la musique correspond à un climat, *via* le vers libre, la « crise de vers » et la libération du « compteur factice ». Tout se passe comme s'il s'agissait de rejouer ce moment de crise, à la fois l'achèvement d'une époque et sa note entêtante. Significativement, le chapitre est pris entre la citation et le commentaire du début de *Crise de vers* aboutissant à l'idée d'une « modulation particulière » (p. 25) et l'évocation par Rilke des « êtres privés de musique » : « ils frappent les touches des jours et jouent sempiternellement la même note monotone et inutile. » (p. 33) C'est ainsi que « renouer son âme, selon le vœu de Mallarmé » (*Id.*) est pondéré d'une inquiétude à l'égard d'une voix intérieure au bord de l'extinction. *Crise de vers* est pour Maulpoix la conscience d'une fin en train d'avoir lieu : la « musique inconnue » est en somme ce qui habite l'écriture par son évanescence et sa quasi extinction, parfois aussi par l'entêtement d'une seule dernière note. La réception de Mallarmé par Maulpoix est dès lors engagée dans cette disparition de la musique liée à une tension de l'oreille pour l'entendre. D'où la définition du poème en prose, après le vers, comme un effort vers une musique. C'est ce que l'on peut lire dans un fragment de l'avant-dernier chapitre du livre, qui renvoie aux

¹ Aloysius Bertrand, « La Viole de Gamba » *Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, éd. Max Milner, Poésie/Gallimard, 1997, p. 99-100.

incertitudes et à la nécessité du chant, à ce temps de la décantation, qui démarre avec Mallarmé, passe par Celan et aboutit à une poésie « problématique à elle-même » signifiée par Deguy. Il est dès lors significatif que la question de la poésie se confonde avec celle d'une musique du poème, fragile et précaire, située entre « dire » et « chanter » :

Il appartient au poète de dire, et peut-être toujours de chanter, ou de chercher ce qui *reste chantable* (pour reprendre les mots de Paul Celan). Sa tâche est de continuer à dire l'espérance, en dépit de sa défaite : dire en chantant « en désespéré » [Mallarmé] ou avec « l'énergie du désespoir » [Deguy]. » (p. 101)

On remarquera, dans ce fragment du chapitre « La voix grise », l'articulation « dire en chantant » : elle est d'abord problématique puisqu'il s'agit de « dire, et peut-être toujours de chanter ». Mais « chanter » est maintenu comme possibilité ou éventualité de « dire ». Un cheminement semblable est marqué dans le trajet d' « en désespéré » à « énergie du désespoir ». C'est ainsi qu'à partir du chant de la perte de l'idéal est figurée une modernité du maintien du chant en dépit d'un mouvement qui, après le symbolisme et sa crise, a plutôt fait émerger la peinture comme alliée de la poésie. Ce dont Maulpoix donne le commentaire historique :

Au-delà du symbolisme – que Paul Valéry définira plus tard comme « l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de "reprendre à la musique leur bien" » – le rapport entre musique et poésie ne va cesser de se distendre. De sorte que le moment symboliste n'apparaîtra guère que comme une parenthèse répondant très fugitivement au mot d'ordre qu'avait lancé Verlaine au premier vers de son « Art poétique » « De la musique avant toute chose ». On le sait, c'est vers a peinture que se tourneront plutôt les poètes du siècle nouveau... (p. 27)

Dans un essai marqué par un questionnement sur la poésie, mais aussi sur sa propre écriture, il ne s'agit pas seulement de revenir sur un point d'histoire littéraire, mais de remettre en avant un rapport à la musique et au chant qui avait pu « se distendre » jusqu'à être mis à l'écart par le surréalisme. Par ailleurs, l'évocation plus loin de Celan pose en arrière-plan la question de la poésie après 1945. La « décantation » pour reprendre un mot de Deguy est double. D'une part elle renvoie à la poésie « en temps de détresse » et à l'impossibilité de chanter comme on l'a fait jusqu'à la période romantique ; d'autre part elle prend acte d'une lame de fond qui avait écarté la musique pour la peinture.

Mais Maulpoix s'inscrit, c'est ce que montre *La Musique inconnue*, dans une poésie recherchant le chant, la musique par d'autres voies. C'est le désir d' « une écriture autre dont ni la poésie ni la musique ne seraient le modèle : une écriture de pas sur la neige, traces à peine, blanc sur blanc » (p. 12) au lieu du noir sur blanc mallarméen ou de la partition. Mais un rapport à la musique est maintenu par la référence à Debussy¹. Tout autant, la prose est une manière d' « adieux au poème », vers le blanc, mais par un prolongement de l'adieu, par un adieu

¹ Cf. *Pas sur la neige*, Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*

interminable faisant durer la poésie. Un autre élément important de cette modernité qui passe à travers le propos de Maulpoix, est une certaine postérité du mystère mallarméen, couplé à l'âme. Le poème est une manière aussi d'en faire entendre la musique, dans un sens pour ainsi dire atmosphérique. D'une certaine façon, on passe par-dessus le surréalisme, pour renouer non tant avec la musique, mais avec le musical en ce qu'il engendre un climat, un air par la voix et la parole, un chant avec le parler. Significativement, dans ce mouvement d'une « musique sans musique » commencé avec Baudelaire, Apollinaire figure une réconciliation, par « un chant qui n'essaierait plus d'échapper au temps. » (p. 19) Par cette référence, qui met un terme à l'« inhumaine pureté », le musical est retrouvé, Mallarmé faisant figure d'interlocuteur et étant l'objet d'une adhésion et d'une distanciation. Au demeurant, c'est le fil rimbaldien que tire aussi l'essai, Rimbaud à qui est emprunté le titre, justement parce qu'il représente un moment clé d'adieu, en référence au poème d'*Une Saison en enfer* : « L'adieu est le moment de la vérité, l'épreuve de vérité [...] Cet adieu regarde en avant. » (p. 29) Il se pourrait que Rimbaud, dont les poèmes sont en définitive plus présents dans *La Musique inconnue* que ceux de Mallarmé, fût davantage tourné vers un avenir : il est question d'une écriture « en route vers l'inconnu et qui va s'accéléralant » (p. 44), et, par son énergie propre, fait aussi renouer avec une musique « par un phrasé enjambant qui transfère dans la poésie en vers quelque chose de la continuité de la prose » pour faire entendre, « de manière presque synesthésique, un écho sonore de ces déflagrations visuelles », comme on peut le lire dans le commentaire quasi central de « Mémoire » (p. 62-63). Une telle rythmique vient sans doute aussi continuer cette ligne arabesque affirmée par Baudelaire, poursuivie en « thyrses plus complexes » par Mallarmé (p. 91). Mais c'est encore davantage la ligne du temps, reconnue comme l'élément fondateur du musical et de la musique, qui assure à la poésie de Rimbaud, une postérité décisive et peut alors maintenir l'adieu dans la durée, par les échos et les vitesses d'un phrasé lyrique nouveau, une « finitude secouée d'affects » (p. 38).

*

La confrontation des points de vue de Maulpoix et Meschonnic débouche sur les rapports en pointillés de la musique et de la poésie pour lesquels Mallarmé exerce une véritable aimantation. Cela étant, la différence est posée entre une manière d'aller au poème par la musique, en problématisant une association qui, ayant un « air de nature », a en fait une « histoire », comme on peut le lire dans *La Rime et la vie*, et une tension du poème vers la musique, partant une sorte de rapt qui renvoie à l'histoire du lyrisme en poésie jusqu'au lyrisme

critique se projetant dans une prose. Il est patent que si Maulpoix et Meschonnic reviennent tous deux sur l'histoire de cette relation, ils n'en tirent pas la même histoire, ni ne s'y inscrivent semblablement. La prose chez Meschonnic n'est pas prosaïque et n'entre pas en contradiction avec le poème, puisqu'elle est voix et écoute. D'où une lecture de Mallarmé selon un parti pris du poème, seul lieu d'invention d'un rapport à la musique. Maulpoix, lui, fait avec ce qui se conçoit dans une contradiction: la voix est située dans l'interstice entre prose et poésie, prosaïsme et chant et dans une relation d'inconnu à la musique. D'où chez lui, à cet égard, une lecture de Mallarmé à travers le mystère, qui est l'idée que la poésie se fait de la musique - et de sa propre musique, qui lui échappe.

2.7. Mise en perspective dernière : ce que cherche Mallarmé avec la musique, ce que les musiciens trouveront en Mallarmé, « Mallarmé et le musicien » de Bonnefoy et *Pli selon pli* de Boulez

La critique s'est attachée à reconnaître un paradoxe eu égard au rapport à la musique chez un poète qui ne connaissait pas la musique et s'est rendu sur le tard aux concerts Lamoureux. Mais c'est le cas de bien d'autres poètes du XIX^e siècle, chez qui l'instrument de musique est avant tout une figuration de la subjectivité poétique ou un *topos* de la poésie lyrique. En ce sens, le « lyrisme critique » et l'aboutissement de la lyre d'Orphée dans le thyrses baudelairien, puis mallarméen, s'inscrit dans cette lignée : le « vers rompu » de *La Musique et les lettres* prend ainsi la valeur d'une dissonance moderne pour l'auteur de *La Voix d'Orphée* à *La Musique inconnue*. Mais si cette modernité-là, et avec elle cette postérité de Mallarmé, se réfère à la voix, une autre interrogation reste en suspens, pour toute une part de la modernité lyrique de la poésie après 1945 dont Bonnefoy est représentatif.

Maulpoix prolonge un dialogue poésie-musique relevant du paradoxe. En cela il continue la situation paradoxale d'un Mallarmé, mais aussi de toute une histoire de la relation des poètes à l'art musical qui montre une méconnaissance, ou une connaissance très limitée, de la musique elle-même. Tout le début de *La Musique inconnue* est occupé par ce fait que le poète n'est ni musicien, ni initié à l'art musical : la musique dont il est capable est ailleurs. Il s'agit encore de se pencher sur ce que la musique suscite pour la poésie, si l'on suit la conjonction et la disjonction que Florent Albrecht invite à penser en parlant de « cet "objet" devenu "musical" », mais dont toute la spécificité est d'être *in fine* littéraire. Comme le critique l'écrit au sujet d'*Un Coup de dés* :

Si le terme de partition littéraire semble convenir mieux que celui de livre musical, c'est peut-être parce qu'il dépasse les résistances sémiologiques intrinsèques aux deux arts, grâce auquel le questionnement sur les

limites du langage efface l'exploitation de la musique pour laisser place au jeu poétique... soit à un jeu de dés qui n'exprime que ce qu'il est, à l'instar de la musique, et qui exprime par ce qu'il est : ce « jeu suprême ».¹

On sait que la lyre, et plus généralement l'instrument, est un motif poétique inscrit dans le poème, depuis Orphée, ce qui écrit toute une mythologie du poète musicien, musicien poète, à la parole duquel la musique confère des vertus magiques. Il y a un peu de cela dans la « sorcellerie évocatoire » de Baudelaire et le « trait incantatoire » de Mallarmé. Aussi la mythographie débouche-t-elle sur une allégorie de la force du langage, à laquelle le récit d'Orphée offre une parabole. Au titre de l'inscription de l'instrument dans le poème, Albrecht rappelle une inflexion, de Banville, « qui n'est pas un homme, mais la voix même de la lyre », dans *La Symphonie littéraire* (OCII, 283), à Baudelaire, qui vaut pour une transformation du lyrisme. Quand la lyre est le « tropisme » poétique, et une topique actionnant une identité lyrique de la poésie ainsi qu'une aura musicale, chez le premier, « être lyrique », chez le second, « ce n'est pas dessiner une lyre au sein de son poème, c'est glorifier la sensibilité, et un nouveau rapport aux êtres et aux choses.² » L'instrument n'a pas à être représenté, puisque il se confond au lyrisme lui-même. Le poème en est alors la résonance. Et de déceler dans le jugement de *La Symphonie littéraire* une « influence baudelairienne [...] évidente ». C'est dire qu'en Mallarmé, Baudelaire influence Banville, en un « poison tutélaire » décisif pour lui autant que pour les symbolistes, dont le crédo nouveau pourrait se résumer « aux heures où l'âme rythmique aspire à l'antique délire du chant » (OCII, 142), une « mélodie » à « renouer ».

On voit ainsi s'ouvrir une nouvelle historicité du lyrisme, pour laquelle est rappelé le « il faut être absolument lyrique³ » : un absolu de la voix propre aussi dans laquelle est transporté l'instrument. Est rendu possible « l'instrument de la voix » de Mallarmé, un sillage dans lequel s'inscrit Maulpoix: « Je ne suis pas musicien, et le corps du seul instrument dont je joue est rempli d'encre noire... » (Quatrième de couverture de *La Musique inconnue*.) Mais, avec Mallarmé, un approfondissement de la voie de « l'art pour l'art », largement frayée par Gautier et Baudelaire, est à l'œuvre, en direction du « jeu suprême » de la poésie, sur lequel, précisément, Florent Albrecht s'est attardé. Suivre les différents avatars de « l'"objet musical" instrumental » dans l'œuvre amène non seulement à constater un dépassement de la seule imagerie ou du *topos*, mais à « une conscience des potentiels de la musique ». Un point de départ important est « Plainte d'automne » de 1864, pour mobiliser les notions d' « effet », de

¹ Florent Albrecht, « L'Objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites », in *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé: l'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, op. cit. p. 94.

² *Ibid.*, p. 82.

³ Cité *Ibidem*. Charles Baudelaire, « Théodore de Banville », *Réflexions sur quelques uns de mes contemporains*, *Critique littéraire*, Œuvres, op. cit., p. 738.

« suggestion », mais surtout d'« initiative » à l'instrument (terme que nous employons en référence à « l'initiative aux mots » de *Crise de vers*). Il s'agit bien, dans le poème en prose dont le titre initial est « L'Orgue de barbarie », dédié à Baudelaire (*OCI*, 443), de contrer l'idée, peut-être par le rêve, mais plus tard par la spéculation poétique, « que l'instrument ne chantait pas seul. » (*OCII*, 85) Si donc « modèle musical¹ » il y a, c'est selon l'idée « d'un art qui n'existe que par et pour lui-même », puis selon la « visée d'un art autotélique, littéralement qui s'accomplit par lui-même », ce qui revient aussi à parler « du recours à l'objet musical [comme] un passage obligé au sein d'une philosophie bien personnelle », d'où cette idée avancée par le critique d'un « détachement poétique » de « l'objet musical² ».

Le point de vue d'Albrecht, ancré dans une recherche des conditions historiques sur les « enjeux poétiques » du « modèle musical », suit la perspective de la rivalité musique-poésie. De l'orgue de barbarie au « ptyx », l'objet musical est totalement converti en objet poétique, « Avec ce seul objet dont le néant s'honore », mais aussi, ajouterons-nous, « Au creux néant musicien » qui s'enracine dans le « son nul » de « La Pénultième » (*OCII*, 87). Il en va pour la mandore d'« Une dentelle s'abolit », comme pour celle de « Sainte » : non tant jouer un air musical que faire ressortir le silence de l'instrument, ainsi faire entendre l'absence et le néant dans le langage, dans ce qui est « un ensemble cohérent de mots poétiques », « à l'image de la musique, qui existerait encore dans le silence d'instruments virtuels³ ». Mais on peut suivre ce mot de « virtuel », pour envisager ce qui, vu autrement, permet un dépassement de l'idée de rivalité ou de concurrence. Chez Mallarmé, la musique n'est pas la musique. Si elle constitue bien une curiosité, un intérêt, voire en définitive une passion survenue à « un soir d'âge » (« Bucolique », *OCII*, 253), dès qu'il est question d'elle à propos de la poésie, elle est déplacée, transportée, vers le poème. C'est sans doute à partir d'un lien fort à la musique, où se croisent des influences poétiques et une découverte de la musique elle-même, que se tisse un rapport de toute façon poétique. Il y a en tout cas chez Mallarmé, sans que l'on réduise à cela sa pensée, la volonté de s'emparer et de discuter de mots en vogue au XIX^e siècle, tels que *rythme*, *musique*, *musicalité*, *mélodie*, pour situer sa propre poétique. Assurément, la poésie a à tirer un certain « bénéfice » de la musique, celui d'une « instrumentation⁴ », tout en mettant en avant

¹ Pour une mise en perspective de cette question, cf. Florent Albrecht, « *Ut musica poesis* » : modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé, 1857-1897, Honoré Champion, 2012.

² Florent Albrecht, *art. cit.*, p. 85-86.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ Cf. Gérard Dessons : « Le rythme du poème se joue sur "les touches du clavier verbal". Il n'y a pas de confusion possible. La "Musique entendue au concert" est mise en rapport avec le poème, *tout en lui restant "étrangère"*. De cette tension naît, pour le poème, le bénéfice d'une théorie poétique, langagière, de la musique. » In « Le Mallarmé des sixties », *art. cit.*, p. 75.

une irréductibilité au cœur même du rapport, et en écartant toute confusion possible. On est ainsi ramené à la problématique du son en poésie, sur laquelle il faut revenir à présent, et qui distingue le phrasé poétique, la spécificité de la phrase en poésie et le phrasé musical.

Il convient alors de revenir sur la réception par Bonnefoy, dans le texte le plus développé sur Mallarmé et la musique, à savoir « Mallarmé et le musicien ». D'abord, parce qu'il met en perspective ces questions de son et de rapports, avec celles du néant et de l'œuvre comme totalité et structure. Ensuite, parce qu'il invite *in fine* à réfléchir sur la musique et Mallarmé, en une progression du rapport de Mallarmé au musicien vers celui du musicien à Mallarmé. L'exemple de Pierre Boulez est à ce titre intéressant à évoquer. Enfin, parce qu'il contient, à l'état latent, les éléments d'une discussion sur le son et la voix, le son dans le langage et le son dans la musique, ainsi d'une discussion sur la concurrence entre les deux arts autour de « l'usage de l'oreille », pour reprendre les mots de Gérard Dessons.

On s'est accoutumé à penser que, du point de vue de la poésie, la musique a connu un recul au cours du XX^e au bénéfice de la peinture. Or, l'attention portée à la voix et à une certaine personnalisation de la langue, a pu faire revenir la musique et le chant. Sans doute la poétique de Bonnefoy se situe-t-elle dans ce courant, pour lequel le dialogue avec Mallarmé est un point essentiel. Avant toutefois d'en venir à « Mallarmé et le musicien », quelques observations sur le dialogue des arts à la fin du XIX^e s'imposent encore. Peut-être le recul de la musique n'est-il qu'un leurre, dans la mesure où un mouvement de contestation de la représentation s'est élargi, et pour lequel la musique est décisive, au titre d'une volonté d'effacement de l'anecdote au profit de la suggestion et de la condensation des moyens. Mais, à ce titre, le contexte wagnérien a pu accuser un retard, par rapport au *Faune*, à propos duquel Jean-Nicolas Illouz rappelle qu'« il est remarquable que Mallarmé, en reprenant son texte entre 1865 et 1875, accentue toujours plus encore cet effacement de "l'anecdote", en travaillant à condenser sa pièce et à intriquer toujours plus intimement entre eux le mode épique, le mode lyrique et le mode dramatique.¹ » Ce dont le poète a peut-être conscience quand il écrit sa « Rêverie d'un poète français », qui reproche à Wagner de, non seulement viser à une totalité qui subsumerait les arts dans sa propre musique, mais de rejouer pour la foule la croyance en un mythe. Le nouveau « paradigme symboliste », venant défaire « le paradigme parnassien de la représentation », se retrouvera plus dans Debussy que dans Wagner.

Illouz écrit ensuite, au sujet du *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, que « la forme ainsi trouvée par Debussy institue entre poésie et musique le lien paradoxal d'une fugue perpétuelle

¹ Jean-Nicolas Illouz, « *L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », *Littérature*, vol. 4 / n° 168, avril 2012, p. 5.

: poésie et musique s'appellent réciproquement à condition de ne jamais se rejoindre. » Il poursuit en ces termes, qui nous semblent capitaux :

Cet « hymen » idéal s'oppose à la synthèse wagnérienne requérant le concours de tous les arts et leur intégration dans une totalité supérieure ; et il s'oppose aussi à la recherche d'une équivalence terme à terme des sonorités verbales et des sonorités instrumentales, telle que le voulait alors René Ghil.¹

Le poste d'observation depuis le rapport entre musique et poésie ouvre sur une double orientation : l'affirmation d'une séparation dans la relation des arts, le refus de l'hégémonie de la représentation. On est ainsi amené à envisager les autres arts, par ce biais :

L'instabilisation de l'alexandrin en poésie, la mise en question de la mesure et de la tonalité en musique, comme aussi l'affaiblissement de la composante figurative en peinture, participent ensemble de « la subtile fluidité contemporaine », et chacune de ces ruptures concourt à promouvoir les valeurs de la « suggestion », – littéraire, musicale ou plastique.²

Le « fait Debussy-Cézanne-Mallarmé à la racine de toute modernité³ », établi par Boulez, n'est pas loin de cette « subtile fluidité ». Les réactions de Mallarmé à l'égard d'une première tentative de transposition de *L'Après-midi d'un faune* par le musicien V. Emmanuel C. Lombardi, disciple de René Ghil, puis du *Prélude* de Debussy, sont significatives. Au premier, il a répondu qu'il pensait « l'avoir mis (lui-même) en musique⁴ ». Au second, il a affirmé : « Je sors du concert, très ému : la merveille ! votre illustration de *L'Après-midi d'un Faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon d'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse.⁵ » Ces deux réactions rejoignent le refus de l'illustration et pourraient être glosées ainsi : quand un art en vient à illustrer, ou à tenter de reproduire ce qu'un autre produit, s'ensuit une méprise, ou un calque, qui pourrait faire d'un art le gauchissement d'un autre ; cela pourrait produire une sorte d'interprétation du signifié de l'œuvre à adapter ou à transposer, où se perdrait la relation, « l'hymen » qui est relation dans la séparation, et non « synthèse », encore moins « fusion ». De cela, la chorégraphie de Nijinski, qui interprète le *Faune* en 1912, est à l'opposé. Son « style chorégraphique en aplat, qui évoque des frises grecques ou des bas-reliefs⁶ », et sans illusion de profondeur, évoqué par Jean-Nicolas Illouz, ne renvoie qu'à la danse et à son espace. Le rapport à la musique de Debussy ne doit qu'à elle. Cependant des passages n'ont de cesse de se

¹ *Ibid.*, p. 7 et 13.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, éd. Paule Thévenin, Seuil, 1966, p. 33.

⁴ Cf. Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres*, *op. cit.*, p. 166. Cité par Jean-Nicolas Illouz, *art. cit.*, p. 14.

⁵ Lettre du 23 déc. 1892, in Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, éd. Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 623. Citée par Jean-Michel Nectoux, *op. cit.*, p. 170, et par Jean-Nicolas Illouz, *art. cit.*, p. 15.

⁶ Jean-Nicolas Illouz, *art. cit.*, p. 18.

produire entre poésie, musique, danse et peinture, qui ont peut-être trait à l'organisation du mouvement, à l'espace et à l'écoute, selon les arts et ce qui se trame entre eux.

Il y a donc bien lieu de mettre en perspective « Mallarmé et le musicien ». Pour ce faire, Bonnefoy s'attarde d'abord sur une conception poétique de la musique, faisant qu'il y a donc musique et musique. Rappelons que la musique savante grecque est ce qui « retint la pensée de Mallarmé », significativement, parce qu'elle représente « un cas limite dans l'histoire de la pratique des sons » qui s'attache à une structure permettant une élévation « au sein d'un intelligible jusqu'à l'expérience suprême, et évidemment intemporelle, du beau en soi et de l'Un.¹ » Il y a bien une assise ontologique alors, mais elle sera contrariée à partir de Poe, par l'investissement des éléments musicaux dans « une épiphanie de l'absence » et du « non-sens » (p. 128). On peut dès lors mettre en avant une redéfinition problématique de la musique par la poésie. Bonnefoy situe un premier bouleversement, et un renversement de l'assise ontologique dont il est initialement question, par « Le Corbeau » d'Edgar Poe, au seuil de la modernité, en 1845 : « une tout autre pensée de la musique » (p. 127), prenant forme dans l'entrée par effraction du « *bruit* dans un poème lui profondément musicalisé, c'est-à-dire en rapport analogique avec l'art qui s'est institué comme un système de sons » (p. 129). Pour Bonnefoy, il existe une sorte de consubstantialité du son, une qualité traversant les différences entre les arts, qui place le sonore au centre quand il s'agit de voix ou de chant, de mots ou de rythmes. Si le son s'est dissocié du bruit, il n'en a pas moins conservé mémoire de l'existence et de la nature. Tel est ce qui fonde à parler d'une « expérience existentielle » (*Id.*) de l'artiste, plutôt que de l'art, en l'occurrence, ici, du musicien. Mais aussi, d'une « dimension temporelle » liée encore à ces « remuements de la profondeur sonore » (*Id.*). Et de mentionner des exemples qui, à travers les sons de la langue et les sons des instruments, font entendre les bruits du monde, « bruit du torrent, de l'orage » et invitent ces mêmes bruits, « par la mélodie – nous l'avons lu chez Rousseau, nous l'entendons chez Beethoven et Chopin – à produire du sens encore : suggestion par l'évocation du clapotement d'un ruisseau de l'harmonie sublime de la nature. » (*Id.*)

Une vertu épiphanique est ainsi conférée à la musique, qui se retrouve dans l'expérience sonore du langage. On notera que Bonnefoy ne parle pas d'art, dans son évocation du pré-romantisme et du romantisme, mais de « suggestion par l'évocation », de « profondeur sonore », ou encore d'« expérience ». Ces mêmes termes font signe vers Mallarmé. Seulement, et l'on sait que ce poème l'a habité – du « Sonnet en –yx » à *Un Coup de dés*, en passant par

¹ Yves Bonnefoy, « Mallarmé et le musicien », *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 124-125. Les citations qui suivent, dont les pages sont indiquées entre parenthèses, renvoient à ce texte.

Igitur -, une fracture est bel et bien amorcée, et irréversible, par « Le Corbeau » d'Edgar Poe. L'analyse de ce poème, dans « Mallarmé et le musicien », résulte en l'affirmation du néant, révélé par « le "*tapping*", que répercute aussitôt "*the silken, sad, uncertain, rustling of each purple curtain*", le triste et vague bruissement des rideaux ou tentures de la chambre, pourpres comme le sang¹ » (p. 130). Elle tend à faire la démonstration que la musicalité n'y est plus qu'un effort vain pour « envelopper le bruit révélateur dans un réseau redevenu ordinairement musical, et ainsi le neutraliser – Mallarmé dira : l'oublier. » (p. 131)

C'est bien une ligne de faille, à l'intérieur du symbolisme et de ses prémisses, que Bonnefoy relève dans « Mallarmé et le musicien ». Il explique « l'alliance » entre poésie et musique, « qui de Baudelaire au symbolisme, celui de la *Revue wagnérienne* et des Concerts Lamoureux » (p. 127), par un élan commun vers « une connaissance intime de l'Univers » permettant d'« affronter, dans le quatuor et la sonate, le non-sens apparent de l'existence ordinaire. » (*Id.*) Mais une lame de fond vient inquiéter cette alliance, emblématisée par l'effraction du bruit, cet « écho "*tapping*", du heurt à la porte » (p. 129) : la sensibilité artistique et poétique se trouve affectée en profondeur par une révélation du néant, métaphorisée dans le « heurt, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre, – cela seul et rien de plus. » (« Le Corbeau » de Poe, traduit par Mallarmé, *OCII*, 731) La traduction de « *As of some one gently rapping* » est suggestive : ce « comme de quelqu'un » introduit l'impersonnel aux portes de l'œuvre artistique. Bonnefoy parle de « matérialité brusquement à nu » (p. 732), mais « doucement », pouvons-nous ajouter. Il confronte ainsi « gouffre » et « matière », « bruit » et « non-sens ». De sorte qu'est envisagée la révolution mallarméenne dans la pratique et la pensée de l'art, à partir de Poe et de la crise de Tournon : « Et dans ces cas il faut bien penser que ce ne sont que de "vaines formes", sans signifiante ni être. » (p. 130) L'épiphanie de l'absence, ou épiphanie du néant, se mue alors en signifiante du néant à travers l'œuvre d'art.

Dans la pensée de Bonnefoy, les conditions sont ainsi posées pour une autonomisation progressive de l'art, qui revient à son auto-réflexivité. En outre, on trouve les conditions aussi d'un nouveau rapport à la musique, à partir de Mallarmé, qui la vide de la matière sonore, celle-ci ne remplissant plus sa fonction de suggestion de l'existence et de la nature, du monde tel qu'il est pour un corps-esprit sentant, percevant, vivant en son sein. Cette attitude nouvelle prend ainsi acte de « l'attaque de la modernité contre la tradition musicale » (p. 132), du « dérèglement de cette recherche » (p. 133) du fait du « *tapping* » de Poe. Elle ne laisse donc pas d'être problématique pour le lyrisme en poésie, ou pour une poésie se voulant « chant de la

¹ Mallarmé traduit ainsi : « de la soie l'incertain et triste bruissement en chaque rideau purpurin me traversait » (*OCII*, 731)

parole », le chant d'une voix personnelle que Bonnefoy appelle de ses vœux. Le « Sonnet en - yx » est alors composé des « vers les plus silencieux que l'on ait écrits en français. Pas le moindre chant dans ces alexandrins » (*Id.*). Une extinction du chant et même, un silence assourdissant, si l'on compare le sonnet aux premières versions du *Faune*. Se produit alors une raréfaction sonore, un amuïssement progressif faisant retentir les échos du néant, véritable sourdine du poème passé « Au creux néant musicien ». D'où une dénonciation par Mallarmé, « d'entrée de jeu [de] l'emploi mélodique des sons », aggravant le « dérèglement » amorcé par Poe. D'où une nouvelle conception de la musique, « assurément utopique mais nullement, pour autant, contradictoire ou stérile » (p. 134) : « Mallarmé n'appellera pas musique ce qui n'est que structure de sons. » (p. 137), mais une démultiplication des rapports par une « musicalité de tout », pouvons-nous dire en citant *Crise de vers*. De fait, si cet « absolu » de l'idée de musique va du sonore au perceptif dans sa totalité – c'est aussi l'idée du « regard absolu », par lequel « il n'y a plus que des aspects sensoriels et des rapports entre ces aspects » (p. 136) -, c'est encore par le silence que la musique a lieu, ce qui, nous y reviendrons, ne laisse pas de faire intervenir l'espace dans l'œuvre musicale.

Une différence se laisse apprécier entre le silence de la musique chez Meschonnic, qui pose les conditions d'une poétique, et chez Bonnefoy, qui poursuit la découverte du néant : chez le premier, il n'y a pas de résorption du musical dans le silence puisque, *in fine*, en ressort une pratique et une pensée de l'oralité de l'écriture – il s'agit en somme d'aller de la musique à la voix ; chez le second, nous avons affaire à un devenir problématique du chant dans l'écriture, parce que c'est la pensée du langage et de l'écoute du monde par le son, de la nature et de langue, qui est en jeu. Tout l'effort de Bonnefoy consiste en un renouement du sonore, d'une oreille épiphanique, dirions-nous, qui vient réparer une situation¹, certes nécessaire, mais qu'il faut maintenant transgresser, semble-t-il : situation d'une raréfaction du sonore qui a conduit au négatif, à la critique des représentations, mais qui doit maintenant être surmontée dans l'optique du « séjour terrestre », qui réaliserait cette sorte de symbiose du voir et de l'écoute, d'un regard non limité à l'œil et d'une entente par-delà le conceptuel que charrient les mots.

Renouer une musique par le sonore, c'est sans doute, du point de vue de Bonnefoy, renouer une poésie, faire travailler les mots contre eux-mêmes, dans une intensification de leur son. Tel est le « difficile », sans doute, de la poésie. D'autant plus difficile que, d'une certaine façon, Mallarmé a « occupé le terrain ». Bonnefoy garde de Mallarmé ce qu'il y trouve d'épiphanique,

¹ Sur ce point nous renvoyons au livre de Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, le musicien penseur*, op. cit., pour le rapport qui y est développé entre « musicien penseur » et une pensée poétique par la « cliraudience ».

comme il l'écrit à propos d'une « épiphanie, désormais, de la forme même de la nature qui en profondeur est une, en dépit des angles de vue sous lesquels on peut l'entrevoir. » (p. 136-137) Il y va même là d'une définition fondamentale de la poésie. Mais la « musique mallarméenne [qui] est une gamme encore », et « absolue » (p. 137), ne tient pas, dans ses réalisations, et en particulier dans les poèmes des décennies quatre-vingts/quatre-vingt-dix, la promesse de cette définition initiale. Pour Bonnefoy, il s'agira dès lors, pour une pratique poétique se nourrissant d'un modèle musical, de revenir au temps, autrement dit à une musique opposée à la tradition savante grecque, « musique des sens cette fois, musique émotionnelle, musique non de la harpe d'Apollon mais de la flûte, celle du berger » (p. 125). Musique, alors, que Mallarmé a effleuré, mais que son déni de la finitude n'a pas permis de faire tenir dans sa poésie.

Reste que Bonnefoy prend acte du tournant que Mallarmé a fait prendre à la musique elle-même. Il précise néanmoins que cette insufflation ne correspond pas à sa « musique des lettres », plus une « utopie » qu'une « vérité », mais à « la découverte du néant », à « la conscience de soi comme vaine forme de la matière », un « fait » qui « ne pourra que se propager d'une façon ou d'une autre dans la création musicale. » (p. 142-143) Cela étant, l'hypothèse tirée de l'attitude de Mallarmé prenant des notes au concert, si elle identifie son appréhension de la musique au chef d'orchestre, lie cette dernière à une gestuelle et à une spatialité. Bonnefoy retrouve ces éléments dans ce qu'il dit, à la fin de « Mallarmé et le musicien », de « cette musique-là [représentée par Schönberg et Webern], atonale, qui témoigne de l'espace contre le temps – du dehors vide contre l'intériorité soupçonnable » (p. 144). Mais c'est ce qui prouve le silence comme intériorité de la musique et situe un rapport avec la poésie : le silence est le propre de la parole et de l'écriture d'un poème. C'est ainsi que peut être abordé ce qu'il en est de la « propagation », sur l'instrumentation elle-même, en posant cette question : qu'en est-il de la sonorité musicale alors ? Plus largement, qu'en est-il, sinon d'une influence, du moins d'une présence de Mallarmé pour les musiciens et compositeurs ?

Un compositeur, plus proche de Bonnefoy que ne les sont Schönberg et Webern, peut être évoqué, qui est Pierre Boulez. De manière significative, d'abord aussi pour *Pli selon pli* qui est une transposition musicale de poèmes de Mallarmé, plusieurs articles lui sont consacrés dans l'ouvrage collectif *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*. Nous retiendrons de l'article « Boulez ou l'écriture de la résonance » de Philippe Albèra, l'idée d'une musique de l'instant, avec laquelle « l'utilisation des sons résonnants » participe d' « une telle conception qui touche à la fois à la logique discursive, à la conception de la forme et à la perception du

temps.¹ » Sans entrer dans un travail sur la musique, faute d'en avoir les capacités et d'avoir les connaissances pour le faire, nous pouvons avancer que « l'argumentation de lumière » et la poétique du pli comme réserve d'éclat du verbe, correspondent à ce travail de la résonance par l'instrument. Comme l'indique le critique musical, une telle pratique libère une existence du son pour lui-même, en ouvre les dimensions, certes temporelles, mais aussi spatiales. C'est d'ailleurs ce qu'il dit, en parlant, , d'une « configuration » où « le temps musical et le phrasé sont liés à la distance réelle entre les notes et au geste qui les produit », et par laquelle est rendue possible « l'idée d'improvisation qui sera développée dans *Pli selon pli* puis dans *Éclats*² » À cet égard, Boulez a pu expliquer ce que sa pratique musicale doit à *Un Coup de dés*, et à la tension qui y est manifeste entre composition et hasard. D'une certaine façon, l'investissement de la page livre une sorte d'improvisation, dans la mesure où cette page est le lieu d'une écoute du langage. C'est l'un des sens que l'on peut donner au « poème partition ». Boulez sous-entend une préoccupation partagée avec le poète fondateur, selon lui, de la modernité, dans cette question : « N'est-ce pas une folie, ou, au plus, une tentative vaine ? » À laquelle, il ajoute : « Folie, peut-être, mais ce sera une *folie utile* », la question étant, en définitive : « En quoi concilier dès lors composition et hasard ?³ », question pour laquelle le « hasard dirigé » est une orientation sans doute décisive. Ce qui renvoie à la question de la forme en tant qu'ouverture et desserrement, pour faire entendre toutes les possibilités sonores de toutes les césures, comme il le remarque ensuite : « Je peux encore faire dépendre certaines césures, assez librement, d'une dynamique, sans toutefois préciser une marge rigide d'*ad libitum*. » C'est ce qui est développé aussi dans *Pli selon pli*, dont le titre a une valeur d'art musical répondant à une poétique des combinaisons et des trames.

La musique de Boulez s'enracine, en partie, dans une écoute en profondeur du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy, qui a tous les accents d'une liberté, dans un contexte aussi d'émancipation par rapport à Wagner⁴. C'est ainsi en termes d'espace, de spatialité donnée par la résonance, d'une manière générale par l'organisation et la structure, que Boulez entend définir la modernité artistique, ce pour quoi un Webern représente un seuil décisif, pour « une façon de donner une structure à l'espace sonore, à le *fibrer* en quelque sorte⁵ », prolongeant en cela le travail d'un Debussy sur l'instant et le mouvant, dans « un refus des hiérarchies

¹ Philippe Albèra, « Boulez ou l'écriture de la résonance », in *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, op. cit., p. 137.

² *Ibid.*, p. 139.

³ Pierre Boulez, « Alea », *Relevés d'apprenti*, op. cit., p. 45-46.

⁴ Cf. le chapitre consacré à Debussy, *Ibid.*, p. 327-347.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

harmoniques existantes comme données uniques du monde sonore.¹ » Mais ce qui est puisé en Mallarmé est à la fois la constellation et l'oblicité² : les « feux réciproques » de sa poétique ont pu incliner la création artistique et poétique vers la conscience accrue d'un tout résonant, certes « toujours hypothétique et instable³ », mais aussi définitif et construit, « fait, étant » (*OCII*, 217), pour reprendre la formule de *Quant au livre*.

Ce que peut permettre de dire encore l'interprétation et le soulignement par Boulez du caractère décisif pour la modernité de la poésie de Mallarmé, est une mise à contribution particulière de la voix et de l'instrument, de « l'instrument de la voix », pour créer un espace sonore, inouï et inédit - correspondant en poésie à une vocalité. Dès la première note de « Don du poème », dans *Pli selon pli* de Boulez, c'est d'une prise par surprise, d'une effraction qu'il s'agit, qui résonne, selon nous, avec « M'introduire dans ton histoire », dans une impression que ce que l'on entend ne vient de nulle part et commence, mais en continuant. Cette première note évoque, pour nous encore, le « rien » initial des *Poésies*, puis la désignation de « cette écume vierge vers », comme la désignation de son propre temps et de son propre espace, de son mouvement. Alors, s'il s'agit aussi de laisser résonner l'instrument - et Boulez a interprété, en quatrième partie de *Pli selon pli*, « Une dentelle s'abolit », avec ce « Jeu suprême » -, il s'agit encore de développer cet espace qu'est toute écriture et dont Mallarmé a porté la conscience dans sa poésie, jusqu'à en relever le rapport au néant. C'est, au demeurant l'idée du musicien par sa musique, du poète par sa poésie, bref d'un art pour l'art qui n'est pas esthétique, ni auto-suffisant, mais renvoie aux conditions et aux moyens de l'art, à cette spécificité faisant qu'il y a art, que c'est de l'art.

*

S'il est temps de laisser place à la conclusion, en remontant d'une épistémologie de l'écriture à la question de la poésie posée au commencement de notre recherche, une dernière précision, un rapide bilan quant à la poésie et l'art, au langage en tant qu'art. Ce que révèle en somme la présence de Mallarmé dans les arts, dans la réflexion poétique – réflexion en poème ou par une poétique – est un mouvement de retour à la fois sur soi et sur l'histoire : chaque poète, chaque artiste refait, pour lui-même et à partir de son travail, l'histoire de l'art, l'histoire de la poésie.

¹ *Ibid.*, p. 346.

² Questions pour lesquelles nous renvoyons à deux articles de *Mallarmé et la Musique, la Musique et Mallarmé*, *op. cit.*, Sarah Troche, « Hasard, constellation. La partition mise en mouvement », p. 155-166, et Damien Bonnet, « Boulez et Mallarmé : perspective(s) », p. 177-188.

³ Sarah Troche, *art. cit.*, p. 165.

Et l'on peut avancer une idée similaire au sujet de ce que l'on voudrait poser comme définition de l'art ou de la poésie : il n'en existe que par les œuvres, que pour chaque œuvre, en échange et, pour ainsi dire en interaction et en contradiction avec les autres œuvres. On pense définir, mais c'est en fait à une écoute plurielle qu'il y a à s'exercer. Pour cette raison, la divagation tant de fois invoquée, *Crise de vers*, est un ouvrage maître de la modernité, parce qu'il n'y est pas question d'autre chose que de singularité et de spécificité des œuvres, à travers un effort pour écrire la théorie en acte de son propre geste de poésie. De fait, s'en dégage une sorte d'universel des arts, dont l'épistémologie a pour axe l'expérience. C'est par ce biais sans doute que le poème, la peinture, la musique « échangent une réciprocité de preuves ». Se nouent des rapports, toujours d'œuvre à œuvre, des œuvres entre elles. D'où cette idée, qui débouche maintenant sur la conclusion, qu'il en va du rapport entre les arts comme de la réception de Mallarmé : la relation se construit par l'irréductible et l'échange ; on peut aussi réfléchir sur, mais ce qui est décisif est ce qui opère *entre*, qui échappe peut-être souvent aux premiers concernés et rend nécessaires l'examen et la critique, la recherche, fût-elle toujours située.

CONCLUSION GÉNÉRALE : PRÉSENCE, RÉCEPTION, EXPÉRIENCE, OU MALLARMÉ AU XX^e SIÈCLE

On l'aura compris : les mots de réception et de présence recèlent celui d'expérience. C'est par et à travers celle-ci que peut réellement s'éprouver l'ampleur d'une présence de Mallarmé dans les œuvres des poètes. Cependant, l'expérience pourrait être le point fragile dans la réception de Mallarmé après 1945, dans la mesure où elle renvoie à une interrogation sur la place faite au poème et à la poésie. Maulpoix, par exemple, a pu donner une grande importance à cette notion, comme le montre son travail critique placé sous le double signe d'un « état lyrique » et d'une « relation lyrique ». En cela, le texte liminaire de *La Poésie comme l'amour*, dédié à Michel Deguy, décline, par l'accumulation, une série de pôles d'expériences critiques modernes, parmi lesquelles on peut lire que la poésie « apprend à disparaître, escorte la disparition¹ ». Puis, la poésie en prose, imprégnée de « l'hésitation entre prose et poème », part du bleu vers « l'instinct de ciel », un peu comme l'aveu d'une présence accrue de Mallarmé, dans la recherche d'une certaine clarté qui, *a priori*, était loin de lui. Certes, des lectures ont pu permettre à Maulpoix une telle « relation lyrique », comme *La Religion de Mallarmé* de Bertrand Marchal, montrant un Mallarmé sorti de la nébuleuse sémioticienne, un Mallarmé de la vie, à l'image de ce qu'ont pu montrer la publication des lettres et le travail sur la *Correspondance*, dans le prolongement de celui sur l'itinéraire intellectuel et spirituel du poète². La lecture de Bonnefoy et de Deguy, imprégnée d'un dialogue avec l'œuvre, a certainement une grande importance aussi. Mais sa propre aventure poétique a comme nécessité une rencontre, ce qu'a, finalement assez tôt dans l'œuvre, entériné le livre *La Poésie malgré tout*, par une discussion continuée du questionnement de Mallarmé, « sait-on ce que c'est qu'écrire », au chapitre « L'Expérience poétique » : « parler de la poésie en termes d'expérience conduit à la situer dans un espace indéterminé.³ »

L'expérience poétique peut effectivement conduire au flou. Elle se circonscrit mal, dans la mesure où le jeu du nom et de l'adjectif peut prêter à des malentendus : qu'est-ce qui est

¹ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, op. cit., p. 12.

² Nous pensons à la publication par Bertrand Marchal en folio de la *Correspondance 1862-1871*, suivie des *Lettres sur la poésie*, qui prolonge *La Religion de Mallarmé*, avant l'édition en Pléiade de 1998. Rappelons ce qu'écrit Maulpoix, au sujet de sa redécouverte de Mallarmé : « C'est ainsi que bien tard, au milieu des années 1980, je rencontraï enfin Stéphane Mallarmé, avec l'aide d'un nouveau venu, Bertrand Marchal, jeune universitaire dont les travaux critiques et les éditions méticuleuses des *Poésies* m'initierent pas à pas à la cohérence subtile d'une écriture où jusqu'alors je n'avais su voir que des gouffres soudains ou des bifurcations brutales. » *Passeurs de mémoire*, éd. Jean-Baptiste Para, op. cit., p. 286.

³ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, op. cit., p. 55.

poétique, quand les critères de poéticité sont l'instabilité même, quand la notion même de poéticité fait courir le risque du définitionnel sur ce qui, précisément, est de l'ordre du mouvement et ne saurait être arrêté. Malgré la majuscule mise sur « Poésie », il semblerait que Mallarmé ait été dans le doute toute sa vie, ou du moins en recherche. Alors, cette poésie majuscule n'est pas tant un acquis, une « Littérature » définie dans une fonction, comme on l'a tant dit pour la génération des mages romantiques (mais cela est à évaluer-réévaluer dans les œuvres), qu'un effort de conceptualisation depuis sa propre « vague et jalouse pratique ». La question qui tourmente, de savoir « ce que c'est qu'écrire », jusqu'à son absence de réponse, tant elle est générale, mais évidente autant qu'obsédante, montre en même temps que les définitions cèdent toujours devant la pratique. L'expérience est de cet ordre.

Comme l'écrit Jacques Ancet, « la sur-valorisation du vers le conduit paradoxalement à une dilution de cette catégorie. » Toute « institution » se trouve en même temps mise à mal par le « poème critique », parce qu'écrire est le versant critique de la littérature, c'est la force d'un « rythme », d'une « oralité ». De même, « la disparition élocutoire » fait surgir, non une personne, mais une voix, non une psyché, mais une parole. C'est ce qui fait que cette parole peut toucher la psyché du lecteur, de chaque lecteur en nous, par une force d'énonciation, qui crée du collectif dans l'anonyme : « Comme tout véritable écrivain, Mallarmé est tout entier présent dans ce qu'il écrit, et cette *présence totale à lui-même* dans l'espace de chaque texte, c'est cela, précisément, sa voix.¹ » Voilà qui résume bien le déplacement de toutes les catégories admises qui a lieu dans l'invention d'une expérience qu'est la poésie de Mallarmé, une « musique *proprement* du silence » [nous soulignons] : « Muette, produite par "certaines dispositions de la parole", cette *musique* [...] est proprement du *silence*.² »

On peut insister, avec cette dernière citation, sur le *propre* d'un langage de poésie : ce qu'il fait en *propre*, son activité singulière, « une expérience [ayant] une unité qui la désigne en propre », comme l'écrit John Dewey³. Ce que l'on entend par « musique » prend valeur dans une expérience. C'est en cela qu'il n'y a ni emprunt, ni concurrence, mais dialogue à partir d'une pratique. Une autre remarque peut être faite, en suivant l'idée du *propre* d'une expérience, et en citant la lettre du 18 février 1865 à Lefébure : « je trouve que Taine ne voit que l'impression comme source des œuvres d'Art, et pas assez la réflexion. Devant le papier, l'artiste *se fait*.⁴ » (OCI, 669) Un tel propos doit être mis en relation avec le livre,

¹ Jacques Ancet, « Le Chant sous les mots », *Europe* « Stéphane Mallarmé », 1998, *op. cit.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 40.

³ John Dewey, « Vivre une expérience », *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti, éd. Richard Shusterman, folio-essais, 2010, p. 83.

⁴ Cité par Jacques Ancet, *art. cit.*, p. 39.

« impersonnifié, le volume », ayant « lieu tout seul : fait, étant. » (*Quant au livre*, OCII, 217) Maurice Blanchot a vu dans cette dernière formule une figure de l'impossible, d'un avènement-non avènement du livre (dans une partie du chapitre éponyme du *Livre à venir*, intitulée « *Ecce liber* »), d'une sorte de gouffre du présent qu'est « l'espace littéraire » : « L'évidence du livre, son éclat manifeste sont donc tels que l'on doit dire de lui qu'il est, qu'il est présent, puisque sans lui rien ne serait jamais présent, mais que cependant il est toujours en défaut par rapport aux conditions de l'existence réelle : étant, mais impossible.¹ » D'un autre côté, la déclaration de *Quant au livre* met en regard l'horizon d'une écriture projetée dans le livre et le livre publié, lequel représente toujours un détachement, voire un arrachement, un certain sort confié à la lecture. Publié, le poème n'est plus au poète ; son écriture se continue dans la lecture, ce qui, en un sens, entérine la « disparition élocutoire ». Ce qu'on peut lire dans l'impératif, à la même page de « L'Action restreinte : « Publie. » Autrement dit, *rends public* et fais de ton nom une expérience de l'anonyme.

Dans ce qui s'apparente aussi à la reconstitution d'un itinéraire, ou d'une « évolution spirituelle », comme l'a souligné Bertrand Marchal dans *La Religion de Mallarmé*, Jacques Ancet a relevé, après beaucoup d'autres lecteurs, le lien entre le « non-référentiel » et l'« auto-référentiel », hérité du romantisme. Il cite alors le « Monologue » de Novalis. Mais il faut préciser que ce qu'il écrit est emblématique de la démarche des poètes qui nous ont intéressé au premier plan pour leur réception de Mallarmé : la réflexion sur le parcours se double d'une attention au devenir de l'œuvre, comme on peut le lire dans ces propos particulièrement éclairants sur les dérives qui sont toujours le lot de la postérité d'une œuvre :

Idée approfondie et très souvent formulée par la suite contre les illusions référentielles d'un réalisme primaire aboutissant à cette *intransitivité* réclamée par la modernité structuralo-formaliste qui a fait de l'auteur du *Coup de dés* et du *Livre* son maître ès combinatoire. Et là encore, Mallarmé pouvait se prêter à de tels dévoiements, lui dont la poétique se fonde explicitement sur un effort inlassable pour dégager des relations, établir des combinaisons de couples analogiques, réduisant la multitude désordonnée des choses, en un réseau de relations ou structures organisées autour d'un foyer mental, central et vide, et qui fait relever la disposition typographique du *Coup de dés* « de subdivisions prismatiques de l'Idée »².

Ce que peut révéler cette déclaration est que la réception d'une œuvre lui fait courir, par-delà sa présence active, le risque d'un transfert d'expérience. En même temps, une fois la postérité avérée et, en une lutte pour une captation d'héritage, Mallarmé devient la caution que l'on se dispute ou s'arrache. On comprend ainsi, en critique adressée à une telle somme de « dévoiements », le « ni Rimbaud, ni Mallarmé » de Meschonnic. C'est qu'il y a bien une

¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 312.

² Jacques Ancet, *art.cit.*, p. 36.

« affaire Mallarmé », comme il le déclare au commencement de l'article « Oralité, clarté de Mallarmé » : « l'affaire de la poésie », et « toute entière », pour reprendre le titre du livre de Max Loreau sur Deguy. Le problème étant de définir la poésie par Mallarmé et, du coup, par soi. Tout le problème des avant-gardes comme captation des héritages – ce qui est le paradoxe des mouvements révolutionnaires – serait dès lors à envisager. Mais ce que le propos d'Ancet révèle plus puissamment sans doute, est le glissement qui s'est opéré de l'intransitif à un sens du réel par la voix de l'écriture, totalement distinct d'un « réalisme primaire » et mimétique. La fin de son article y insiste, dans ce qui peut se lire à travers une affinité profonde avec la lecture donnée par Meschonnic dans l'essai de 1985, et en référence à lui :

D'où ce « oui » (et sa variante « ui »), épars et insistant (« assoupi », « oubli », « bruit », « suite », « souris », « suivie », « ouïe », « fuite », « épanouie », etc.), surgi littéralement dans « Le nénuphar blanc » au moment de plus grande intensité (le « bruissement d'une venue, oui ! »), dont on peut dire qu'il était, chez Mallarmé, un « fait rythmique », l'une des marques fortes de la présence et que toute sa poétique de la vie et de la voix s'y résumait.¹

Le mot est avancé, aux côtés de celui de « voix » : « présence ». Or, la présence relève bien d'une vocalité, mise en relation avec une fidélité à soi. La mise en avant de la formule « Je me fus fidèle » par Meschonnic allait déjà dans le sens d'une cohérence de l'œuvre par la voix. Une interrogation forte est sans doute léguée par Mallarmé de ce côté : « La voix, oui, mais quelle voix ? » En posant cette question, Ancet est conduit vers l'anonyme et l'inconnu, mais aussi ce qu'il y a sans doute de plus énigmatique, et implique de se demander parfois s'il y a un sens à parler de voix de l'écriture : « cette "vibration" du "corps tout entier", à la fois biologique et social, que Mallarmé appellera plus tard "le rythme sentimental intérieur".² » C'est donc à la fois à une fidélité à soi, et à son *plus-intérieur* - ce « très à l'intérieur résume » d'*Un Coup de dés* (OCI, 371) -, et au mystère d'une voix qui est l'unique et l'inassignable, que l'on a affaire. De sorte que, devenue extérieure, un intime extérieur, cette vocalité accueillera des écoutes différentes. Chacun trouve son poème Mallarmé : Bonnefoy entre « de nos vrais bosquets déjà tout le séjour » et le « réulsif ébat » des *Noces d'Hérodias* retournant « l'horreur d'être vierge » de la scène en hantise de la finitude ; Deguy entre son « Nénuphar blanc », opération d'une « quasi-apparition », et « les figures du val, du pré, de l'arbre », que « rien ne transgresse » ; Maulpoix entre l'araignée sacrée et le « souffle d'éventail », à travers lesquels se glisse la mélancolie consistant à prendre « du rien son parti³ » ; Meschonnic entre le « oui à

¹ *Ibid.*, p. 45-46.

² *Ibid.*, p. 38-39.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 170.

la vie¹ » du « poème relation² » et « le poème, énonciateur » faisant en définitive de l'amour toute la résonance de la voix.

Dans tous les cas, il s'agit aller au poème, pour lire et lier à soi. Il est patent que l'œuvre lue devient pour ainsi dire une valeur de l'œuvre de celui qui lit. C'est ce qui établit une continuité entre infléchir et recommencer. L'inflexion, dans une perspective rappelant le clinamen de Bloom, peut se comprendre comme le fait de donner un certain accent à l'œuvre par sa lecture. Le recommencement est peu ou prou la redécouverte de l'œuvre, par une lecture à nouveaux frais qui en réinvente les lieux et les enjeux, en mettant en avant tels ou tels poèmes, ou en relisant tel texte, voire telle citation, de manière à poser des problèmes qui, jusqu'à présent, ne l'avaient pas été de cette façon. Les enjeux de la finitude et de la présence avec Bonnefoy, la figuration et la question de la poésie avec Deguy, le continu du vivre et de l'écrire, ainsi que le sujet du poème et le « poème critique » avec Meschonnic et la conceptualisation nouvelle du lyrisme, par le « poème critique » encore, avec Maulpoix, montrent une pluralité d'enjeux et de ressaisies de l'œuvre de Mallarmé.

Si, d'une part, tout a lieu depuis « le poème, énonciateur », selon l'irréversible de l'œuvre et son histoire au XX^e siècle, lire Mallarmé a, d'autre part, affaire à l'irréversible des lectures qui ont été faites. Ce qui renvoie à l'appartenance d'une œuvre à ses lectures soulevée par Valéry. L'idée d'un autoportrait du lecteur en ses lectures et d'un « portrait de la modernité en Mallarmé », exposée par Meschonnic au début de *Mallarmé au-delà du silence*, est évidemment capitale. On peut en rappeler quelques points :

Poétiquement, quels que soient les ailleurs où nous vivons, écrivons, nous sommes inséparables de Mallarmé, comme de toute ou presque toute l'histoire de la poésie. Même quand nous ne la connaissons plus, elle nous connaît. Alors elle nous rattrape le plus. Mais autant nous nous trouvons inséparables de notre propre historicité, autant nous récrivons, par elle, cette histoire. C'est à qui récrit son Mallarmé.³

Un retournement est opéré par rapport à Valéry, montrant par là même que prévalent souvent les « stratégies d'écriture », avec les stratégies de lecture. Ce qui rappelle encore, comme Mandelstam l'a dit, que si « le poète est lié à un interlocuteur providentiel », qui n'est pas tenu par une époque, mais qui est du côté de « l'imprévu » et de la rencontre – du côté de l'inconnu et de « l'air du vers⁴ », de la fine oreille et de « l'air ou chant sous le texte » -, la poésie n'en

¹ Nous faisons référence à la lecture fondatrice de *Mallarmé au-delà du silence*.

² Nous empruntons l'association des deux mots à Serge Martin, *Langage et relation*, op. cit., en particulier le chapitre « Les gestes du poème-relation », p. 143-176.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 13.

⁴ Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, op. cit., p. 64. Il ajoute : « Si l'on s'adresse au connu, on ne peut exprimer que du connu. [...] On ne soulignera jamais assez son importance en poésie. »

est pas moins une « guerre¹ ». C'est d'ailleurs une critique que l'on peut adresser à l'« esthétique de la réception » de Jauss, de rabattre la réception sur une histoire des formes et exclusivement sur l'œuvre lue, sur une vérification du connu de la poésie. Nous avons plutôt tenté une poétique de la réception, laissant la place, non à une herméneutique ou vérité de l'œuvre lue, mais à un questionnement de l'œuvre de celui qui lit autant que de l'œuvre lue. En fait, la réception peut faire prendre conscience d'une articulation permanente entre « écrire » et « être écrit » : la poésie est écrite, autant qu'elle écrit celui qui la récrit. D'où ce caractère imprescriptible de la connaissance, ce travail de l'inconnu à travers l'épistémologie, faisant que « la conscience de soi de la poésie », pour citer Bonnefoy, s'élabore dans son propre mystère. Henri Michaux l'avait déclaré, puissamment :

Tout progrès, toute nouvelle observation, toute pensée, toute création, semble créer (avec une lumière) une zone d'ombre.

Toute science crée une nouvelle ignorance.

Tout conscient, un nouvel inconscient.

Tout apport nouveau crée un nouveau néant. Lecteur, *tu tiens donc ici*, comme il arrive souvent, *un livre que n'a pas fait son auteur*, quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe ?²

De sorte que le mystère et le néant que Mallarmé a étendus à la pratique du poème, au creusement du vers et à la création³, demeurent en avant de l'écriture et de la lecture. Ils débouchent aussi sur l'inconnu et le rythme, déstabiliser le connu étant, en somme, ce que peut un rythme. On peut ainsi en revenir à l'expérience, dont la réflexion qu'elle suscite, nous semble à présent cruciale pour conclure sur la particularité de la présence et de la réception de Mallarmé.

1. *Art comme expérience, poésie comme expérience*

On aura encore reconnu deux œuvres majeures de la pensée d'une articulation de l'art, du poème et de la poésie à l'expérience : *L'Art comme expérience* de John Dewey et *La Poésie comme expérience* de Philippe Lacoue-Labarthe, le premier écrit avant 1945, le second après 1945. C'est selon ces deux perspectives, qui placent l'expérientiel en leur cœur, que la réception de Mallarmé pourrait être englobée.

John Dewey a donné à l'art une dimension d'expérience que lui a retiré l'aura dont jouit l'œuvre valorisée dans un contexte culturel où elle est considérée supérieure au quotidien et,

¹ Ossip Mandelstam (« Remarques sur la poésie », 1923) : « En poésie, c'est toujours la guerre. » Cité par Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 9.

² Henri Michaux, *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, postface, *Œuvres I*, op. cit., p. 665.

³ Nous renvoyons encore à l'article de Bertrand Marchal, « "Créer, creuser", chez Mallarmé », *L'acte créateur*, op. cit., p. 55-65.

ajoutons-nous, à l'ordinaire. D'où le paradoxe apparent de mettre de côté l'œuvre dans son aura de perfection et dans sa vocation au culte de soi, pour réellement apprécier l'art dans sa qualité d'expérience spécifique. C'est en ce sens qu'il y a à se détourner de l'esthétique. C'est ce qui peut constituer une réponse à Bonnefoy, par une redéfinition de l'art, par l'unité conférée à ce que l'auteur de « L'Acte et le lieu de la poésie » a pu séparer : un rapport entre l'art et la vie, entre l'art et le quotidien, qui soit critique du dualisme et du prestige esthétique par rapport à une dévalorisation de l'ordinaire. La pensée d'une existence contre l'art, d'une « désécriture », avait sa cohérence et sa légitimité dans une époque où il fallait retrouver une parole, recouvrer la voix et le chant, à la suite du désastre. Ce dont rend compte Maulpoix, dans son livre récent *Une Histoire de l'élégie* : « Il ne fait pas de doute que l'écriture lyrique n'est plus la même avant et après 1950 : ses enjeux se sont durcis, son âpreté est autre, et il lui reste à vrai dire peu de possibilités pour chanter encore "avec des clous dans la gorge".¹ » A pu être trouvée, en Mallarmé, une correspondance avec cette ère du deuil du « lyrisme élégiaque » où se raréfie le chant. L'état lyrique devient problématique, du fait d'une généralisation du tombeau à la poésie élégiaque : « Un Tombeau serait ce qu'il reste de l'élégie, une fois celle-ci pétrifiée et durcie jusqu'à devenir cette "bouche sépulcrale" que Mallarmé évoque dans son "Tombeau de Charles Baudelaire"² ». Tourner Mallarmé vers les questions de la présence et de la finitude, cela sous haute tension, du fait d'une forte prégnance de l'œuvre dans sa clôture dans la réception de Mallarmé, correspondait à un tel enjeu. Mais, d'une certaine façon, un peu comme le mot « cœur » chez James Sacré, le désastre, le néant et la mort, avec Mallarmé, sont aussi « des mots qui rusent³ », parce que tout l'arrangement du poème, son phrasé arrangé, est bien du côté d'une expérience du vivant en langage.

Cependant, *L'Art comme expérience*, en particulier au chapitre « Vivre une expérience », permet de ne plus séparer l'art de l'expérience, l'art étant aussi, d'une certaine façon, une « technique de soi », un peu comme Mauss a pensé une « technique du corps⁴ ». Précisément, parce que la conceptualisation du geste artistique, volontiers considérée au travers d'un pragmatisme, se fonde sur « l'interaction de l'être vivant et de son environnement », en tant que « processus même de l'existence⁵ ». Cette perspective peut relancer, nous semble-t-il, la réflexion à partir de ce que *Crise de vers* présentait comme « une existence d'art » et de ce que « Bucolique » donnait comme une perception de soi et des choses parmi le monde. Cette

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Une Histoire de l'élégie*, Pocket, 2018, p. 130.

² *Ibid.*, p. 129.

³ Cf. Serge Martin, « L'Élégie, une force de vie », *Langage et relation*, op. cit., p. 208.

⁴ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Presses universitaires de France, 1950, p. 365-386.

⁵ John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 80.

vision à neuf de l'art et de l'existence trouve encore une continuation dans le « vivre-écrire » de Meschonnic, qui pose l'écriture, non comme une répétition de la littérature, mais comme sa transformation. Justement, parce que l'expérience mène l'art en tant qu'activité, que l'art se pense comme l'unité d'une expérience, ou comme une « unité qui fait qu'une expérience est une expérience.¹ »

Ce serait l'un des apports majeurs de l'œuvre de Mallarmé : éliminer tout ce qui ne ressortit pas en propre à son expérience, donner à cette expérience une organisation maximale qui en construise l'unité. Par ailleurs, Mallarmé est aussi un poste d'observation de ce qui, d'une œuvre, travaille à sa propre connaissance. John Dewey écrit ceci, qui peut être transposé de l'art au poème :

Un peintre doit consciemment éprouver l'effet de chaque coup de pinceau sans quoi il n'aura pas conscience de ce qu'il fait et du sens dans lequel s'oriente son œuvre. En outre, il doit considérer un à un chaque lien entre phase d'action et phase de réception, en relation avec l'ensemble qu'il désire produire.²

Une telle déclaration est importante, au titre d'une théorie portée par une pratique et une expérience. Elle fait la démonstration qu'un poète est le penseur de sa pratique et de son expérience, ce qui en fait aussi un artiste de la pensée. Sans doute est-ce une valeur du « poème critique ». Mais la mise en avant d'une « conscience », d'un acte conscient de lui-même, se lie aussi au mystère : mystère quant aux possibles ouverts par cet acte lui-même. Dewey a énoncé l'idée cruciale selon laquelle l'artiste pense, et, certainement, il y a là quelque chose venant appuyer l'idée de l'effet produit, « *peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* » (OCI, 654). D'un autre côté, le « lien entre phase d'action et phase de réception » est discontinu, puisqu'on ne peut jamais savoir le sens que prendra l'œuvre au fil de ses réceptions.

Une démultiplication de l'expérience d'une œuvre, de celle de Mallarmé en particulier, est dans l'expérience « pour tous et pour personne » qu'elle représente. On peut s'arrêter sur les questions posées par Deguy :

Écrire, pris absolument, intransitivement, a-t-il un sens ?
L'œuvre, l'écrit, est (en) sa relation, *avec qui* ?
Quel est son qui, son destinataire, son « autre » dans la relation dite parfois d'"engagement" parfois de retranchement (Mallarmé) ?
Quel est alors le destinataire s'il n'est pas seulement (c'est-à-dire nullement) l'ensemble des lecteurs socialement concernés ici et maintenant, classe ou nation, etc. ?³

L'absolu n'est pas renversé par le relatif, mais par la relation (Deguy écrit : « l'être-en-relation de l'œuvre de l'art »). L'intransitif d'écrire par un destinataire, qui recouvre en fait une

¹ *Ibid.*, p. 101.

² *Ibid.*, p. 96-97.

³ Michel Deguy, *Aux heures d'affluence*, op. cit., p. 31-32.

destination, un destin à chaque fois particulier, autrement dit la réalisation particulière d'une vérité. Ce passage par la vérité et le « destiner » explique l'association de la relation à de l'être. Cependant, « l'équivalence de tous et de personne », que Deguy reprend au *Zarathoustra* de Nietzsche, est peut-être davantage liée à une expérience de la parole dans l'écriture, ce qui renverse l'être par un devenir, la vérité par l'historicité. Mallarmé y a pensé par « le poème, énonciateur », lié au « paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art. » (OCII, 211) Il est vrai que la sorte de pari sur le lecteur dont nous avons parlé se lie fortement à une énonciation plurielle ; la suggestion en est le mode opératoire : le « ne garder de rien que la suggestion », dont il est question dans les mêmes pages de *Crise de vers* (OCII, 210), par-delà les écoles et les courants littéraires d'une époque donnée, ouvre sur un « pour-tous et pour personne », pour reprendre les termes de Deguy, qui « ne s'achève pas, ne s'accomplit pas.¹ »

L'expérience dont il est question, si elle a une « unité » (Dewey), n'a pas de terme, ni de borne, mais son infini n'en fait pas non plus un indéfini. À partir de Mallarmé, peut se penser l'ancrage dans une lecture et le jeu des signifiants, et ce même ancrage laisse entrevoir ce qu'il y a de relation dans la réception : c'est en lecture et en écriture que tout a lieu et que le « jeu » débouche toujours sur « autre chose ». C'est ainsi que l'expérience, son unité et sa singularité, se déploie en une interlocution, pour reprendre la notion phare de Mandelstam.

La réception de Mallarmé après 1945 confronte en fait le poème comme expérience, ce que nous venons de voir avec l'expérientiel (Dewey) et l'interlocuteur (Mandelstam), et « la poésie comme expérience », qui porte l'interrogation sur la « tâche » et la « destination » de la poésie. Lacoue-Labarthe ancre cette expérience-là, davantage dans l'*Erfahrung* (« l'ex-periri latin, la traversée d'un danger », ou encore « l'épreuve ») que dans l'*Erlebnis* (par référence au « vécu », « à de l'anecdote² »). Il la situe encore dans une époque sidérée par le désastre, dont le langage est marqué par le « bégaiement ». « Fin du sens : hoquetante, saccadée. » Un premier passage par Mallarmé, que n'emprunte pas Lacoue-Labarthe, pourrait consister en la traversée du tunnel de l'époque de *L'Action restreinte. La Poésie comme expérience*, en prenant Paul Celan comme lieu majeur de la question de la destination de la poésie, se tourne vers l'existence poétique et ses conditions dans une époque de dévastation. Le cheminement vers sa propre source, qui est « la source en général de la poésie qu'il cherche à atteindre », et le tarissement, laissant place à « l'énigme qu'avait été le jaillissement antérieur », sont bien tout « ce

¹ *Ibid.*, p. 32-33.

² Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois éditeur, 2015, p. 30. Les citations qui suivent vont aux pages 31-34.

qu'indique et montre le poème » : une recherche de sa source, mais un « vertige » et « une expérience du néant », faisant que « les poèmes sont rares et forcément brefs ». En ressort que Mallarmé, résumé à la stérilité, mais aussi à la perte de soi dans « l'insignifiance », le Baudelaire d' « À une passante », de « l'imploration qui s'élève de l'effondrement », sont les miroirs du présent et d'une certaine définition de la poésie. Outre que l'époque est à la prise de conscience qu' « il n'y a rien d'obligatoirement grandiose dans la poésie ». On en revient à la nécessité d'une traversée du négatif, ce « *présent de rien* » et ce rien du présent, pour faire le négatif du négatif, de Bonnefoy.

Dès lors, le problème qui se pose pourrait bien être celui d'une sortie de la poésie de cette assignation historique, par le jaillissement de Celan, qui passe par le bégaiement, mais n'est pas réductible au bégaiement, pour faire bégayer l'histoire. (Une même remarque vaudrait pour Luca, dans la mesure où en ressort un travail du négatif qui fait entendre de l'inouï, sans qu'il y ait précisément là rien de « grandiose », mais bien la « surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution ».) Dans un sens, ancré dans le poème comme expérience, Mallarmé est présent autrement, dans la poésie après 1945, selon un recommencement et une reprise qui prennent la poésie elle-même (du moins, ce que l'on en sait) de vitesse, et font de la voix et de la recherche de son adéquation dans l'écriture, sa source.

2. *Infléchir et l'inflexible*

La voix est certainement l'opérateur de la lecture. Elle est la relation à l'écriture. Mallarmé parlait d'un « instrument ». Or, c'est bien par elle, et en elle, que se produisent les inflexions décisives d'un *lire*, d'une lecture comme acte. C'est ainsi qu'un problème majeur, qui se pose avec la réception de Mallarmé, est celui du rapport, non tant entre identité et altérité, qu'entre intégrité et altérité. Avec la voix du poème et de l'écriture, nous avons toujours affaire à une identité par l'altérité, ce qui rejette d'emblée l'idée d'une identité de l'identique. Mais, en même temps aussi, l'idée d'une identité de l'Autre. La relation, dont en définitive il aura été beaucoup question au fur et à mesure de ce travail, montre qu'une œuvre se révèle dans ses lectures, plus que dans une vérité, laquelle de toute façon change en fonction des « représentations de ses observateurs », pour reprendre la formule de Meschonnic. D'où l'idée qu'en fait de vérité, nous avons toujours affaire à des points de vue, dont il convient de tenter de reconstruire à chaque fois l'historicité. L'essai, le poème, et le poème comme « essai » également, sont bien sûr un espace d'invention et de découverte à chaque fois mobile et mobilisateur, et obligeant à une attention et une écoute renouvelées. L'intégrité, à la différence de l'identité, pose, non

l'identique, mais l'éthique au départ de toute chose. Elle montre d'abord que c'est dans le singulier et le spécifique que tout se joue.

Pour résumer peut-être ce que l'on peut entendre par l'intégrité, la sorte de « nœud rythmique » que permettent d'aborder les notions d'« inflexible » et d'« inflexion » nous semblent importantes. C'est par la réception de Mallarmé et l'œuvre de Bernard Vargaftig que nous nous proposons de le faire. La longue durée de l'œuvre de Vargaftig, de 1967 (année où paraît, chez Gallimard, *La Véraison*, avec le soutien d'Aragon) à 2013 (année où paraît le livre posthume, *Je n'aime que l'énigme*), laisse entrevoir une maturation de Mallarmé en elle et une contemporanéité aussi avec les quatre poètes qui nous ont occupé. En précisant qu'une affinité certaine le lie à Meschonnic, une préoccupation pour le rythme, le phrasé sur laquelle nous reviendrons brièvement. Mais également avec Bonnefoy : autour de l'importance de Jouve, parce que Bonnefoy fait partie des poètes de cette génération, avec Du Bouchet, qui ont marqué Vargaftig. Il a aussi écrit à une période de mise en cause du lyrisme, sans toutefois que le formalisme le gagne, mais bien plutôt un souci de la forme en tant qu'emportement à vif de l'écriture, voire échappée de la voix, ainsi que le montrent des titres comme *Trembler comme le souffle tremble* ou *Dans les soulèvements*. Une idée importante est donc celle d'une forme comme vie en langage et non expérimentation. Ce qui rejoint l'enjeu de la « forme de vie » et du « vivre-écrire » formulé par Meschonnic dès la décennie soixante-dix.

En 1998, dans le numéro d'*Europe* consacré à Mallarmé, Vargaftig écrit un « À Mallarmé l'inflexible », où on peut lire ceci, qui est un retour sur les années de l'après-guerre :

Aurais-je, sans que je le sache vraiment, dans ces années décisives, été le lieu et l'enjeu d'un combat violent ? Je lisais Yves Bonnefoy. J'allais lire *Le Roman inachevé*. J'allais lire *Amers*. Je commençais à lire Nerval pour de vrai. J'allais lire Claudel. Je me mis à lire Jouve. Les amitiés firent le reste, celle par exemple de Maurice Regnaud pour qui s'avéraient exemplaires l'œuvre et la vie de Mallarmé.

Et c'était inséparable d'autres expériences, au cours desquelles l'approche souvent secrète et difficile de ce qu'on appelle la poésie en même temps que de l'auteur du "Tombeau d'Edgar Poe" – "*Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur*" – devenait dix ans après la fin de la guerre, apprentissage de liberté.¹

Le propos a une valeur toute particulière : « l'intégrité », qui est un mot-valeur de l'œuvre, si elle a partie liée à une inflexibilité, se confond aussi avec un « apprentissage de la liberté », pour lequel Mallarmé est exemplaire. Au titre d'abord d'un scrupule extrême, d'une grande méticulosité poussant à « relire et relire le plus impitoyablement possible » (p. 25). L'intégrité

¹ Bernard Vargaftig, « À Mallarmé l'inflexible », *Europe*, 1998, *op. cit.*, p. 25. Les autres citations, dont les pages seront indiquées entre parenthèses, iront à ce texte. Pour une analyse plus vaste de la lecture et du rapport de l'œuvre à Mallarmé, nous nous permettons de renvoyer à notre article paru dans un volume consacré à Vargaftig, « "À Mallarmé l'inflexible" : le beau, l'énigme. Sur quelques aspects de la réception de Mallarmé par Vargaftig », *Bernard Vargaftig ou l'événement de la parole*, éd. Philippe Richard, *Œuvres et critiques*, XLII, Tübingen (Allemagne), fév. 2017, p. 103-122, - article que reprend en partie et sur lequel s'appuie ce qui suit.

renvoie à un acte éthique, rappelant « L'Acte et le lieu de la poésie » de Bonnefoy, où Mallarmé est un poète de « l'honnêteté sans limite¹ ».

L'exemplarité mallarméenne n'a rien à voir avec une grandeur de la poésie (avec la Poésie), ni avec un mallarméisme. Mallarmé est pour Vargaftig l'un des poètes de l'espoir, ou plus précisément, l'un de ceux avec qui il est possible d'espérer, par un travail de la langue, du langage orienté vers la parole. C'est l'idée d'une poésie qui « pouvait quelque chose sur le destin des hommes et celui du monde ». Cela nous fait revenir sur le Mallarmé de la période de l'occupation, dont nous avons parlé avec Blanchot et Leiris, sur un Mallarmé dans la Résistance. D'ailleurs, Vargaftig lui consacre des mots importants à ce sujet, dans la préface de son anthologie *Poésies de résistance*, au sujet du vers de l'ouverture ancienne d'*Hérodias* « Crime ! Bûcher ! Aurore ancienne ! Supplice ! » (OCI, 135) :

En associant *aurore* qui est un commencement et *ancienne* qui est la marque du passé, en plaçant ces deux mots dans la longue énumération des moyens de donner violemment la mort, et en les mettant sur le même plan, le poète en même temps qu'il fait allusion à l'aube, ce moment où se font les exécutions capitales, atteint dans notre conscience ce qui est peut-être l'exil le plus intime, l'enfance, belle ou atroce, dont nous nous séparons. Et, de façon irréparable, la fin de l'enfance devient pareille au désastre.²

Avec ce qu'il dit d'un « vers de Mallarmé [qui] n'a pas fini de résonner », Vargaftig dresse le poème face à l'histoire, autant qu'il situe sa lecture en elle. Il fait aussi la démonstration que la poésie ne met pas l'existence et l'esthétique à part, qu'elle est bien plutôt une éthique, où la vie est engagée.

Mallarmé a une résonance autobiographique, bien sûr. L'allusion à « la fin de l'enfance [...] pareille au désastre » (Vargaftig est né en 1934) touche à la période de l'occupation, marquée en particulier par la fuite et la clandestinité en zone non occupée et le massacre d'Oradour. L'œuvre y est aussi totalement liée, et il frappant de constater que les lectures aussi, ce qui trace un continu entre lire et écrire. Dans ces conditions, la lecture de Mallarmé est à situer dans un « bloc » d'expérience, ainsi que l'on peut s'en rendre compte avec la première citation d'« À Mallarmé l'inflexible » que nous avons donnée. La présence d'Aragon est primordiale, dont il rappelle le propos de *Matisse-en-France* (1942) : « Mais Mallarmé c'est simple à côté de lui. » (p. 24) Celle d'Éluard, aussi. Mention est faite de l'article « Souvenirs » d'Henri Mondor, écrit pour le numéro d'*Europe* de 1953, consacré au poète peu après sa disparition, évoquant sa ferveur, en 1943, pour l'auteur d'*Hérodias*³. La voie est ainsi ouverte vers « Mallarmé comme

¹ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, op. cit., p. 109.

² Bernard Vargaftig, « Tout poème est un acte de résistance », introduction à *Poésies de résistance: une anthologie*, éd. Bernard Vargaftig, Éd. J'ai Lu, 1994, p. XXXIV-XXXV.

³ Henri Mondor, « Souvenirs », *Europe*, dossier Paul Éluard, juillet-août 1953, p. 202-204. À propos de la bibliophilie d'Éluard, il écrit : « Dans le petit monde des collectionneurs d'autographes poétiques, l'on ne pouvait

l'évidence même », vers une « œuvre [...] bien vivante et essentielle. » (p. 24) Vargaftig rend ainsi compte de l'importance des poètes de la génération surréaliste dans la réception de l'œuvre, ce qui impliquerait d'ouvrir un dossier qui viendrait compléter le travail sur la postérité de Mallarmé.

Il est alors temps d'en venir à l'enjeu du langage. « À Mallarmé l'inflexible » revient sur « la Poésie – unique source » :

[...] parce qu'elle est inséparable du langage, continue et ne peut que continuer. *Gloire du long désir, Idées, le Rien* celui-là même qui fonde la poésie de Mallarmé, ne porte-t-il pas depuis toujours l'énigme ? Ne savons-nous pas de façon plus intime grâce au poète qui a su dire : "Irrémédiablement le blanc revient", que c'est ce rien qui de l'acte d'écrire fait le geste de la plus haute confiance en l'autre, en tous les autres. » (p. 25-26)

De manière emblématique, le négatif est devenu une impulsion, l'opposé des conceptualisations du blanc et des avant-gardes, qui semblent un peu trop savoir ce qu'elles font. Il se conjugue à une visée de la beauté liée à un « travail, en poésie », un « gain de travail. Et dans la pratique du langage, de la liberté la plus matérielle. » (p. 25) La matière n'est pas rattrapée par une idéologie du matérialisme, mais ressortit plutôt à une matière-écriture, ou matière-langage, pour la pensée de laquelle Mallarmé est une orientation majeure. La différence avec les avant-gardes est patente aussi, du fait d'un affrontement de « ceux qui crient qu'il faut haïr la poésie », une critique double, parce qu'elle vise aussi avant tout l'engagement sartrien. Mais, avec Mallarmé, est aussi déclaré un attachement à une poésie mémoire et voix qui fait du classique un moderne, quelque chose qui conduit en avant ; c'est ce qui explique, au début d'« À Mallarmé l'inflexible », l'évocation de ce qui « rend si actuelle, si nécessaire et urgente la lecture de Mallarmé » et celle des pages du manuel de littérature, « un ou deux sonnets sur lesquels nous ne nous sommes pas arrêtés en classe » (p. 24). Mais, assurément, la mémoire initiale est celle d'un phrasé, à l'instar de cette puissance de l'énigme évoquée à nouveau dans la lecture du décasyllabe de Nerval du poème « La grand'mère » des *Odelettes*, « Son souvenir se creuse plus avant ! » : « Un décasyllabe, une demi-douzaine de mots, le passage d'une allitération des s à celle du z, les associations de sons et de sens, et voilà l'énigme, la pensée la plus vivante qui soit !¹ » « Le temps prenant force² » nervalien est un peu la parabole du temps de la réception que l'on peut découvrir avec Vargaftig et Mallarmé.

ignorer qu'il était l'un des heureux amateurs de reliques nervaliennes et l'un des admirateurs les plus dignes de tenir en mains les lettres et pages anciennes de Stéphane Mallarmé. » (p. 202)

¹ Bernard Vargaftig, « Poète des régions de l'âme », *Europe*, Gérard de Nerval, mars 2007, p. 13.

² Gérard de Nerval, « La Grand'mère », *Odelettes, Poésies et souvenirs*, éd. Jean Richer, *Poésie/Gallimard*, 1974, p. 96.

Fait intéressant, « À Mallarmé l'inflexible » retient pour fondement l'énigme. L'énigme et le rien sont éminemment relationnels, dans la mesure où les deux se confondent avec « l'acte » et le « geste » vers l'autre propres à la poésie. Ils sont, chez Vargaftig, liés à l'inflexion, laquelle est porteuse d'un « surgissement ». « Comment un tel surgissement n'évoquerait-il pas ce que nous ne cessons d'essayer de saisir quand nous nous demandons ce que "la poésie" est ? » L'inflexion correspond à « la reprise et la torsion sonore [qui] portent une part du dynamisme et une part indicible de sens », un indicible « vivant, inséparable de ce que disent les mots.¹ » Le recoupement des textes laisse découvrir une présence de Mallarmé qui innerve la question même de la poésie, faisant que l'énigme demeure énigme, parce que la poésie est question sans réponse et qu'elle a trait à une mémoire tenant à un phrasé faisant surgir, ressurgir au présent de l'écriture. On le constate encore dans la lecture qui est faite de la diérèse dans « l'inflexion des voix chères qui se sont tues » de Verlaine, où le détachement du « i » est « comme une traînée de ciel dans la voix² ». L'obscur est lié à la clarté d'un dire, puisque c'est dans la résonance qu'a lieu l'énigme, par une inflexion généralisée à tout le dire d'un poème. À cet égard, Vargaftig retient le vers de « Prose », « Gloire du long désir, Idées », qui forme une rime équivoquée avec « La famille des iridées » (OCI, 29). Ce faisant, il pousse à relire le poème pour le serré prosodique qui est le sien, et à réfléchir sur la réception dans son rapport avec une lecture par l'oreille.

Une continuité est dès lors à établir entre l'intégrité et l'inflexion. D'une part, la réception de l'œuvre d'un poète par un autre implique l'accueil et l'écoute, selon une loi de l'hospitalité qui soit un effort pour aller vers l'autre. D'autre part, cette même réception devient un dialogue intérieur, sur du temps long, dont la trajectoire est une déviation. À ce titre, la mention de Maurice Regnaut montre encore que les lectures agissent singulièrement et viennent, d'une certaine façon, influencer le dialogue. Le poème écrit l'énigme, autant que l'énigme écrit la poésie, dans un pli mallarméen, où résonne le « rien n'aura eu lieu que le lieu » d'*Un Coup de dés*, sa « mémorable crise » aussi (OCI, 384-385). Par exemple, en lisant *Nous* de Regnaut :

oui
voix
corps
existence
tout
de quoi
tout
de qui

¹ Bernard Vargaftig, *Je n'aime que l'énigme ; suivi de L'inflexion*, Remoulins-sur-Gardon, Jacques Brémond, 2013, p. 58.

² *Ibid.*, p. 57.

tout
pour nous
est énigme¹

Et *Orbe* de Vargaftig :

Rien que ton nom ô ce geste
Comme l'énigme
Comme fendu où tout parle pas à pas
Je te connais
et le goût
l'effleurement
Et l'espace déjà mon autre²

La lecture et l'écoute découvrent ainsi des résonances actives à la mesure des traces laissées par Mallarmé, « dans ces années décisives » évoquées par Vargaftig. Pour reprendre une ligne de *Je n'aime que l'énigme*, la présence de Mallarmé est agissante dans « La stupeur où l'énigme change » : « L'air rêve et se penche / Syllabe pareille au silence / L'un vers l'autre comme syllabes³ ». Pour un poète de l'écriture la plus scrupuleuse qui soit, où chaque mot compte, chaque syllabe aussi et chaque nombre de syllabes, la déclaration de Meschonnic au sujet de Nerval, « chaque vers est construit comme s'il devait être tout le poème⁴ », peut revêtir une valeur toute particulière. Elle permet de relever encore un point par où Mallarmé a une présence dans l'histoire de la connaissance et de la pratique de l'écriture et du poème.

3. *Recommencer, ou la présence par réfraction*

Nous avons aussi tenté de montrer, avec les quatre poètes de notre corpus, comment la réception de Mallarmé est à la fois objet et sujet. Objet, d'abord, parce que les textes écrits sur Mallarmé se centreront sur des points précis, pour ainsi dire des lieux par où la lecture nourrit l'étude et s'achemine vers une conscience d'elle-même, une connaissance de l'œuvre. Sujet, ensuite, parce que cette saisie d'une connaissance est débordée par son propre inconnu, un inconnu de la lecture – que se passe-t-il, qu'est-ce qui passe quand on lit –, un inconnu de l'écriture – qu'est-ce qui de nos lectures passe quand on écrit. En cela, « La Hantise du ptyx » de Bonnefoy, qui lie le mot mallarméen au souvenir d'enfance d'un pays qui n'existe pas, ou seulement par une tache sur le globe terrestre, conduit à envisager le rôle de l'anamnèse dans

¹ Maurice Regnaut, *Nous*, Creil, Dumerchez, 2006, p. 61.

² Bernard Vargaftig, *Orbe*, Flammarion, 1979, p. 105.

³ Bernard Vargaftig, *Je n'aime que l'énigme*, op. cit., p. 37.

⁴ Henri Meschonnic, « Essai sur la poétique de Nerval », *Pour la poétique III Une parole écriture*, op. cit., p. 33.

la lecture. C'est dans les plis de la conscience et d'un inconscient du langage, d'un oubli et d'un « souvenir plus avant », que se développe alors le temps long d'une réception. La présence de Mallarmé s'appréhende autant dans les silences que dans les formules qui l'attestent, dans les intermittences de la voix. Nous pouvons ajouter : autant dans l'*infra* que dans les constructions de l'intellect et du raisonnement, ou encore les voies et détours de la théorie.

Il y a peut-être dans le mouvement de recherche que conduit chaque poète, au sujet non seulement de Mallarmé, mais de la poésie en général, une attirance vers une évidence, un évidement et un dénudement en direction de ce qui forme le nœud du langage, une sorte de mémoire vive qui parle à travers les mots et se construit dans l'écriture. Ce qui rejoint le souci de Bonnefoy d'un anté-conceptuel : « Il y a bien en nous les souvenirs de l'enfance : de ces commencements de la parole où la conceptualisation était encore inachevée, lacunaire, un voile que déchirait aisément la lumière de l'évidence.¹ » Une telle visée se retrouve aussi dans « l'être-comme » de Deguy, cette entrevision qui nourrit son appréhension de l'être et du comme à travers Mallarmé, lu aussi bien pour le mouvement-métaphore et la métaphore en mouvement de « La danseuse » que pour l'« Avec comme pour langage ». Et Maulpoix retrouverait encore les plis de son « histoire de bleu » dans « l'instinct de ciel », entre la nécessité de revenir et d'être *ici* sur terre et celle de renouer avec l'air et le souffle d'un lyrisme second, d'un lyrisme de prose. Ce sont bien des sortes de paysages de l'écriture, par le poème, qui sous-tendent la présence et la réception de Mallarmé chez eux. Le plus patent d'une correspondance entre l'écriture du poème et l'écriture de l'essai sur Mallarmé est, avec Meschonnic, la quasi parenté des citations, entre « la tâche du poème, ressembler à la voix. Faire ce que fait la voix », de *Mallarmé au-delà du silence*, et « je passerai ma vie à ressembler à ma voix », de *Dédicaces proverbes*². Une relation dans la proximité et la différence allant jusqu'à l'écoute d'un éblouissement, le « oui » dans le « sourire éblouissant » du sonnet à Méry³.

Une autre réception nous semble résumer encore ce qui est à l'œuvre chez nos quatre poètes, celle de Jacques Ancet affirmant que « le monde passé par le silence (la musique) de la voix y ressurgit comme à l'état naissant.⁴ » Ce monde a ses intermittences chez Bonnefoy, qui lit Mallarmé à l'aune d'un déchirement entre absence et présence. L'un des points de dissension est l'absence et la présence, quand pour Meschonnic les mots ne sont pas une absence des

¹ Yves Bonnefoy, « Écrire en rêve », *L'Imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 95.

² Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 41, *Dédicaces proverbes*, op. cit., p. 15.

³ Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*, op. cit., p. 60.

⁴ Jacques Ancet, « Le Chant sous les mots », art. cit., p. 40.

choses ni du monde, mais un rapport aux choses et au monde. Nous mentionnerons ainsi encore l'argument initial de Bonnefoy, dans *L'Acte et le lieu de la poésie* : « Si nous ne voulons que nous sauver du néant, fût-ce au prix de la possession, peut-être les mots suffisent. Mallarmé l'a pensé, ou plutôt il en a fait l'hypothèse.¹ » Et l'argument de Meschonnic, que l'on pourrait mesurer à la fiction mallarméenne, comme invention d'une vision dans une « parole écriture » : « le poète est un homme qui mène une parole jusqu'à la fable, le mot jusqu'au principe du monde.² »

Entre ces deux positions, se logent bien des points de vue, revenant sans cesse sur la question de la poésie et du poème dans un rapport aux choses et au monde. Pour cette raison, se pose la question du recommencement et de ce avec quoi nous n'en avons jamais fini : le monde en ses retours, « à l'état naissant », comme expérience en langage. Un livre de Jacques Ancet, *Ode au recommencement* (2013), qui a pour impulsion initiale un retour après l'absence, peut révéler ce qui s'opère par réfraction, à la fois le monde par une opération de renvoi dans les mots et une certaine présence de Mallarmé dans le retour sur soi d'une écriture cherchant sa propre clarté. Au début de la cinquième et dernière partie de l'*Ode*, on peut lire : « chacun de mes mots est l'écho réverbéré d'autres mots » jusqu'au « suspens ébloui³ ». Le monde et la poésie comme questions inlassables et recommencées trouvent ainsi en Mallarmé un passage pour se poursuivre dans le poème. Y est conduit un courant de vie, au plus près du quotidien, dans la métaphore, par exemple, d'« une sorte de rumeur d'eau qui coulerait sous la vie⁴ », attirant « l'air ou chant sous le texte » cher à Ancet. Précisément, l'ode, ce chant de célébration par la lyre, suit l'inflexion bien mallarméenne tendue vers un anonymat, mais aussi ses propres ruptures et « cassures », pour, à travers ces frottements et ces heurts, faire surgir une certaine mélodie, dans un certain accent. Ce que l'*Ode au recommencement* énonce par l'interrogative et le suspens – « où vais-je dans cette prose cadencée qui chante un peu mais trop⁵ ».

Une œuvre a elle-même ses intermittences. Qu'en sera-t-il du XXI^e siècle ? On a, par exemple, longtemps oublié Maurice Scève, jusqu'à ce que la modernité le redécouvre. Mallarmé pourra aussi traverser des oublis. Mais le XX^e siècle, après le symbolisme, aura été sa redécouverte, peut-être d'une certaine façon, son siècle. Mais ce qu'une œuvre laisse découvrir est la création d'un temps qui n'est qu'à elle, à la mesure des déplacements qu'elle opère et de ceux qu'elle force à opérer, comme on peut le constater avec l'âme, le chant, le

¹ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, op. cit., p. 109.

² Henri Meschonnic, « Non mots mais phrases, poésie », *Pour la poétique II*, op. cit., p. 149.

³ Jacques Ancet, *Ode au recommencement*, op. cit., p. 71 et 73.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

rythme, la présence, le mystère. De sorte qu'il est difficile de dire « chez Mallarmé », du fait d'un mouvement incessant, celui de l'activité de son écriture, de l'activité de ses lectures qui en sont toujours l'inquiétude. La présence est alors la voix active du poème, son verbe en vers et prose.

On retiendra ces mots de Mallarmé :

Pareil effort magistral de l'Imagination désireuse, non seulement de se satisfaire par le symbole éclatant dans les spectacles du monde, mais d'établir un lien entre ceux-ci et la parole chargée de les exprimer, touche à l'un des mystères sacrés ou périlleux du Langage (*Les Mots anglais, OCII*, 967-968).

Bibliographie

I. Mallarmé

1. Éditions des œuvres complètes

- *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- *Œuvres complètes*, I, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.
- *Œuvres complètes*, II, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.
- Œuvres éditées séparément utilisées :
- *L'Après-midi d'un faune, Églogue*, avec frontispice, fleurons [sic] et cul-de-lampe [d'Édouard Manet], A. Derenne, 1876.
- *Les Noces d'Hérodiade, mystère*, éd. Gardner Davies, Gallimard, 1959.
- *Pour un Tombeau d'Anatole*, éd. Jean-Pierre Richard, Points-Seuil, 2006.
- *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, éd. Yves Bonnefoy, *Poésie*/Gallimard, 1976.
- *Propos sur la poésie*, recueillis et présentés par Henri Mondor,..., éd. Henri Mondor, Monaco, Éditions du Rocher, 1953.
- *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard folio, 1995.

2. Articles, livres entièrement ou partiellement consacrés à Mallarmé

- ABASTADO, Claude, « Le « livre » de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, vol. 44, 1984, p. 65-82.
- ALBRECHT, Florent, « *Ut musica poesis* » : modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé, 1857-1897, Honoré Champion, 2012
- ALEKSIC, Branko, « L'acte poétique absolu de Mallarmé et de Lacan », *Topique*, avril 2009, p. 87-128.
- ALLEMANN, Beda, « Rilke et Mallarmé. Développement d'une question fondamentale de la poétique symboliste », trad. Philippe Préaux, *Poésie*, n° 126, Belin, avr. 2008, p. 96-111.
- BAKKEN, Arild Michel, *La Présence de Mallarmé*, Honoré Champion, 2018.
- BECDÉLIÈVRE, Laure, *Nietzsche et Mallarmé, rémunérer le « mal d'être deux »*, Chatou, les Éd. de la Transparence, 2008.
- BENDA, Julien, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure, Mallarmé, Gide, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les Surréalistes : Essai d'une psychologie originelle du littéraire*, Gallimard, 1945.
- BÉNICHOU, Paul, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995.
- BENOÎT, Éric, « Mallarmé et le sujet absolu », *Modernités, Le Sujet lyrique en question*, éd. Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 144-153.
- *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Honoré Champion, 1998.
 - *Néant sonore, Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz, 2007.

- BERNARD, Michel, NOËL, Odile et PURNELLE, Gérard, *Difficultés de Mallarmé ? Introduction à la lecture des « Poésies »*, S. Arslan, 1998.
- BERNARD, Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Thèse de doctorat, Université de Paris (1896-1968). Faculté des lettres, 1959.
- BERSANI, Leo, *La Mort parfaite de Stéphane Mallarmé*, trad. Isabelle Châtelet, EPEL, 2008.
- BESNIER, Patrick, *Mallarmé, le théâtre de la rue de Rome*, Éditions du Limon, Chalin-sur-Saône, 1998.
- BILOUS, Daniel (éd.), *Mallarmé, et après ? Fortunes d'une œuvre*, Noésis éd., Bruxelles, Belgique, 2006.
- BISMUTH, Serge, *Manet et Mallarmé: vers un art improbable*, L'Harmattan, 2002.
- BLANCHOT, Maurice, « La poésie de Mallarmé est-elle obscure? », *Faux Pas*, Gallimard, 1943, p. 126-131.
- « Le Mythe de Mallarmé », *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 35-48.
 - « L'Expérience de Mallarmé », « L'Expérience d'Igitur », *L'espace littéraire*, Gallimard folio-essais, 1955, p. 37-52, p. 135-150.
 - « *Ecce liber* », *Le livre à venir*, Gallimard folio-essais, 1959, p. 303-332.
- BOHAC, Barbara, *Jouir partout ainsi qu'il sied, Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Classiques Garnier, 2012.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Points-Seuil, 1998, p. 450-455.
- CAMPION, Pierre, *Mallarmé, poésie et philosophie*, Presses universitaires de France, 1994.
- CHASSÉ, Charles, *Les Clés de Mallarmé*, Aubier éditions Montaigne, 1954.
- CHEVRIER, Jean-François, PIJOLLET, Élia, *L'Action restreinte, l'art moderne selon Mallarmé*, Hazan, 2005.
- CHOL, Isabelle, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé », *Poétique*, vol. 158 / 2, mai 2009, p. 231-247.
- COMBE, Dominique, « Mallarmé et le genèse de l'idée de "poésie pure" », *Europe*, n° 825-826, janv.-févr. 1998, p. 131-142.
- COHN, Robert Greer, *L'Œuvre de Mallarmé « Un Coup de dés »*, trad. René Arnaud, Librairie « Les Lettres », 1951.
- *Vues sur Mallarmé*, trad. Lesley Holt et Rodney Coward, préf. Michel Deguy, Nizet, Saint Genouph, 1991.
- CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, 1982.
- COURANT, Elsa, « Écrire au "folio du ciel" : le modèle de la constellation dans *Un Coup de dés* de Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 116 / 4, décembre 2016, p. 869-892.
- DAVIES, Gardner, *Les « Tombeaux » de Mallarmé, essai d'exégèse raisonnée*, José Corti, 1950.
- *Mallarmé et le drame solaire, essai d'exégèse raisonnée*, José Corti, 1959.
 - *Mallarmé et le rêve d'Hérodias*, José Corti, 1978.
 - *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, José Corti, 1988.
 - *Vers une explication rationnelle du « Coup de dés »*, José Corti, 1992.
- DELÈGUE, Yves, « Sourires de Mallarmé », *Romantisme*, vol. 22 / 75, 1992, p. 83-92.
- *Mallarmé, le suspense*, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.

- « Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101 / 5, 2001, p. 1423-1432.
- « Mallarmé, les philosophes et les gestes de la philosophie », *Romantisme*, vol. 124 / 2, juil. 2004, p. 127-139.
- DESSONS, Gérard, « Le Mallarmé des sixties », *Europe*, n° 825-826, janv.-févr. 1998, p. 64-77.
- DRAGONETTI, Roger, *Études sur Mallarmé*, éd. Wilfried Smekens, Gent, Belgique, Romanica Gandensia, 1992.
- *Un Fantôme dans le kiosque, Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Seuil, 1992
- DUCREY, Guy, *Corps et graphies: poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Honoré Champion, 1996.
- DURAND, Pascal, *Crises, Mallarmé via Manet*, Leuven, Peeters, 1998.
- *Mallarmé, du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, 2008.
- EDWARDS, Michael, « Tel qu'en lui-même (Poe, Mallarmé) », *Ombres de lune, réflexions sur la création littéraire*, Montpellier, éd. Espaces 34, 2001, p. 157-181.
- FINAS, Lucette, *Centrale pureté, quatre lectures de Mallarmé*, Belin, 1999.
- *Mallarmé, le col, la coupe*, Belin, 2006.
- FRANGNE, Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre, la philosophie symboliste de l'art, 1860-1905*, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- *De la lettre au livre*, Marseille, le Mot et le reste, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad. Michel-François Demet, Librairie générale française, 1999, p. 132-196.
- GAHA, Kamel et MARZOUKI, Samir (éds.), *La poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Tunisie, Maisonneuve et Larose, 2001.
- GENETTE, Gérard, « Au défaut des langues », *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Seuil, 1976, p. 257-314.
- FARASSE, Gérard, « Mallarmé pratique », *Europe*, n° 825-826, janv.-févr. 1998, p. 237-247.
- FRANC, Anne-Marie, « La Chasse au ptyx », *Europe*, n° 825-826, janv.-févr. 1998, p. 169-175.
- GUYAUX, André (éd.), *Mallarmé, actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.
- HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé, une politique de la lecture*, Minuit, 2014.
- HOLLAND, Michael, « From Crisis to Critique, Mallarmé for Blanchot », in Micheal Temple (éd.), *Meetings with Mallarmé in contemporary french culture*, University of Exeter Press, 1998, p. 81-106.
- HUBERT, Étienne-Alain Hubert, « Devenir de l'œuvre : Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton », in *Mallarmé, actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, éd. André Guyaux, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 201-220.
- HUOT, Sylviane, *Le « Mythe d'Hérوديade » chez Mallarmé*, Nizet, Saint Genouph, 1977.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, « « L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski » », *Littérature*, vol. 4 / n° 168, avr. 2012, p. 3-20.
- JENNY, Laurent, « Mallarmé, musique, espace, pensée », *La Fin de l'intériorité, théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses universitaires de France, 2002, p. 59-69.

- JUIN, Hubert, « Mallarmé et des Esseintes », *Europe* n° 564-565, avr.-mai 1976, p. 112-119.
- KAUFMANN, Vincent, *Le Livre et ses adresses, Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot, Méridiens-Klincksieck*, 1986.
- « Payer de sa personne. Leiris entre Rimbaud et Mallarmé », *Littérature*, 1990, p. 63-75.
 - *L'Équivoque épistolaire*, Minuit, 1990.
 - « Croyez que cela devait être très beau (Mallarmé et Baudelaire) », *Déshéritages*, Genève, Suisse, Furor, 2015, p. 103-130.
 - *La faute à Mallarmé, l'aventure de la théorie littéraire*, Seuil, 2011.
- KRISTEVA, Julia, « Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : *Un Coup de dés* », in A. J. Greimas. *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972.
- *La Révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Points-Seuil, 1974.
 - « Disparition-constellation », « Mallarmé », *Po&sie*, n° 85, Belin, 3^{ème} trimestre, 1998, p. 3-5.
- KUMAGAI, Kensuke, « L'"anti-nature" mallarméenne ? Les attaques de Maurice Pujo et d'Adolphe Retté », *Revue d'histoire littéraire de la France*, février 2008, p. 407-419.
- LANSON, Gustave, « La Poésie contemporaine. M. Stéphane Mallarmé », *Revue universitaire*, 15 juil. 1893, Bertrand Marchal (éd.), *Mallarmé*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, (« Mémoire de la critique »), p. 269-278.
- LECERCLE, Jean-Pierre, *Mallarmé et la mode*, Séguier, 2014.
- LEHNEN, Ludwig, *Mallarmé et Stefan George, politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010.
- LEIRIS, Michel, « Mallarmé, professeur de morale », *Brisées*, Gallimard folio-essais, 1992, p. 82-83.
- MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé: Poésies, Igitur, Le coup de dés*, José Corti, 1985.
- *La Religion de Mallarmé, poésie, mythologie et religion*, José Corti, 1988.
 - *Lire le symbolisme*, Dunod, 1996, p. 10-30, 54-56.
 - « "Créer, creuser", chez Mallarmé », *L'acte créateur*, éd. Robert Ellrodt, Gilbert Gadoffre et Jean-Michel Maulpoix, Presses universitaires de France, 1997, p. 55-65.
 - *Mallarmé*, « Mémoire de la critique », Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998.
 - « Pour (ou contre) un "Tombeau de Victor Hugo" », *Mallarmé et la prose*, éd. Henri Scepti, Poitiers, La Licorne, p. 121-128
 - *Salomé, entre vers et prose, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, José Corti, 2005.
 - « Mallarmé critique d'art ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, févr. 2011, p. 333-340.
- MARCHAL, Bertrand et STEINMETZ, Jean-Luc (éds.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, « Actes du Colloque de Cerisy », Hermann, 1999.
- MARZOUKI, Samir, « Érotisme et poésie dans les *Poésies* de Mallarmé », *La Poétique de Stéphane Mallarmé*, éd. Samir Marzouki et Kamel Gaha, Paris, Tunisie, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 25-43.
- MATTIUSSI, Laurent, « La Musique sans musique », *Littérature et musique dans la France contemporaine: actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne*, éd. Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

MAURON, Charles, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, Suisse, La Baconnière, 1968.

- *Mallarmé l'obscur*, José Corti, 1968.

MICHAUD, Guy, *Mallarmé*, Hatier, 1963.

MIDDLETON, Christopher, « Mallarmé, Rilke, and the orphic trace », *Poésie*, n° 85, Belin, 3^{ème} tri. 1998, p. 148-158.

MILLAN, Gordon, *Les « Mardis » de Stéphane Mallarmé: mythes et réalités*, Saint Genouph, Nizet, 2008.

MONDOR, Henri, « Souvenirs », *Europe*, août 1953, p. 202-204.

- *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1950.

MOUNIN, Georges, *Sept poètes et le langage*, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, André Breton, Paul Éluard, Francis Ponge, René Char, Victor Hugo, Gallimard, 1992, p. 19-30.

MURAT, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé, un recommencement de la poésie*, Belin, 2005.

NECTOUX, Jean-Michel, *Mallarmé: un clair regard dans les ténèbres, peinture, musique, poésie*, Adam Biro, 1998.

OUESLATI, Salah, « L'Opacification de l'écriture de Mallarmé avant la crise de 1866 », *La Poétique de Stéphane Mallarmé*, éd. Samir Marzouki et Kamel Gaha, Paris, Tunisie, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 111-127.

- *Le Lecteur dans les Poésies de Stéphane Mallarmé*, Louvain-La-Neuve, Belgique, Academia Bruylant, 2009.

PEARSON, Roger, *Mallarmé and circumstance. The Translation of silence*, New York, U.S.A., Oxford University Press, 2008.

PEYRÉ, Yves (éd.), *Mallarmé (1842-1898): un destin d'écriture*, Gallimard - Réunion des musées nationaux, 1998.

RABATÉ, Jean-Michel, « Verlaine et Mallarmé, au défaut des langues », *La pénultième est morte, spectrographies de la modernité, Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 101-126.

RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Hachette Littératures, 2006.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961.

ROGER, Thierry, « Mallarmé et la transcendance du langage: lecture du *Démon de l'analogie* », *Littérature*, mars 2006, p. 3-27.

- *L'archive du « Coup de dés », étude critique de la réception d'"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Classiques Garnier, 2010.

- « Le Dernier Clerc. Camille Mauclair témoin de « Mallarmé chez lui » (1935) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 114, février 2014, p. 434-447.

ROUDAUT, Jean, *Un mardi rue de Rome, notes sur un livre en paroles*, Bordeaux, William Blake and Co., 2011.

RUPPLI-COURSANGE, Mireille et THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Mallarmé: la grammaire & le grimoire*, Genève, Suisse, Droz, 2005.

SARTRE, Jean-Paul, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, 1986.

SCHERER, Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, Saint Genouph, 1977.

- *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, 1977.

SCEPI, Henri, « Mallarmé: le poème et la coupure », *Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, E.N.S. Éditions, 2008, p. 75-145.

– « Mallarmé et la surface réversible : esquisse d'une poétique de la prose », *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Honoré Champion, 2012, p. 169-195.

SCOTT, Clive, « *The Mirage of critical distance. The Mallarmé of Yves Bonnefoy* », Michael Temple (dir.), *Meetings with Mallarmé in contemporary french culture*, University of Exeter Press, Angleterre, 1998.

SOLLERS, Philippe, « Littérature et totalité », *L'Écriture et l'expérience des limites*, Points-Seuil, 1971, p. 67-87.

STANGUENNEC, André, *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Vrin, 1992.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Le Paradoxe mallarméen : les Poèmes en prose », *Europe*, n° 564-565, avr.-mai 1976, p. 134-160.

- « Mallarmé au for du rêve », *La Poésie et ses raisons, Rimbaud, Mallarmé, Breton, Artaud, Char, Bataille, Michaux, Ponge, Tortel, Jaccottet*, José Corti, 1990, p. 231-246.

- *Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998.

- « Mallarmé forgeant (tableaux de Genres) », *Les Réseaux poétiques, essais critiques*, José Corti, 2001, p. 97-114.

- *Reconnaissances, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*, Nantes, C. Default, 2008.

SZONDI, Peter, « Sept Leçons sur Hérodiade », *Poésie et poétiques de la modernité*, Presses Universitaires de Lille, 1981.

TEMPLE, Michael (éd.), *Meetings with Mallarmé in contemporary french culture*, University of Exeter Press, Angleterre, 1998.

THÉRIAULT, Patrick, *Le (dé)montage de la fiction, la révélation moderne de Mallarmé*, Honoré Champion, 2010.

THIBAUDET, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1930.

THOREL, Sylvie, « Bertrand et Mallarmé "en fleuron et cul-delampe invisibles" », *Études françaises*, vol. 52, "Voix de Mallarmé", 2016, p. 93-110.

Numéros de revues consacrés à Mallarmé :

- *Nouvelle Revue Française*, Gallimard, nov. 1926.

- *Le Point, revue artistique et littéraire*, XXIX-XXX, févr.-avr. 1944.

- *Europe*, n° 564-465, mai 1976.

- *Europe*, n° 825-826, janv.-févr. 1998.

- *Magazine littéraire Mallarmé, naissance de la modernité*, n° 368, sept. 1998.

- *Po&sie*, n° 85, Belin, 3^{ème} trimestre 1998.

II. Corpus central pour l'étude de la réception de Mallarmé

1. Principaux textes (articles, chapitres, conférences, préfaces) sur Mallarmé

1.1. Yves Bonnefoy

Nous avons classé les textes par chronologie, en tenant compte soit de la date de première publication (indiquée entre parenthèses), soit de la première communication (indiquée entre crochets), dans le cas où le texte a d'abord été prononcé publiquement. Nous indiquons d'abord l'édition utilisée, avec les pages, puis la première édition.

- « Baudelaire parlant à Mallarmé » (1967), *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, 2010, p. 387-408. 1^{ères} publications, *L'Art dans la société aujourd'hui*, ouvrage collectif, Neuchâtel, Suisse, Éditions de la Baconnière, 1968 ; *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, Suisse, Éditions de la Baconnière, 1981.
- « La Poétique de Mallarmé » (1976), *Le Nuage rouge, essais sur la poétique*, Mercure de France, 1977, p. 183-211. 1^{ère} publication, préface, Stéphane Mallarmé, *Divagations, Igitur, Un Coup de dés*, éd. Yves Bonnefoy, Poésie/Gallimard, 1976.
- « La Clef de la dernière cassette » (1992), *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, 2002, p. 179-207. 1^{ère} publication, préface, Stéphane Mallarmé, Poésies, éd. Bertrand Marchal, Poésie/Gallimard, 1992.
- « Mallarmé et le musicien » (1995), *Le Siècle de Baudelaire*, Seuil, 2014, p. 123-145. 1^{ère} publication : Yves Bonnefoy, *poésie, peinture, musique*, éd. Michèle Finck, Presses universitaires de Strasbourg, 1995.
- « L'Unique et son interlocuteur » (1995), *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, 2002, p. 285-305. 1^{ère} publication, préface, Stéphane Mallarmé, Correspondance 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie, éd. Bertrand Marchal, folio-Gallimard, 1995.
- « L'Or du futile » (1996), *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, 2002, p. 245-284. 1^{ère} publication, préface, Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance*, éd. Bertrand Marchal, Poésie/Gallimard, 1995.
- « Valéry et Mallarmé » [1995], *Le Siècle de Baudelaire*, Seuil, 2014, p. 147-165. 1^{ère} publication : Valéry, le partage de Midi. « Midi le juste », Actes du Colloque international tenu au Collège de France le 18 novembre 1995. éd. Jean Hainaut, Honoré Champion, 1998.
- « Apparements et filiations » [1998], *Le Siècle de Baudelaire*, Seuil, 2014, p. 77-94. 1^{ère} publication : *La Conscience de soi de la poésie, Colloques de la Fondation Hugot du Collège de France, Le Genre humain* n° 47, éd. Yves Bonnefoy, Seuil, 2008.
- « À propos de Stéphane Mallarmé » (Entretien avec Adolfo Echeverria », 1998) », *L'Inachevable, Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Le Livre de Poche, 2012, p. 91-99.
- « Igitur et le photographe » (1998), *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, 2002, p. 208-244. 1^{ère} publication, *Mallarmé (1842-1898): un destin d'écriture*, éd. Yves Peyré, Gallimard - Réunion des musées nationaux, 1998.
- « Les Héritiers de Baudelaire : la poétique de Mallarmé » [1991-1991], « La Poétique de Mallarmé : quelques remarques » [1992-1993] (Cours du collège de France), *Lieux et destins de l'image, un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Seuil, 1999, p. 237-271.
- « Le Secret de la pénultième » (2002), *Le Siècle de Baudelaire*, Seuil, 2014, p. 95-122. 1^{ères} publications : « Hommage à James Lawler, *Essays in French Literature*, n° 34, The University of Western Australia, Crawley, W.A., nov. 2002. Repris, Éditions Abstem et Bobance, 2006.
- « La Hantise du ptyx » (2002), *L'Imaginaire métaphysique*, Seuil, 2006, p. 101-121. 1^{ères} publications : *Penser les limites, écrits en l'honneur d'André Green*, éd. César Botella, Delachaux et Niestlé, 2002 ; sous le titre *La Hantise du ptyx, essai de critique en rêve*, Bordeaux, William Blake & Co, 2003.
- « La Traduction au sens large » [sur Baudelaire, Mallarmé et Poe], *L'autre langue à portée de voix, essais sur la traduction de la poésie*, Seuil, 2013, p. 53-76.

1.2. Michel Deguy

- « // et ratures », « "Rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre" », *Figurations, poème, propositions - études*, Gallimard, 1969, p. 119-147, p. 172-173.
- « La Danseuse (Mallarmé) », *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Hachette, 1987, p. 63-65.
- « On ne peut se passer d'Éden », préface au livre de Robert Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, trad. Lesley Holt et Rodney Coward, Nizet, Saint Genouph, 1991, p. 11-23.
- « De la suggestion », *L'Impair*, Tours, Farrago, 2000, p. 87-90. 1^{ère} version : sous le titre « La Méthode de Mallarmé », colloque « La Poétique de Mallarmé », nov. 1999, École normale supérieure de Tunis, publiée dans *La Poétique de Stéphane Mallarmé*, éd. Samir Marzouki et Kamel Gaha, Paris, Tunisie, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 45-48.
- « Je remplis d'un beau *non* ce grand espace vide », *La Raison poétique*, 2000, p. 63-84. 1^{ère} publication, *Poésie*, n°85, Belin, 3^{ème} tri. 1998, p. 82-94.
- « Mallarmé : prose, phrase et périphrase – Entretien avec Michel Deguy », *Mallarmé et la prose*, éd. Henri Scepì, Poitiers, La Licorne, 1998, p. 9-19.
- « Le Tombeau mallarméen », *La Pietà Baudelaire*, Belin, 2012, p. 57-59.

1.3. Jean-Michel Maulpoix

- « Une jalouse pratique », *La Poésie malgré tout*, Mercure de France, 1995, p. 41-52.
- « Passages de Stéphane Mallarmé », incluant trois essais : « Portrait du poète en araignée », « Un simple souffle d'éventail », « Imparfaites en cela que plusieurs », *Le Poète perplexe*, José Corti, 2002, p. 153-206.
- « Vers de circonstance » et « Notes sur un tombeau », *Adieux au poème*, José Corti, 2005, p. 274-309.
- « Stéphane Mallarmé », présentation et choix de poèmes *Passeurs de mémoire: de Théocrite à Alfred Jarry, la poésie de toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, éd. Jean-Baptiste Para, *Poésie*/Gallimard, 2005, p. 286-293.
- « Le Calendrier de la vie quotidienne », *Pour un lyrisme critique*, José Corti, 2009, p. 232-234.
- « L'âme est une mélodie », « Mallarmé à voix basse », *La Musique inconnue*, José Corti, 2013, p. 23-26, 73-74.
- « Quatre lectures de Mallarmé », sur *Centrale pureté* de Lucette Finas, paru dans le n° 773 de *La Quinzaine littéraire*, le 15 novembre 1999, site Jean-Michel Maulpoix & Cie..., page <http://www.maulpoix.net/finas.htm>

1.4. Henri Meschonnic

- « "Rimbaud et/ou Mallarmé ?"... », « Ni Rimbaud ni Mallarmé », *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*, Gallimard, 1978, p. 179-185.
- *Mallarmé au-delà du silence*, préface aux *Écrits sur le livre, choix de textes*, texte établi par Christophe Romana et Michel Valensi, Éd. de l'Éclat, 1985.
- « Oralité, clarté de Mallarmé », *Europe*, n° 825-826, janv.-févr. 1998, p. 3-11.
- « Libérez Mallarmé », *Magazine littéraire*, « Mallarmé, naissance de la modernité », septembre 1998, p. 63-66.

- « Comment jouir de l'inconnu », « L'Étranger au temps », *Pour Sortir du postmoderne*, Klincksieck, 2009, p. 55-70.

2. Œuvres étudiées en lien avec la réception de Mallarmé

2.1. Yves Bonnefoy

Essais :

- *L'Improbable et autres essais*, Gallimard folio-Essais, 1959, 1980.
- « Rimbaud devant la critique », *Rimbaud*, ouvrage collectif, Hachette, 1968.
- *Le Nuage rouge, essais sur la poétique*, Mercure de France, 1977.
- Préface au livre : Gaétan Picon, 1963, *Naissance de l'art moderne*, Gallimard, 1988, p. 5-15.
- *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990.
- *La vérité de parole et autres essais*, Gallimard folio-essais, 1995.
- *Le Nuage rouge, dessin, couleur et lumière*, Gallimard folio-essais, 1999.
- *Lieux et destins de l'image, un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Seuil, 1999.
- Préface au *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, éd. et dir. Yves Bonnefoy, Flammarion, 1999.
- *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Périgueux, William Blake and Co, 2001.
- *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, 2002.
- *Le sommeil de personne*, avec Farhad Ostovani (ill.), Bordeaux, W. Blake, 2004.
- *L'imaginaire métaphysique*, Seuil, 2006.
- *Farhad Ostovani et le livre*, Éd. Kimé, 2008.
- *La conscience de soi de la poésie. Colloques de la Fondation Hugot du Collège de France (1993-2004)*, *Le Genre humain* n° 47, éd. Yves Bonnefoy, Seuil, 2008.
- *Notre besoin de Rimbaud*, Seuil, 2009.
- *Le siècle où la parole a été victime*, Mercure de France, 2010.
- *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, 2011.
- *L'Inachevable*, *Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Le Livre de Poche, 2012.
- *L'autre langue à portée de voix, essais sur la traduction de la poésie*, Seuil, 2013.
- *Le Graal sans la légende*, Galilée, 2013.
- [avec Gérard Titus-Carmel] *Chemins ouvrants*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2014.
- *Le Siècle de Baudelaire*, Seuil, 2014.
- *Poésie et photographie*, Galilée, 2014.
- *L'Hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Seuil, 2015.

Poèmes :

- *Poèmes: Du Mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, Poésie/Gallimard, 1992.
- *La vie errante*, suivi de : *Une autre époque de l'écriture*, Mercure de France, 1993.
- *Récits en rêve*, Mercure de France, 1995.
- *Les Planches courbes*, Poésie/Gallimard, 2003.
- *Traité du pianiste, et autres écrits anciens*, Mercure de France, 2008.

- *L'Heure présente, La Longue Chaîne de l'ancre, Le Digamma*, Poésie/Gallimard, 2014.

Traductions :

KEATS, John et LEOPARDI, Giacomo, *Keats et Leopardi, quelques traductions nouvelles*, Mercure de France, 2000.

LEOPARDI, Giacomo, « Chant d'un pasteur errant, en Asie, la nuit », *Passeurs de mémoire: de Théocrite à Alfred Jarry, la poésie de toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, éd. Jean-Baptiste Para, Poésie/Gallimard, 2005, p. 257-261.

SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, Gallimard folio classique, 2001.

YEATS, William Butler, *Quarante-cinq poèmes*, suivi de *La résurrection*, préface et traduction, Poésie/Gallimard, 1993.

Correspondance :

Correspondance I, éd. Odile Bombarde et Patrick Labarthe, Les Belles Lettres, 2018.

2.2. Michel Deguy

Essais :

- *Actes*, Gallimard, 1966.
- *Figurations, poèmes, propositions - études*, Gallimard, 1969.
- « La Folie de Saussure », *Critique*, 1969, p. 20-26.
- « Vers Une Théorie de la figure généralisée », *Critique*, 1969, p. 841-861.
- *Tombeau de Du Bellay*, Gallimard, 1973.
- « Figure du rythme, rythme des figures », *Langue française, Poétique du vers français*, 1974, p. 24-40.
- « Ponge ou la préférence (Notes en relisant *Pour un Malherbe*) », *Cahiers de L'Herne Francis Ponge*, éd. Jean-Marie Gleize, L'Herne, 1986, p. 429-433.
- *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Hachette, 1987.
- *La poésie n'est pas seule*, Seuil, 1987.
- « Je-Tu-il », *Modernités, Le sujet lyrique en question*, éd. Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 287-297.
- *L'Énergie du désespoir ou D'une poétique continuée par tous les moyens*, Presses universitaires de France, 1998.
- *La Raison poétique*, Galilée, 2000.
- *L'Impair*, Tours, Éditions Farrago, 2000.
- *Un Homme de peu de foi*, Bayard, 2002.
- « La grande tâche de la poésie », *Le Portique*, « Heidegger, la pensée de la technique et de la mondialisation », 2e semestre 2006.
- *Le Sens de la visite*, Stock, 2006.
- *Réouverture après travaux*, Galilée, 2007.
- *La Fin dans le monde*, Hermann, 2009.
- *La Pietà Baudelaire*, Belin, 2012.
- *L'Envergure des comparses, écologie et poésie*, Hermann, 2017.

Poèmes :

- *Fragment du cadastre*, Gallimard, 1960.
- *Poèmes de la presque île*, Gallimard, 1961.

- *Biefs*, Gallimard, 1964.
- *Ouï dire*, Gallimard, 1966, éd. Alain Bonfand, la Différence, 1992.
- *Jumelages*, suivi de *Made in USA*, Seuil, 1978.
- *Aux heures d'affluence, poèmes et proses*, Seuil, 1993.
- *Poèmes en pensée*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2002.
- *Donnant donnant, poèmes 1960-1980*, Poésie/Gallimard, 2006.
- *Comme si comme ça, poèmes, 1980-2007*, Poésie/Gallimard, 2012.
- *La Vie subite, poèmes, biographèmes, théorèmes*, Éditions Galilée, 2016.
- *Poèmes et tombeau pour Yves Bonnefoy*, Rouen, Éditions la Robe noire, 2018.

Traduction :

HEIDEGGER, Martin, « Retour », « Comme au jour de fête » (avec François Fédier), *Approche de Hölderlin*, Tel-Gallimard, 1973, p. 9-38 et 63-98.

2.3. Jean-Michel Maulpoix

Essais :

- *La Voix d'Orphée: essai sur le lyrisme*, José Corti, 1989.
- *La Poésie malgré tout*, Mercure de France, 1996.
- *La Poésie comme l'amour, essai sur la relation lyrique*, Mercure de France, 1998.
- *Du lyrisme*, José Corti, 2000.
- *Le Poète perplexe*, José Corti, 2002.
- *Adieux au poème*, José Corti, 2005.
- *Boulevard des Capucines*, Mercure de France, 2006.
- *Pour un lyrisme critique*, José Corti, 2009.
- *La Musique inconnue*, José Corti, 2013.
- *Par quatre chemins*, Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse, Pocket, 2013.
- *La poésie a mauvais genre*, José Corti, 2016.
- *Les 100 mots de la poésie*, Que sais-je ? Presses universitaires de France, 2018.
- « Entretien avec Corinne Godmer et Jean-Yves Masson », *Nu(e)*, Jean-Michel Maulpoix, 2011 éd. Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, Nice, Association, p. 9-33.
- *Une Histoire de l'élégie*, Pocket, 2018.

Poésie :

- *La Matinée à l'anglaise*, Seghers, 1982.
- *Minuscules tombeaux*, La Villedieu, Hautécriture, 1987.
- *Les Abeilles de l'invisible*, Seyssel, Champ vallon, 1990.
- *Portraits d'un éphémère*, Mercure de France, 1990.
- *Dans l'interstice*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1991.
- *Domaine public*, Mercure de France, 1998.
- *Pas sur la neige*, Mercure de France, 2004.
- *Une Histoire de bleu*, suivi de *L'Instinct de ciel*, Poésie/Gallimard, 2005.
- *Le Voyageur à son retour*, Le Passeur, 2016.

2.4. Henri Meschonnic

Essais :

- *Pour la poétique I*, Gallimard, 1970.
 - *Pour la poétique II Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Gallimard, 1972.
 - *Pour la poétique III Une parole écrite*, Gallimard, 1973.
 - « Fragments d'une critique du rythme. », *Langue française, Poétique du vers français*, 1974, p. 5-23.
 - *Le Signe et le poème*, Gallimard, 1975.
 - *Pour la poétique IV, Écrire Hugo* vol. I, Gallimard, 1977.
 - *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*, Gallimard, 1978.
 - *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
 - *La Nature dans la voix*, introduction à Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1984.
 - *Les États de la poétique*, Presses Universitaires de France, 1985.
 - *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1990.
 - *Le Langage Heidegger*, Presses universitaires de France, 1990.
 - « Le Langage comme défi » (introduction) *Le langage comme défi*, éd. Henri Meschonnic, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991, p. 9-15.
 - *Modernité modernité*, Gallimard folio-essais, 1993.
 - *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
 - « Le sujet comme récitatif, ou le continu du langage », *Modernités, Le Sujet lyrique en question*, éd. Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 13-17.
 - « Prosodie, poème du poème », *Histoire et grammaire du sens: hommage à Jean-Claude Chevalier*, éd. Sylvain Auroux, Simone Delesalle et Henri Meschonnic, Armand Colin, 1996, p. 222-252.
 - *De la langue française, essai sur une clarté obscure*, Hachette Pluriel, 1997.
 - [Avec Gérard Dessons] *Traité du rythme, des vers et des proses*, Dunod, 1998.
 - « Le rythme dans la figure ou il faut soigner ce rhume », *Littérature*, « Michel Deguy », 1999, p. 56-63.
 - *Poétique du traduire*, Lagrasse, France, Verdier, 1999.
 - *Le rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Odile Jacob, 2000.
 - *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001.
 - *L'Utopie du juif*, Desclée de Brouwer, 2001.
 - *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve & Larose, 2002.
 - *Spinoza poème de la pensée*, Maisonneuve & Larose, 2002.
 - « "Avec Claude Vigée c'est l'oreille qui voit" », *Continuum*, n°2, 2003-2004, p. 5-10.
 - *Le Nom de notre ignorance, la Dame d'Auxerre*, Laurence Teper, 2006.
 - *Dans le bois de la langue*, Laurence Teper, 2008.
 - « Théâtre oracle », *Théâtre/Public*, février 2008.
 - *Langage, histoire, une même théorie*, éd. Gérard Dessons, Lagrasse, Verdier, 2012.
- Poèmes :
- *Dédicaces proverbes*, Gallimard, 1972.

- *Dans nos recommencements*, Gallimard, 1976.
- *Légendaire chaque jour*, Gallimard, 1979.
- *Voyageurs de la voix*, Lagrasse, Verdier, 1985, l'Improviste, 2005.
- *Nous le passage*, Lagrasse, Verdier, 1990.
- *Je n'ai pas tout entendu*, Reims, Dumerchez, 2000.
- *Puisque je suis ce buisson*, Orbey, Arfuyen, 2001.
- *Tout entier visage*, Orbey, Arfuyen, 2005.
- *Parole rencontre*, Mont-de-Laval, l'Atelier du Grand Tétraz, 2008.
- *L'obscur travaille*, Orbey, Arfuyen, 2012.
- *Infiniment à venir*, suivi de *Pour le poème et par le poème*, Orbey, Arfuyen, 2017.

Traductions :

- *Les cinq rouleaux*, Gallimard, 1970.
- *Jona et le signifiant errant*, Gallimard, 1981.
- *Au commencement*, traduction de la *Genèse*, Desclée de Brouwer, 2002.
- *Les Noms*, traduction de l'*Exode*, Desclée de Brouwer, 2003.

3. Études critiques sur les œuvres des poètes du corpus central

3.1. Sur Yves Bonnefoy

AVICE, Jean-Paul, « Baudelaire parlant à Bonnefoy, poésie et incarnation », dans *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle, vocation et filiation, actes du colloque international de Tours* (14-16 novembre 2000), éd. Daniel Lançon, Tours, Université François Rabelais, 2001, p. 109-140.

AVICE, Jean-Paul, BOMBARDE Odile (éds.), *Cahiers de l'Herne Yves Bonnefoy*, l'Herne, 2010.

BOMBARDE Odile, LABARTHE Patrick (éds.), *Yves Bonnefoy, écrits récents, 2000-2009*, Genève, Suisse, Slatkine, 2011.

BUCHS, Arnaud, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme: la réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, Galilée, 2005.

FINCK, Michèle, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, José Corti, 1989.

- (éd.) *Yves Bonnefoy, poésie, peinture, musique*, éd. Michèle Finck, Presses universitaires de Strasbourg, 1995.

- *Giacometti et les poètes: « Si tu veux voir, écoute »*, Hermann, 2012.

- *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, le musicien panseur*, Honoré Champion, 2014.

FINCK, Michèle, LANÇON, Daniel, STAIBER Maryse (éds.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 2003.

FINCK, Michèle, WERLY, Patrick (éds.), *Yves Bonnefoy, poésie et dialogue* (éds.), Presses universitaires de Strasbourg, 2013.

JACKSON, John Edwin, *La Question du sujet, un aspect de la modernité poétique européenne : T.S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy*, Neuchâtel, Suisse, La Baconnière, 1978.

- *Yves Bonnefoy*, Seghers « Poètes d'aujourd'hui », 2002.

JARRETY, Michel, « Lire Valéry », *Magazine littéraire*, « Yves Bonnefoy, poète, critique et traducteur », juin 2003, p. 56-59.

LANÇON, Daniel (éd.), *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle, vocation et filiation, actes du colloque international de Tours (14-16 novembre 2000)*, Tours, Université François Rabelais, 2001.

- *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur, des origines au Collège de France*, Hermann, 2014.

LANÇON, Daniel, NÉE, Patrick, *Yves Bonnefoy, poésie, recherche et savoirs*, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Hermann, 2007.

MARCHAL, Bertrand, « Mallarmé selon Bonnefoy », *Cahiers de l'Herne Yves Bonnefoy*, éd. Odile Bombarde et Jean-Paul Avice, l'Herne, 2010, p. 127-131.

– « Hantise de Mallarmé », *Yves Bonnefoy, écrits récents, 2000-2009*, éd. Patrick Labarthe et Odile Bombarde, Genève, Suisse, Slatkine, 2011, p. 335-344.

NAUGHTON, John T., « Yves Bonnefoy : Poésie et Espérance », *Une intention de salut, essais sur la poésie française moderne*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 185-230.

NÉE, Patrick, « Lectures de formation d'une athéologie négative », *Europe*, « Yves Bonnefoy », n° 890-891, 2003, p. 73-97.

- *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Hermann, 2004.

- *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis*, Gallimard, 2006.

Poétique et ontologie: actes du colloque de l'ARDUA, Bordeaux, février 2007, Bordeaux, France, W. Blake & Co éd., 2008.

RABATÉ, Dominique, « Deux Idées de la critique : Bonnefoy, Blanchot », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, éd. Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 451-462.

RICHARD, Jean-Pierre, « Yves Bonnefoy », *Onze Études de poésie moderne*, Points-Seuil, 1964, p. 254-284.

SCOTT, Clive, « *The Mirage of critical distance. The Mallarmé of Yves Bonnefoy* », Michael Temple (dir.), *Meetings with Mallarmé in contemporary french culture*, University of Exeter Press, Angleterre, 1998, p. 199-226.

WERLY, Patrick, « L'Analyse du photographique », *Yves Bonnefoy, écrits récents, 2000-2009*, éd. Patrick Labarthe et Odile Bombarde, Genève, Suisse, Slatkine, 2011.

- *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Hermann, 2017.

Numéros de revues consacrées à Yves Bonnefoy :

L'Arc Yves Bonnefoy, Aix-en-Provence, L'Arc, 1976.

Europe, n° 890-891, juin 2003.

Europe, n° 1067, mars 2018.

3.2. Sur Michel Deguy

APERT, Olivier, « Histoires de *Figurations* », *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, éd. Martin Rueff, Belin, 2007, p. 67-73.

BENOÎT, Éric, « *La Fin dans le monde (2009)* », *Michel Deguy à l'œuvre, poésie et poétique* [Colloque international Michel Deguy, 4-5 mars 2011, Bibliothèque municipale de Bordeaux], éd. Bernard Vouilloux, Hermann, 2014, p. 107-116.

BERKMAN, Gisèle « Raisons de Michel Deguy », *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, éd. Martin Rueff, Belin, 2007, p. 247-277.

CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth, *Véracités, Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*, Belin, 2009.

CHARNET, Yves (éd.) *Le poète que je cherche à être, Cahier Michel Deguy*, la Table ronde - Belin, 1996.

COLLOT, Michel, « Un Passeur exemplaire », *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, éd. Martin Rueff, Belin, 2007, p. 119-133.

DERRIDA, Jacques, « Comment nommer », dans *Le poète que je cherche à être, Cahier Michel Deguy*, éd. Yves Charnet, la Table ronde - Belin, 1996, p. 182-205.

LERBERGHE, Clélia van, « Michel Deguy, lecteur-héritier de Baudelaire », *Littérature*, n° 177, janv. 2015, p. 86-99.

LOREAU, Max, *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière*, Gallimard, 1980.

MARTIN Serge, « Séjourner en chemin avec Michel Deguy », *Les Cahiers du Chemin (1967-1977) de Georges Lambrichs, Poétique d'une revue littéraire*, Honoré Champion, 2013, p. 106-115.

MESCHONNIC, Henri, « Poésie, langage du langage, avec Michel Deguy », *Pour la poétique V, poésie sans réponse*, Gallimard, 1978, p. 160-178.

- « Le rythme dans la figure ou il faut soigner ce rhume », *Littérature* n° 144, « Michel Deguy », 1999, p. 56-63.

MOUCHARD, Claude, « « Deguy, Du Bellay et le temps de la poésie » », *Littérature* n° 144, « Michel Deguy », 1999, p. 64-81.

MOUSSARON, Jean-Pierre, *La poésie comme avenir, essai sur l'œuvre de Michel Deguy*, Presses universitaires de Grenoble, 1992.

- (éd.), *Grand cahier Michel Deguy*, Coutras, le Bleu du ciel, 2007.

RABATÉ, Dominique, « Donnant donnant (Michel Deguy et le don) », *Gestes lyriques*, José Corti, 2013, p. 155-168.

REY, Jean-Michel, « La Rhétorique profanée », *Littérature* n° 144, « Michel Deguy », 1999, p. 42-53.

RUEFF Martin (éd.), *Michel Deguy, l'allégresse pensive (Colloque Michel Deguy : poétique et pensée, 22-28 2006, Centre Culturel international de Cerisy-la-Salle)*, éd. Martin Rueff, Belin, 2007.

- *Différence et identité, Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Hermann, 2009.

VOUILLOUX, Bernard (éd.), *Michel Deguy à l'œuvre, poésie et poétique (Colloque international Michel Deguy, 4-5 mars 2011, Bibliothèque municipale de Bordeaux)* éd., Hermann, 2014.

3.3. Sur Jean-Michel Maulpoix

BRUNEL, Pierre, « "Alchimie du verbe" revisité dans *Pour un lyrisme critique* », in *Nu(e), Jean-Michel Maulpoix*, 2011, éd. Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, Nice, Association, p. 53-60.

COLOMB-GUILLAUME, Chantal, « Jean-Michel Maulpoix : un nouveau lyrisme entre modernité et postmodernité », *Faire-part* 28-29, *Jean-Michel Maulpoix*, n° 28-29, Mariac, Faire part, 2011, p. 136-143.

- « Entretien avec Corinne Godmer et Jean-Yves Masson », *Nu(e)*, Jean-Michel Maulpoix, 2011 éd. Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, Nice, Association, p. 9-33.

FINCK, Michèle, « Poétique comparée de Rilke (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*), 1910, et de Maulpoix (*La Tête de Paul Verlaine*) : deux portraits du poète aux extrémités du siècle », *Nu(e)*, Jean-Michel Maulpoix, éd. Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, Nice, Association Nu, 2011, p. 61-85.

Revue :

Faire-part, Jean-Michel Maulpoix, n° 28-29, Mariac, Faire part, 2011.

Nu(e), Jean-Michel Maulpoix, Association Nu, Nice, 2011.

3.4. Sur Henri Meschonnic

BERNADET, Arnaud, « L'Épopée de la ligne », *Henri Meschonnic, la pensée et le poème, Cerisy-la-Salle, 12-19 juillet 2003*, éd. Gérard Dessons, Serge Martin et Pascal Michon, In Press, 2005, p. 139-154.

CHISS, Jean-Louis et DESSONS, Gérard (éd.), *La Force du langage: rythme, discours, traduction*, Honoré Champion, 2000.

CHOI, Young-Joo, « La poétique d'Henri Meschonnic : un défi épistémologique », *Henri Meschonnic, la pensée et le poème, Cerisy-la-Salle, 12-19 juillet 2003*, éd. Gérard Dessons, Serge Martin et Pascal Michon, In Press, 2005, p. 203-212.

DELAS, Daniel, « Entre poétique et stylistique », *La Force du langage: rythme, discours, traduction*, dir. Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, Honoré Champion, 2000, p. 107-126.

DESSONS, Gérard, MARTIN, Serge, MICHON, Pascal (éd.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème, Cerisy-la-Salle, 12-19 juillet 2003*, In Press, 2005.

DICKOW, Alexander, « Rythme et singularité: Henri Meschonnic, Gérard Dessons et l'analyse rythmique », *Revue des Sciences Humaines*, mars 2018, p. 207-219.

MICHON, Pascal (éd.), *Avec Henri Meschonnic: les gestes dans la voix*, éd., La Rochelle, Rumeur des Âges, 2003.

LEOPIZZI, Marcella, *Parler poème, Henri Meschonnic dans sa voix (entretiens)*, Fasano, Italie, France, Schena, 2009.

MARTIN, Serge, « Cinq petites leçons pour faire du rythme avec les vers et les proses ou les paradoxes de la vulgarisation », *Avec Henri Meschonnic: les gestes dans la voix*, éd. Pascal Michon, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2003, p. 131-138.

- « Entretien avec Henri Meschonnic », *La poésie à plusieurs voix, rencontres avec trente poètes d'aujourd'hui, une anthologie*, Association française des enseignants de français, 2010, p. 139-153.

- (éd.) *Penser le langage, penser l'enseignement avec Henri Meschonnic*, Mont-de-Laval, l'Atelier du Grand tétras, 2010.

- (éd.) *Paroles rencontres, ouvrir les archives Henri Meschonnic*, Mont-de-Laval, l'Atelier du Grand tétras, 2013.

- « La Prose en action », dans *Paroles rencontres, ouvrir les archives Henri Meschonnic*, éd. Serge Martin, Mont-de-Laval, l'Atelier du Grand tétras, 2013, p. 95-104.

- « La poétique en chemin avec Henri Meschonnic », *Les Cahiers du Chemin (1967-1977)* de Georges Lambrichs, Poétique d'une revue littéraire, Honoré Champion, 2013, p. 115-127.

- Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache, Taulignan, Marie Delarbre, 2017, p. 253-315.

MOUREY, Laurent, « L'Épistémologie de l'écriture : la didactique de la littérature et son inconnue », in *Penser le langage, penser l'enseignement avec Henri Meschonnic*, éd. Serge Martin, Mont-de-Laval, l'Atelier du Grand tétras, 2010, p. 85-102.

– « Ce que toujours je chercherai, le poème, la théorie, le poème critique, de Meschonnic à Mallarmé, *Europe*, « Henri Meschonnic », n° 995, mars 2012, p. 134-144.

RÉDA, Jacques, « Note de lecture sur *Critique du rythme* », *Libération*, 7 juin 1982, <https://editions-verdier.fr/2014/05/16/liberation-7-juin-1982-par-jacques-reda/>

Revue :

Europe, « Henri Meschonnic », n° 995, mars 2012.

III. *Corpus élargi pour l'étude de la réception de Mallarmé : textes critiques, livres de poèmes, récits*

1. *Réception avant 1945, textes et livres partiellement ou entièrement consacrés à Mallarmé*

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

AUDIC, Charles, « Stéphane Mallarmé, La Poésie décadente », Bertrand Marchal (éd.), *Mallarmé*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, (« Mémoire de la critique »), p. 327-346.

BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, Maurice Nadeau, 1988.

BREMOND, Henri, *La Poésie pure*, avec « Un Débat sur la poésie » de Robert De Souza, Grasset, 1926.

BRETON, André, *Signe ascendant, Poésie*/Gallimard, 1949.

- *La Clef des champs*, Livre de poche, 1953.

- *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965.

- *Les pas perdus*, idées/Gallimard, 1974.

- *Œuvres complètes III*, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

CHANTAVOINE, Henri, « Au jour le jour, Le Néo-français » (*La Plume*, 4 avr. 1894), p. 317-320.

CLAUDEL, Paul, « La Catastrophe d'Igitur », *la Nouvelle Revue française*, n° 158, nov. 1926, p. 531-536.

- *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

- *Cent phrases pour éventails* (1925), éd. Michel Truffet, *Poésie*/Gallimard, 1996.

DUJARDIN, Édouard, *Mallarmé par un des siens*, Albert Messein, 1936.

ELIOT, Thomas-Stearn, « Note sur Mallarmé et Poe », *Nouvelle Revue Française*, n° 158, nov. 1926, p. 525-526.

- *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère, Seuil, 1999.

- *La Terre vaine*, trad. Pierre Leyris, Points-Seuil, 2006.

GEORGE, Stefan, *Feuilles pour l'art, 1892-1919 et autres textes du cercle de George*, trad. Ludwig Lehnen, Les Belles Lettres, 2012.

- *L'étoile de l'alliance poèmes*, trad. Ludwig Lehnen, Éditions de la Différence, 2005.
- GHIL, René, *Traité du verbe: états successifs, 1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904*, éd. Tiziana Goruppi, Saint Genouph, Nizet, 1978.
- GIDE, André, *Découvrons Henri Michaux*, Gallimard, 1941.
- *Prétextes*, Mercure de France, 1963.
- GIDE, André et VALÉRY, Paul, *Correspondance 1890-1942*, éd. Robert Mallet, Gallimard, 1955.
- GOURMONT, Remy de, *La culture des idées*, Mercure de France, 1900.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours* [pages sur Mallarmé], Bertrand Marchal (éd.), *Mallarmé*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, (« Mémoire de la critique »), p. 75-80.
- *À rebours*, éd. Marc Fumaroli, folio Gallimard, 2012.
- JOUE, Pierre Jean, « La Langue de Mallarmé », *Stéphane Mallarmé: essais et témoignages*, Neuchatel, la Baconnière, 1942, p. 27-34.
- KAHN, Gustav, *Symbolistes et décadents*, Slatkine Reprints, 1993.
- MARINETTI, Filippo Tomasso, *Les Mots en liberté futuristes*, éd. Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.
- MAUCLAIR, Camille, « Stéphane Mallarmé » (1893), Bertrand Marchal (éd.), *Mallarmé*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, (« Mémoire de la critique »), p. 281-300.
- *Mallarmé chez lui*, Grasset, 1935.
- MAURRAS, Charles, « Moralistes » (*Revue encyclopédique*, 3 avr. 1897), Bertrand Marchal (éd.), *Mallarmé*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, (« Mémoire de la critique »), p. 433-436.
- MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes I*, éd. Raymond Bellour et Ysé Tran, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.
- MOCKEL, Albert, *Esthétique du symbolisme: propos de littérature (1894); Stéphane Mallarmé, un héros (1899); textes divers*, éd. Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.
- NORDAU, Max, *Dégénérescence* [extrait sur Mallarmé], Félix Alcan, 1894, Bertrand Marchal (éd.), *Mallarmé*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, (« Mémoire de la critique »), p. 301-304.
- PONGE, Francis, « Notes d'un poème », *la Nouvelle revue française*, n° 158, nov. 1926, p. 546-547.
- *Le parti pris des choses*, Poésie/Gallimard, 1980.
- *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1977.
- RETTÉ, Adolphe, « Stéphane Mallarmé » (*L'Hermitage*, janv. 1893), « Chronique des livres, M. Stéphane Mallarmé, La Musique et les lettres » (*La Plume*, janv. 1895) « Le Décadent » (*La Plume*, 1^{er} mai 1896), Bertrand Marchal (éd.), *Mallarmé*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, (« Mémoire de la critique »), p. 257-264, 321-324 et 371-384.
- RILKE, Rainer Maria, *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée*, trad. Maurice Regnaut, éd. Jean-Pierre Lefebvre, Poésie/Gallimard, 1994.
- *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. Maurice Betz, Seuil, 1980.
- *Œuvres, vol. III Correspondance*, trad. Philippe Jaccottet, Blaise Briod et Pierre Klossowski, éd. Philippe Jaccottet, Seuil, 1976.
- *Vergers*, préf. Philippe Jaccottet, Poésie/Gallimard, 1978.

UNGARETTI, Giuseppe, « Innocence et mémoire », *la Nouvelle Revue Française*, n° 158, nov. 1926, p. 527-530.

- *Innocence et mémoire*, trad. Philippe Jaccottet, Gallimard, 1969.

UNGARETTI, Giuseppe et AMROUCHE, Jean, *Propos improvisés*, trad. Philippe Jaccottet, Gallimard, 1972.

VALÉRY, Paul, *Œuvres I*, éd. Jean Hytier et Agathe Rouart-Valéry, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

- *Œuvres II*, éd. Jean Hytier, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

- *Cahiers I*, éd. Judith Robinson-Valéry, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

- *Degas Danse Dessin*, Gallimard folio-essais, 1998.

- *Eupalinos, Poésie*/Gallimard, 1970.

WYZEWA, Theodor de, « M. Mallarmé, notes » (*La Vogue*, 5-2 et 12-19 juil. 1886), Bertrand Marchal (éd.), *Mallarmé*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, (« Mémoire de la critique »), p. 99-116.

2. Réception après 1945, textes et livres partiellement ou entièrement consacrés à Mallarmé

ANCET, Jacques, « Le Chant sous les mots », *Europe*, « Stéphane Mallarmé », n° 825-826, janv.-févr. 1998, p. 33-47.

- *Ode au recommencement*, Castellare-di-Casinca, les Éditions Lettres vives, 2013.

DU BOUCHET, André, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, France, Mercure de France, 1972.

- *Matière de l'interlocuteur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1992.

- *L'emportement du muet*, Mercure de France, 2000.

DU BOUCHET, André et VEINSTEIN, Alain, *Entretiens d'André Du Bouchet avec Alain Veinstein*, Strasbourg, L'Atelier contemporain & Institut National de l'Audiovisuel, 2016.

DOUMET, Christian et BODDAERT, François, *Pour affoler le monstre, preuves et épreuves d'une poésie actuelle*, France, Obsidiane, 1997.

- *La poésie au marteau, entretien avec Jasmine Getz*, Sens, Obsidiane, 2004.

DUPIN, Jacques, *M'introduire dans ton histoire*, P.O.L., 2007.

ESTEBAN, Claude, *Critique de la raison poétique*, Flammarion, 1987.

- « Prince amer de l'exil », *Magazine littéraire*, « Mallarmé, naissance de la modernité », septembre 1998, p. 63-66.

GLEIZE, Jean-Marie, « Ce n'est qu'un débat, Mallarmé continue », *Magazine littéraire*, « Mallarmé, naissance de la modernité », septembre 1998, p. 61-63.

JACCOTTET, Philippe, *L'entretien des muses, chroniques de poésie*, Gallimard, 1968.

- *Poésie (1946-1967)*, *Poésie*/Gallimard, 1971.

- *Une transaction secrète, lectures de poésie*, Gallimard, 1987.

- « Un extraordinaire inédit de Mallarmé », *Écrits pour papier journal, chroniques 1951-1970*, éd. Jean-Pierre Vidal, Gallimard, 1994, p. 189-194.

- *La seconde semaison, carnets 1980-1994*, Gallimard, 1996.

KRAL Petr, « La Chair du néant », *Poésie*, n°85, 3^{ème} tri. 1998, Belin, p. 123-126.

LEIRIS, Michel, *La règle du jeu III, Fibrilles*, Gallimard, 1967.

LUCA, Ghérasim, *Le chant de la carpe*, José Corti, 1986.

- *Paralipomènes*, José Corti, 1986.
- *La Voici la voie silanxieuse*, José Corti, 1997.
- *Théâtre de bouche*, José Corti, 1997.
- *Héros-limite*, José Corti, 2000.
- « Je m'oralise » (1960), *Europe*, « Ghérasim Luca », n° 1045, mai 2016, p. 91-92.

NOËL, Bernard, *Bruits de langue*, Talus d'approche, Mons, 1980.

- *La Castration mentale*, P.O.L, 1997.
- *L'espace du désir*, Orléans, L'Écarlate, 1995.
- *Treize cases du je, journal*, P.O.L, 1998.
- *La Maladie du sens*, in *La Comédie intime*, P.O.L, 2015, p. 249-286.
- *Le roman d'un être*, P.O.L, 2012.
- *La place de l'autre*, P.O.L, 2013.

NOËL, Bernard et VEINSTEIN, Alain, *Bernard Noël, « du jour au lendemain », entretiens avec Alain Veinstein*, Coaraze, L'Amourier, 2017.

OSTER, Daniel, *La gloire*, P.O.L, 1997.

- *Stéphane, roman*, P.O.L, 1991.

ROUD, Gustave, *Air de la solitude et autres écrits*, Poésie/Gallimard, 1978.

SÉNAC, Jean, *Pour une terre possible*, éd. Hamid Nacer-Khodja, Points-Seuil, 2013.

STÉFAN, Jude, *Chroniques catoniques*, La Table ronde, 1996. – « Malherbe, Horace, Mallarmé », *Cahiers de L'Herne Francis Ponge*, éd. Jean-Marie Gleize, L'Herne, 1986, p. 309-314

STÉTIÉ, Salah, *Lumière sur lumière ou L'Islam créateur*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1992.

- *Mallarmé sauf azur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1999.
- *Obscure lampe de cela*, Remoulins-sur-Gardon, Jacques Bremond, 2003.
- *D'une langue*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2013.

VARGAFTIG, Bernard, *Orbe*, Flammarion, 1979

- « Tout poème est un acte de résistance », introduction à *Poésies de résistance: une anthologie*, éd. Bernard Vargaftig, Éd. J'ai Lu, 1994.
- « À Mallarmé l'inflexible », *Europe*, n° 825-826, janv.-févr. 1998, p. 24-26.
- « Poète des régions de l'âme », *Europe*, « Gérard de Nerval », n° 935, mars 2007, p. 12-13.
- *Je n'aime que l'énigme*, suivi de *L'inflexion*, Remoulins-sur-Gardon, Jacques Brémond, 2013.

VIGÉE, Claude, *Aux sources de la littérature moderne, Les Artistes de la faim*, Bourg-en-Bresse, Entailles-Philippe Nadal, 1989.

- *Pentecôte à Bethléem, choix d'essais, 1960-1987*, Parole et silence, 2006.

3. Essais philosophiques abordés pour l'étude de la réception de Mallarmé

BADIOU, Alain, *Théorie du sujet*, Seuil, 1982.

- *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, 1997.
- *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Points-Seuil, 1993.

BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, éd. Paule Thévenin, Seuil, 1966.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Presses universitaires de France, 1962.

- *Le pli, Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988.

DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Seuil, 1972.

DOUMET, Christian, *La Dérison poétique des philosophes*, Stock, 2010.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Tel-Gallimard, 1966.

- *Dits et écrits, 1954-1988. I, 1954-1975*, éd. Daniel Defert et François Ewald, Gallimard, 2001.

IV. Ouvrages critiques, théoriques, philosophiques

ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Jargon de l'authenticité, de l'idéologie allemande*, trad. Éliane Escoubas, Paris, France, Payot, 1989.

- *Métaphysique, concept et problèmes*, trad. Christophe David, Payot, 2006.

- *Prismes, critique de la culture et société*, trad. Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Payot, 2003.

AGAMBEN, Giorgio, *Idée de la prose*, trad. Gérard Macé (trad.), Christian Bourgois, 1998.

- *Profanations*, trad. Martin Rueff, Payot & Rivages, 2006.

ANCET, Jacques, *L'Amitié des voix, I*, Publie.net, 2009.

ARAGON, Louis, *Traité du style*, Gallimard, 1939.

ARISTOTE, *La poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980.

- *Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle et Patricia Vanhemelryck, Librairie générale française, Livre de poche, 1991.

ARJAKOVSKY, Philippe, FÉDIER, François et FRANCE-LANORD, Hadrien (éd.), *Dictionnaire Martin Heidegger, vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Éd. du Cerf, 2013.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire How to do things with words*, trad. Gilles Lane, Points-Seuil, 1970.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1942.

BADIOU, Alain, *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, 1997.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Seuil, 1966.

- *Le plaisir du texte*, Points-Seuil, 1973.

- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil « Écrivains de toujours », 1975.

BATAILLE, Georges, *Manet, étude biographique et critique*, Genève, Skira, 1955.

BÉDOURET-LARRABURU Sandrine et LAPLANTINE, Chloé (éd.), *Émile Benveniste vers une poétique générale*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015.

BÉDOURET-LARRABURU Sandrine et PRIGNITZ, Gisèle (éd.), *En quoi Saussure peut-il nous aider à penser la littérature ?*, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres I, II, III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard folio-essais, 2000. (3 vol.)

- *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, éd. Rolf Tiedemann, Payot & Rivages, 2002.

BENVENISTE, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes 1, Économie, parenté, société*, Minuit, 1969.

- *Le vocabulaire des institutions indo-européennes 2, Pouvoir, droit, religion*, Minuit, 1969.

- *Problèmes de linguistique générale 1*, Tel Gallimard, 1979.

- *Problèmes de linguistique générale 2*, Tel-Gallimard, 1974.

- *Baudelaire*, éd. Chloé Laplantine, Limoges, Éd. Lambert-Lucas, 2011.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. Arnaud Bouaniche et Frédéric Worms, Presses universitaires de France, 2007

BESSIÈRE, Jean, « Rhétoricité et littérature : Figures de la discordance, figures du partage [De Roland Barthes à Paul de Man] », *Langue française*, Rhétorique et littérature, septembre 1988, p. 37-50.

BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, 1949.

- *L'amitié*, Gallimard, 1971.

- *L'entretien infini*, Gallimard, 1969.

BLOOM, Harold, *A map of misreading*, New York, Oxford University Press, 2003.

- *L'angoisse de l'influence*, trad. Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi, Les éditions Aux forges de Vulcain, 2013.

BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, éd. Paule Thévenin, Seuil, 1966.

BOUSSEYROUX, Michel, « Quelle poésie après Auschwitz ? Paul Celan : l'expérience du vrai trou », *L'en-je lacanien*, n° 14, janvier 2010, p. 55-75

BRÉAL, Michel, *Essai de sémantique*, éd. Simone Delesalle, Limoges, Lambert-Lucas, 2005.

BRODA, Martine, « Lyrisme et célébration : l'épiphanie de la Chose », *Littérature*, n°104, 1996. pp. 89-100.

CHARNET, Yves, « Malaise dans la poésie : un état des lieux », *Littérature*, n°110, 1998, p. 13-21.

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.

COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, 1989.

- « Le Sujet lyrique hors de soi », *Figures du sujet lyrique*, éd. Dominique Rabaté, Presses universitaires de France, 1996, p. 113-126.

COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Hachette, 1992.

- « La Référence dédoublée », *Figures du sujet lyrique*, éd. Dominique Rabaté, Presses universitaires de France, 1996, p. 39-64.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.

DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française*, Genève, Slatkine, 1981.

DELAS, Daniel, « De l'inachèvement de la poétique de Benveniste », *Émile Benveniste vers une poétique générale*, éd. Sandrine Bédouret-Larraburu et Chloé Laplantine, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015, p. 25-32.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Minuit, 1993.

- *Foucault*, Minuit, 1986.

- *Le pli, Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988.

- *Logique du sens*, Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Minuit, 1980.
- *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, 1991.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Flammarion, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Minuit, 1972.
- DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, Dunod, 1995.
- *L'Art et la manière: art, littérature, langage*, Honoré Champion, 2004.
- *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Laurence Teper, 2005.
- *Émile Benveniste, l'invention du discours*, In Press, 2006.
- *La manière folle*, Manucius, 2010.
- « Qu'est-ce qu'un point de vue proprement littéraire ? », *En quoi Saussure peut-il nous aider à penser la littérature ?*, éd. Sandrine Bédouret-Larraburu et Gisèle Prignitz, Presses de L'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 51-60.
- *La Voix juste, essai sur le bref*, Manucius, 2015.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti, éd. Richard Shusterman, folio-essais, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992.
- *La demeure, la souche, apparentements de l'artiste*, Minuit, 1999.
- *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*, Minuit, 2004.
- *Blancs soucis*, Minuit, 2013.
- DOMINICY, Marc, « Y a-t-il une rhétorique de la poésie ? », *Langue française*, Rhétorique et littérature, septembre 1988.
- DOUMET, Christian, *La poésie au marteau, entretien avec Jasmine Getz*, Sens, Obsidiane, 2004.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Librairie générale française - Livre de poche, 1985.
- *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Points-Seuil, 1965.
- FÉDIDA, Pierre, *Le site de l'étranger la situation psychanalytique*, Presses universitaires de France, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Tel Gallimard, 1966.
- *L'archéologie du savoir*, Tel Gallimard, 1969.
- « La Bibliothèque fantastique », *Travail de Flaubert*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Points-Seuil, 1983, p. 103-122.
- *L'herméneutique du sujet, cours au Collège de France (1981-1982)*, éd. François Ewald, Alessandro Fontana et Frédéric Gros, Gallimard Seuil, 2001.
- FREUD, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, trad. Marie Bonaparte, Presses Universitaires de France, 1971.
- *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, folio-essais, 1985.
- *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Gallimard folio-essais, 1988.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad. Michel-François Demet, Librairie générale française, Le Livre de poche, 1999.

GENETTE, Gérard, *Figures. I*, Points-Seuil, 1966.

- *Figures III*, Seuil, 1972.

- *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Points-Seuil, 1982.

GLEIZE, Jean-Marie, « Un pied près de mon cœur », *Modernités, Le sujet lyrique en question*, éd. Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 261-272.

- *Littéralité*, Questions théoriques, 2015.

GODFROY, Alice, *Ecrire, danser: étude pour une « dansité » de l'écriture poétique : prendre corps et langue*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2013.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Seuil, 1986.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique, vol. I Introduction à l'esthétique, L'Idée du beau*, trad. Samuel Jankélévitch, Flammarion, 1979.

HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, trad. André Préau, Tel-Gallimard, 1958.

- *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Tel Gallimard, 1962.

- *Approche de Hölderlin*, trad. Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Tel-Gallimard, 1973.

- *Être et temps*, trad. François Vezin, Gallimard, 1986.

- *Questions III et IV*, trad. Jean Beaufret, François Fédier et Julien Hervier, Tel-Gallimard, 1990.

HÉRACLITE, « Fragments », *Les écoles présocratiques*, éd. et trad. Jean-Paul Dumont, Gallimard folio-essais, 1991.

HUMBOLDT, Wilhelm von, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, trad. Pierre Caussat, Seuil, 1974.

ILLOUZ, Jean-Nicolas et NEEFS, Jacques (éds.), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Points-Seuil, 1970.

- *Huit questions de poétique*, éd. Tzvetan Todorov, Seuil, 1977.

JAKOBSON, Roman et POMORSKA, Krystyna, *Dialogues*, Flammarion, 1980.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, A. Colin, 1961.

JARRETY, Michel, « Sujet éthique, sujet lyrique », *Figures du sujet lyrique*, éd. Dominique Rabaté, Presses universitaires de France, 1996, p. 127-146.

- *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1997.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préf. Jean Starobinski, Gallimard, 1978.

- *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Gallimard, 1988.

JENNY, Laurent, « Mallarmé, musique, espace, pensée », *La Fin de l'intériorité, théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses universitaires de France, 2002.

KAUFMANN, Vincent, *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970*, Presses universitaires de France, 1997.

KRISTEVA, Julia, *Sèmeiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Seuil, 1966.

- *Le Séminaire livre XX, Encore (1972-1973)*, éd. Jacques-Alain Miller, Points-Seuil, 1975.

- *Le séminaire, livre V, les formations de l'inconscient, 1957-1958*, éd. Jacques-Alain Miller, Seuil, 1998.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois éditeur, 2015.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, 1978.
- LAPLANTINE, Chloé, *Émile Benveniste, l'inconscient et le poème*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
- LEUWERS, Daniel, *Richesse du livre pauvre*, Gallimard, 2008.
- LOMBEZ, Christine, *La seconde profondeur, la traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle*, les Belles lettres, 2016.
- LOTMAN, Youri Mikhaïlovitch, *La structure du texte artistique*, trad. Anne Fournier, Bernard Kreise et Ève Malleret, éd. Henri Meschonnic, Gallimard, 1973.
- LOUETTE, Jean-François, « Sartre anarchiste, ou démocrate en prose ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, février 2006, p. 285-306.
- MAÏMONIDE, Moïse, *Le guide des égarés ; Le traité des huit chapitres*, trad. Salomon Munk et Jules Wolff, éd. Charles Mopsik, Lagrasse, Verdier, 1979.
- MANDELSTAM, Ossip Emilievitch, *De la poésie*, trad. Mayelaveta, Gallimard, 1990.
- MARTIN, Serge, *Langage et relation: poétique de l'amour*, l'Harmattan, 2005.
- *Les Cahiers du chemin (1967-1977) de Georges Lambrichs, poétique d'une revue littéraire*, Paris, France, Honoré Champion, 2013.
- *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan, Marie Delarbre, 2017.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, 1950.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, éd. Claude Lefort, Gallimard folio-essais, 1964.
- NANCY, Jean-Luc, *Les muses*, Galilée, 1994.
- NAUGHTON, John T., *Une intention de salut, essais sur la poésie française moderne*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice Betz, Librairie Générale Française, Livre de poche, 1967.
- *Œuvres philosophiques complètes, 1.2, Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement. La philosophie à l'époque tragique des Grecs. Vérité et mensonge au sens extra-moral. et autres écrits posthumes, 1870-1873*, trad. Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc Buhot de Launay, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1975.
- *La naissance de la tragédie*, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard folio-essais, 1977.
- *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, trad. Jean-Claude Hémery, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1988.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La déshumanisation de l'art*, trad. Ève Giustiniani, éd. Paul Aubert, Cabris, Sulliver, 2008.
- PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie: le dialogue par le livre, 1874-2000*, Gallimard, 2001.
- PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, J.-J. Pauvert, 1965.

- PICARD, Timothée, *Wagner, une question européenne: contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- PICON, Gaétan, *1863, naissance de la peinture moderne*, Gallimard, 1988.
- PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard folio-essais, 1954.
- RABATÉ, Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique* (éd.), Presses universitaires de France, 1996, p. 65-80.
- *Le roman et le sens de la vie*, José Corti, 2010.
 - *Gestes lyriques*, José Corti, 2013.
- RABATÉ, Dominique, DE SERMET, Joëlle et VADÉ, Yves (éds.), *Modernités, Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- RABATÉ, Jean-Michel, « Verlaine et Mallarmé, au défaut des langues », *La pénultième est morte, spectrographies de la modernité, Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Chair des mots*, Galilée, 1998.
- RÉDA, Jacques, « À pas de loup », *Langue française*, 1982, p. 89-94.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Points-Seuil, 1964.
- RICŒUR, Paul, *Essais d'herméneutique*, Seuil, 1969.
- *La métaphore vive*, Points-Seuil, 1975.
- ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*, F. Maspero, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard-idées, 1948.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, éds. Charles Bally, Albert Sechehaye et Tullio De Mauro, Payot, 1972.
- SCEPI, Henri, *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Honoré Champion, 2012.
- SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, 2008.
- STAROBINSKI, Jean, « Les directions nouvelles de la recherche critique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, p. 121-141.
- *La relation critique L'œil vivant II*, Gallimard, 1970.
 - *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *Les réseaux poétiques, essais critiques*, José Corti, 2001.
- VADÉ, Yves, « Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », *Figures du sujet lyrique*, éd. Dominique Rabaté, Presses universitaires de France, 1996, p. 11-38.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, trad. Jacques Fauve, folio essais, 1992.
- ZAMBRANO, Maria, *Philosophie et poésie*, trad. Jacques Ancet, José Corti, 2003.

V. *Autres œuvres lues*

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, éds. Claude Pichois et Yves-Gérard Le Dantec, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

- BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, éd. Max Milner, Poésie/Gallimard, 1997.
- CELAN, Paul, *Le Méridien et autres proses*, trad. Jean Launay, Seuil, 2002.
- CHAR, René, *Recherche de la base et du sommet*, Poésie/Gallimard, 1971.
- *Les matinaux*, suivi de *La parole en archipel*, Poésie/Gallimard, 1989.
- CHAR, René, BRAQUE, Georges (ill.) et ARP, Jean (ill.), *Lettera amorosa*, Poésie/Gallimard, 2007.
- DAIVE, Jean, *Fut bâti*, Gallimard, 1973.
- DESNOS, Robert, *Destinée arbitraire*, éd. Marie-Claire Dumas, Poésie/Gallimard, 1975.
- DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Défense et illustration de la Langue française*, éd. Samuel de Sacy, Poésie/Gallimard, 1967.
- ESHLEMAN, Clayton, *Hadès en manganèse*, trad. Jean-Paul Auxeméry, Belin, 1998.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, éd. Bernard Masson et Jean Bruneau, folio Gallimard, 1998.
- FRÉMON, Jean et NOËL, Bernard, *Le double jeu du tu*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1977.
- HUGO, Victor, *Cromwell*, éd. Anne Ubersfeld, Garnier-Flammarion, 1965.
- *Odes et ballades, Les Orientales*, éd. Jean Gaudon, Garnier-Flammarion, 1968.
- *Les contemplations*, éd. Jean Gaudon, Librairie Générale Française, 1985.
- JEAN DE LA CROIX, *Nuit obscure, Cantique spirituel et autres poèmes*, trad. Jacques Ancet, Poésie/Gallimard / UNESCO, 1997.
- JOUBE, Pierre Jean, *En miroir, journal sans date*, Mercure de France, 1954.
- *Matière céleste*, Poésie/Gallimard, éd. Jérôme Thélot, 1995.
- *Tombeau de Baudelaire*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2006.
- LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes: Les chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, éd. Hubert Juin, Poésie/Gallimard, 1973.
- MICHAUX, Henri, *Passages, 1937-1963*, Gallimard, 1963.
- *Face aux verrous*, Poésie/Gallimard, 1967.
- *Par la voie des rythmes*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata morgana, 1974.
- *Émergences-Résurgences*, Genève, Suisse, Albert Skira, Champs-Flammarion, 1972.
- *Poteaux d'angle*, Gallimard, 1981.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais, Livre 3*, éd. Alexandre Micha, Garnier-Flammarion, 1995.
- NERVAL, Gérard de, *Poésies et souvenirs*, éd. Jean Richer, Poésie/Gallimard, 1974.
- PÉGUY, Charles, *Œuvres en prose, 1909-1914*, éd. Marcel Péguy, Gallimard, 1961, (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- *Le porche du mystère de la deuxième vertu*, éd. Jean Bataille, Poésie/Gallimard, 1986.
- PERROS, Georges, *Papiers collés 2*, Gallimard, 1998.
- POE, Edgar Allan, *Histoires, essais et poèmes*, éd. Jean-Pierre Naugrette, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 2006.
- REGNAUT, Maurice, *Nous*, Creil, Dumerchez, 2006.
- REVERDY, Pierre, *Main d'œuvre, 1913-1949*, Poésie/Gallimard, 2000.
- RIMBAUD, *Œuvres*, éd. Pascaline Mourier-Casile, Pocket, 1990.
- TORREILLES, Pierre, *Denudare*, Gallimard, 1973.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Alain Favre, R. Laffont, 1992.

VIRGILE, *Bucoliques*, trad. Paul Valéry et Jacques Delille, éd. Florence Dupont, Gallimard folio, 1997.

YEATS, William Butler, *Les cygnes sauvages à Coole*, trad. Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1990.

Index nominum

Pour des raisons évidentes, n'apparaissent dans l'index ni le nom de Mallarmé, ni ceux des quatre poètes centraux de notre étude. Nous y faisons figurer en revanche les noms des poètes du corpus étendu.

A

Abastado, Claude · 110, 129
 Adorno, Theodor W. · 355, 356, 594, 595, 596, 598, 599, 601
 Agamben, Giorgio · 585, 586
 Alain, Émile-Auguste Chartier, dit · 354
 Albèra, Philippe · 910, 911
 Albrecht, Florent · 902, 903, 904
 Alcée de Mytilène · 84
 Aleksic, Branko · 746
 Alexandre, Didier · 297, 345, 640, 642, 896, 959, 960
 Alexandre-Berques, Pascale · 297
 Allemann, Beda · 332
 Amrouche, Jean · 311
 Anacréon de Téos · 84
 Ancet, Jacques · 16, 252, 290, 309, 501, 503, **916-918**, 930, 931, 959, 960
 Apert, Olivier · 580, 947
 Apollinaire, Guillaume · 14, 34, 48, 189, 193, 213, 239, 248, 261, 274, 278, 296, **297-304**, 307, 333, 631, 680, 682, 683, 684, 688, 689, 717, 787, 798, 841, 865, 869, 901, 936, 975, 979
 Aragon, Louis · 45, 760, 925, 926
 Aristote · 245, 452, 453, 523, 524, 710, 794
 Arp, Jean · 865
 Artaud, Antonin · 623, 627, 629, 939
 Aubanel, Théodore · 149, 150, 173, 175, 197, 219, 437, 476, 547
 Aubert, Paul · 309, 958
 Aubry, Jean · 352
 Aubyn, F.C. St · 94
 Audic, Charles · 236
 Auroux, Sylvain · 683, 945
 Austin, John Langshaw · 634, 652
 Auxéméry, Jean-Paul · 176, 960

Avice, Jean-Paul · 188, 476, 946

B

Bachelard, Gaston · 371, 580
 Backès, Jean-Louis · 177, 892, 937, 958
 Badiou, Alain · 27, 46, 48, 118, 363, **532-536**, 540, 541, 977
 Bakken, Arild Michel · 345, 347, 692
 Bally, Charles · 643, 959
 Balzac, Honoré de · 692
 Banville, Théodore de · 85, 93, 212, 381, 383, 384, 642, 645, 740, 741, 856, 903
 Barthes, Roland · 19, 61, 112, 123, 173, 227, 305, 371, 419, **650-654**, 690, 692, 693, 694, 695, 696, 698, 700, 706, 954, 955, 979
 Barzun, Henri-Martin · 301
 Bastaire, Jean · 680, 960
 Bataille, Georges · 15, 623, 629, 749, 752, 863, 868, 869, 939
 Baudelaire, Charles · 12, 14, 16, 20, 32, 33, 34, 36, 51, 56, 65, 74, 77, 87, 89, 95, 105, 106, 109, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 135, 159, 160, 161, 162, 164, 169, 172, 175, 178, 180, 182, 188, 189, 191, 199, 201, 202, 203, 211, 212, 214, 220, 223, 232, 237, 239, 240, 244, 246, 247, 253, 258, 259, 266, 267, 268, 273, 277, 279, 281, 283, 286, 290, 305, 306, 307, 308, 313, 315, 316, 318, 324, 334, 355, 358, 359, 367, 372, **376-388**, 390, 391, 392, 393, 397, 398, 399, 404, 405, 427, **433-450**, 466, 475, 482, 484, 491, 493, 495, 501, 524, 525, 526, 538, 539, 540, 544, 546, 549, 556, 557, 572, 578, 583, 585, 586, 595, 596, 597, 609, 610, 611, 623, 631, 635, 654, 671, 676, 688, 689, 713, 721, 724, 725, **730-736**, 742, 746, 756, 762, 769, 773, 783, 784, 786, 790, 800, 802, 806, 807, 808, 809, 811, 825, 826, 827, 828, 835, 837, 838, 843, 844, 846, 851, 855, 859, 864,

- 865, 866, 867, 872, 877, 878, 879, 880, 882, 883, 884,
887, 893, 896, 897, 901, 903, 904, 907, 908, 921, 924,
934, 937, 939, 940, 941, 942, 943, 946, 948, 955, 960,
976, 977
- Beaufret, Jean · 400, 957
- Becdelièvre, Laure · 479, 480
- Beckett, Samuel · 110, 236, 697, 938, 959
- Bédouret-Larraburu, Sandrine · 757, 828, 955, 956
- Beethoven, Ludwig von · 907
- Béhar, Henri · 297
- Bellour, Raymond · 80, 334, 337, 951
- Benda, Julien · 354, 530
- Bénichou, Paul · 125, 190, 229, 230
- Benjamin, Walter · 304, 305, 308, 318, 480, 578, 594, 596,
606, 634, 787
- Bennis, Mohammed · 853
- Benoît, Éric · 403, 675, 935
- Benveniste, Émile · 38, 84, 238, 525, 572, 589, 615, 620,
623, 624, 625, 636, 639, 640, 649, 668, 683, 749, 753,
754, 799, 800, 801, 802, 824, 825, 827, 828, 954, 955,
956, 958
- Bergson, Henri · 257
- Berkman, Gisèle · 252
- Bernadet, Arnaud · 13, 568
- Bernard, Michel · 209
- Bernard, Suzanne · 879, 953, 958, 960, 980
- Bersani, Leo · 476, 477
- Bertrand, Aloysius · 245, 899, 939, 959
- Betz, Maurice · 241, 480, 951, 958
- Bézieux, Chantal Roux de · 82
- Bident, Charles · 345, 354
- Bilous, Daniel · 65
- Blanchot, Maurice · 12, 13, 55, 69, 70, 75, 91, 93, 223,
227, 228, 230, 231, 274, 275, 276, 320, 327, 345, 352,
354, 378, 379, 380, 460, 537, 549, 652, 687, 690, 691,
692, 696, 863, 917, 926, 936, 937, 947, 974
- Bloom, Harold · 15, 196, 273, 289, 359, 378, 382, 486,
532, 671, 919
- Boase, Alan · 371
- Boddaert, François · 712, 740
- Bodländer, Rudolf · 322, 324
- Bohac, Barbara · 108, 140, 551, 553, 935
- Boileau, Nicolas · 84, 339, 340
- Bombarde, Odile · 943
- Bonaparte, Marie · 358, 956
- Bonfand, Alain · 175, 944
- Bonhomme, Béatrice · 223, 323, 944, 948, 949
- Bonnec, Damien · 912
- Bonnet, Antoine · 306, 447, 846, 950
- Bonnet, Margueritte · 306, 447, 846, 950
- Bonnier, Charles · 672
- Bonriot, Edmond · 271, 306, 336
- Bopp, Franz · 670
- Bosio, Hervé · 223, 323, 944, 948, 949
- Bouaniche, Arnaud · 257, 955
- Boucoucheliev, André · 82, 956
- Boulez, Pierre · 842, 871, 893, 902, 905, 906, **910- 912**,
981
- Bourdieu, Pierre · 492
- Bousseyroux, Michel · 356, 362, 955
- Bouzaher, Myriem · 82, 956
- Braque, Georges · 865
- Bréal, Michel · 670, 791, 955
- Bremond, Henri · 242, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260,
286, 508, 897, 953, 975
- Breton, André · 110, 145, 193, 230, 234, 274, 278, 296,
300, **303-307**, 333, 334, 393, 447, 452, 681, 710, 740,
760, 793, 936, 938, 939, 959, 975
- Briod, Blaise · 322, 951
- Broda, Martine · 36
- Brokmeier, Wolfgang · 875, 957
- Bruneau, Jean · 849, 960
- Brunel, Pierre · 721
- Buchs, Arnaud · 138, 358
- Buhot de Launay, Marc · 177, 361, 439, 957, 958, 960
-
- ## C
- Cadiot, Pierre · 957
- Campion, Pierre · 540
- Canetti, Elias · 529
- Carlat, Dominique · 676
- Caussat, Pierre · 245, 686, 957
- Cazalis, Henri · 72, 73, 74, 79, 89, 90, 93, 106, 110, 147,
149, 153, 172, 197, 218, 241, 253, 263, 269, 321, 361,
381, 403, 452, 456, 467, 476, 477, 504, 520, 533, 584,
605, 670, 691, 740, 769, 803, 879, 892
- Cazentre, Thomas · 273

Celan, Paul · 356, 361, 483, 540, 651, 812, 900, 923, 924, 946, 955
 Cézanne, Paul · 406, 462, 821, 842, 874, 883, 906
 Chantavoine, Henri · 214, 950
 Char, René · 237, 263, 335, 369, 399, 452, 635, 865, 938, 939, 944
 Charnet, Yves · 18, 100, 948
 Charpentier, Florence · 571
 Chevalier, Jean-Claude · 683, 689, 945
 Chevrier, Jean-François · 841
 Chiss, Jean-Louis · 534, 575, 949
 Choi, Young-Joo · 621
 Chol, Isabelle · 44
 Chopin, Frédéric · 907
 Cicéron, Marcus Tullius Cicero · 641, 668
 Claudel, Paul · 11, 13, 27, 74, 77, 121, 196, 218, 254, 257, 266, 271, 274, 278, 286, **287-297**, 303, 304, 314, 352, 360, 431, 787, 790, 821, 857, 874, 925, 975
 Cohen, Jean · 275, 280, 759, 832, 833, 834, 835
 Cohn, Robert-Greer · 14, 16, 42, 61, 178, 188, 190, 194, 313, 314, 344, 941
 Colli, Giorgio · 177, 250, 480, 958
 Collot, Michel · 578, 581, 582, 726, 948
 Colomb-Guillaume, Chantal · 741, 948
 Combe, Dominique · 63, 64, 253, 254, 255, 256, 727
 Convert, Pascal · 735
 Coquelin, Constant · 93
 Corbin, Henry · 439, 957
 Corneille, Pierre · 340
 Coste, Claude · 892, 937
 Courant, Elsa · 271
 Coward, Rodney · 14, 935, 941
 Cox, George W. · 85, 86

D

Daive, Jean · 498, 960
 Daix, Pierre · 623
 Dante Alighieri · 100, 236, 367, 434, 468
 Darzens, Paul · 88
 David, Christophe · 356, 954
 Davies, Gardner · 87, 229, 392, 934
 de Man, Paul · 12, 414, 857, 858, 860, 861, 867, 868, 872, 880, 883, 889, 923, 955

De Mauro Tullio · 643, 959
 Debussy, Claude · 842, 900, 905, 906, 911, 936
 Décaudin, Michel · 11, 193, 239, 950
 Defert, Daniel · 697, 954
 Degachi, Souad · 15, 955
 Degas, Edgar · 125, 249, 250, 488, 489, 646, 836, 850, 852, 868, 882, 952
 Delas, Daniel · 575, 828, 949
 Delègue, Yves · 150, 489, 532, 539, 540, 541, 616, 728, 816
 Delesalle, Simone · 683, 945, 955
 Deleuze, Gilles · 60, 344, 481, 482, 533, 647, 679, 724, 771, 861, 862, **869-871**, 886
 Delille, Jacques · 497, 961
 Demet, Michel-François · 242, 936, 956
 Denis, Benoît · 338, 356, 401, 710, 722, 731, 888, 945, 956, 957
 Derrida, Jacques · 12, 27, 37, 38, 100, 251, 252, **415-426**, 431, 434, 435, 436, 522, 537, 539, 540, 571, 581, 948, 976
 Descartes, René · 281, 489, 539, 555, 579, 669
 Desnos, Robert · 248
 Dessons, Gérard · 13, 29, 45, 46, 93, 132, 133, 134, 156, 158, 168, 203, 204, 240, 241, 451, 452, 460, 481, 520, 523, 525, 534, 567, 568, 575, 589, 598, 605, 606, 609, 622, **638-644**, 680, 693, 714, 757, 790, 841, 860, 904, 905, 945, 949, 979
 Dewey, John · 6, 916, 920, 921, 922, 923
 Didi-Huberman, Georges · 80, 81, 550, 551, 564, 565, 646, 647, 735, 736, 956
 Donne, John · 315
 Dotremont, Christian · 760
 Doumet, Christian · 27, 363, 532, **536-540**, 712, 713, 714, 715, 716, 740, 977, 979
 Dragonetti, Roger · 111, 217, 462, 872, 879
 Du Bellay, Joachim · 18, 20, 35, 36, 126, 191, 266, 267, 268, 436, 461, 612, 613, 614, 725, 737, 818, 822, 943, 948
 Du Bouchet, André · 27, 37, 78, 122, 362, **391-396**, 569, 620, 760, 763, **812-820**, 864, 865, 869, 925, 952, 976, 980
 Ducrey, Guy · 5, 848, 849, 854, 936
 Dujardin, Édouard · 210, 212, 215, 217, 228, 229, 246, 247, 248, 306, 838, 950
 Dumas, Marie-Claire · 960

Dumont, Jean-Paul · 105, 957
 Dupin, Jacques · 28, 37, **759-768**, 770, 771, 775, 865, 869, 980
 Dupont, Florence · 497, 954, 961
 Dupont-Roc, Roselyne · 954
 Durand, Pascal · 192, 587, 857, 861

E

Eco Umberto · 82, 83, 84, 86, 101
 Edwards, Michaël · 215, 313, 315
 Eliot, Thomas Stearns · 27, 31, 193, 206, 207, 257, 267, 271, 308, **312-320**, 321, 333, 475, 483, 489, 491, 493, 500, 894, 946, 975
 Ellrodt, Robert · 561, 937
 Éluard, Paul · 34, 101, 189, 269, 452, 631, 646, 688, 832, 926, 938
 Émaz, Antoine · 394, 395, 546, 550, 742
 Emmanuel, Pierre · 14, 381, 740, 853, 877, 906
 Escoubas, Éliane · 594, 954
 Eshleman, Clayton · 176
 Esteban, Claude · 27, 37, 363, 488, **493-498**, 499, 500, 509, 782, 977
 Ewald, François · 613, 697, 954, 956

F

Fabre d'Olivet, Antoine · 662, 663
 Farasse, Gérard · 338, 339, 341
 Fargue, Léon-Paul · 245, 939, 959
 Fauve, Jacques · 714, 959
 Favard, Margot · 846
 Favre, Yves-Alain · 960
 Faye, Jean-Pierre · 629, 630
 Fédida, Pierre · 566
 Fédier, François · 399, 400, 410, 439, 944, 957
 Fénaud, André · 400
 Féron, Bertrand · 315, 956
 Finas, Lucette · 741, 941
 Finck, Michèle · 5, 164, 313, 316, 323, 324, 328, 380, 396, 464, 465, 485, 493, 503, 562, 588, 590, 620, 720, 763, 766, 770, 771, 780, 810, 846, 909, 940, 946, 947, 949
 Fontana, Alessandro · 613, 956
 Fort, Paul · 271, 430, 488, 830

Foucault, Michel · 12, 19, 29, 30, 347, 531, 537, 592, 613, 635, 690, 692, **696-704**, 705, 706, 712, 745, 869, 870, 871, 886, 955, 979
 Fourcade, Dominique · 400
 Fournier, Anne · 637, 958
 France, Marie de · 23
 France-Lanord, Hadrien · 410, 412
 Frangne, Pierre-Henry · 583, 846, 936
 Freiherr von Hardenberg, Georg Philipp Friedrich, dit · 93, 917
 Freud, Sigmund · 315, 358, 724
 Friedrich, Hugo · 242, 308, 312, 410, 411, 486, 727, 936 956

G

Gadoffre, Gilbert · 561, 937
 Gaha, Kamel · 123, 508, 937, 938, 941
 Galpérine, Charles · 13, 950
 Gandillac, Maurice de · 480, 594, 954
 Gaudon, Jean · 63, 79, 697, 960
 Gauguin, Paul · 307, 905, 936
 Gautier, Théophile · 212, 381, 825, 826, 903
 Gazagne, Marie · 503, 505, 508
 Genette, Gérard · 30, 35, 239, 385, 471, 956
 George, Stefan · 14, 193, 220, 221, 222, 308, 337, 410, 412, 849, 937, 950
 Georgiades, Trasybulos · 824
 Getz, Jasmine · 713, 952, 956
 Gide, André · 11, 271, 272, 273, 274, 277, 278, 293, 323, 343, 352, 353, 354, 533, 934, 975
 Gihl, René · 123, 158, 190, 244, 292, 452, 662, 663, 787, 843, 891, 906
 Giraudoux, Jean · 354, 934
 Giustiniani, Ève · 309, 958
 Gleize, Jean-Marie · 339, 497, 722, 723, 737, 943, 953
 Godfroy, Alice · 855
 Godmer, Corinne · 223, 346, 742, 944, 949
 Gomez de la Serna, Ramon · 432
 Goruppi, Tiziana · 662, 951
 Gosse, Edmund · 233, 843, 849, 855, 893, 898
 Gourmont, Rémy de · **207-213**, 224, 225, 228, 687, 974
 Greimas, Algirdas Julien · 626, 627, 937
 Gribenski, Fanny · 846

Gros, Frédéric · 613, 956
 Guillemot, Maurice · 81
 Guyaux, André · 300, 936

H

Haar, Michel · 177, 480, 958
 Hamburger, Käte · 727
 Hamel, Jean-François · 13, 305, 306, 353, 354, 355, 628, 629, 630, 631
 Hanna, Arendt · 410
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich · 281, 354, 358, 380, 488, 489, 493, 531, 535, 564, 772, 957
 Heidegger, Martin · 25, 36, 155, 354, 358, 365, 370, **399-421**, 426, 433, 434, 436, 439, 509, 517, 532, 535, 538, 540, 541, 563, 578, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 601, 874, 875, 943, 945, 954, 976
 Héraclite, Hêrâkleitos ho Ephésios · 105, 412, 420, 796
 Heredia, José-Maria de · 654
 Hervier, Julien · 400, 957
 Hilfiger, Mathieu · 97
 Hölderlin, Friedrich · 36, 93, 99, 313, 358, 365, 379, 397, 399, 401, 402, 408, 410, 414, 436, 439, 651
 Holland, Michael · 691, 936
 Holt, Lesley · 14, 935, 941
 Hopkins, Gerard Manley · 26, 43, 640, 644, 648, 685, 829, 830, 980
 Horace, Quintus Horatius Flaccus · 339, 340, 496, 953
 Hubert, Étienne-Alain · 202, 203, 300, 301, 302, 303, 306, 337, 936, 937, 960
 Hugo, Victor · 19, 34, 56, 62, 63, 64, 66, 79, 98, 101, 126, 131, 134, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 172, 180, 189, 191, 215, 242, 244, 291, 358, 359, 393, 410, 411, 442, 452, 524, 529, 557, 558, 631, **640-646**, 650, 662, 687, 697, 707, 708, 717, 718, 723, 728, 743, 760, 767, 801, 821, 831, 936, 937, 938, 945, 956, 979
 Hulewicz, Witold von · 326
 Humboldt, Wilhelm von · 90, 238, 245, 606, 686, 794, 799, 800
 Huret, Jules · 42, 46, 50, 60, 109, 111, 113, 118, 156, 163, 167, 168, 299, 300, 391, 664, 713, 739, 799
 Huysmans, Joris-Karl · 87, 192, **196-203**, 210, 211, 212, 505, 673, 854, 937, 974
 Hytier, Jean · 17, 217, 275, 952

I

Illouz, Jean-Nicolas · 338, 905, 906

J

Jaccottet, Philippe · 5, 20, 27, 31, 37, 96, 174, 181, 265, 288, 311, 312, 322, 325, 362, 363, 375, 376, 391, 392, 394, 395, 396, 401, **485-488**, 491, 500, 510, 591, 595, 596, 720, 732, 760, 812, 875, 939, 948, 951, 952, 976, 977
 Jackson, John Edwin · 313, 483, 516
 Jakobson, Roman · 605, 606, 607, 685, 733
 Jankélévitch, Vladimir · 898, 957
 Jarrety, Michel · 16, 277, 280, 362, 736, 946, 957
 Jarry, Alfred · 16, 563, 681, 685, 941, 943
 Jarry, André · 16, 563, 681, 685, 941, 943
 Jaus, Hans Robert · 23, 590, 591, 920
 Jean de La Croix · 500
 Jean-Aubry, Georges · 352, 934
 Jenny, Laurent · 257, 727
 Jouve, Pierre Jean · 464, 465, **499-503**, 557, 855, 925, 977
 Juarroz, Roberto · 36
 Juin, Hubert · 202, 203, 337, 628, 629, 960

K

Kaës, Emmanuelle · 297
 Kafka, Franz · 379, 489, 491, 492, 514, 671
 Kahn, Gustave · 232, 249
 Kant, Emmanuel · 281, 370
 Kaufmann, Vincent · 54, 55, 58, 65, 67, 107, 128, 151, 274, 306, 359, 754, 937, 957
 Keats, John · 367, 445, 784, 943
 Klossowski, Pierre · 322, 951
 Kofman, Sarah · 607
 Král, Petr · 459
 Kreise, Bernard · 637, 958
 Kristeva, Julia · 43, 81, 341, **456-462**, 626, 627, 628, 631, 632, 634, 687, 696, 698, 711, 937, 957
 Kumagai, Kensuke · 798

L

Labarthe, Patrick · 12, 92, 93, 100, 101, 245, 480, 555, 556, 760, 881, 923, 943, 947

Labé, Louise · 571, 710

Lacan, Jacques · 646, 647, 745, 746, 747, 934

Lachenal, François · 334

Lacoste, Jean · 304, 318, 596, 950, 955

Lacoue-Labarthe, Philippe · 92, 93, 100, 101, 245, 480, 920, 923, 958

Lafond, Natacha · 97

Laforge, Jules · 121, 200, 201, 633, 938

Lallot, Jean · 954

Lambrichs, Georges · 822, 948, 949, 958

Lançon, Daniel · 188, 265, 368, 369, 371, 380, 946, 947

Lanson, Gustave · 693, 694

Laplantine, Chloé · 800, 801, 802, 828, 955

Launay, Jean · 177, 361, 439, 957, 958, 960

Lautréamont, Isidore Ducasse, dit Comte de · 15, 43, 51, 78, 304, 307, 334, 335, 337, 341, 491, 623, 627, 628, 629, 631, 632, 674, 937, 939

Lawler, James · 74, 940

Le Dantec, Yves-Gérard · 12, 959

Lecerclé, Jean-Pierre · 108, 109, 111, 112, 114

Leconte de Lisle · 386, 654

Lefébure, Eugène · 87, 89, 135, 149, 173, 197, 218, 382, 435, 470, 480, 483, 504, 533, 539, 547, 660, 670, 916

Lefebvre, Jean-Pierre · 327, 951

Lefèvre, Frédéric · 255, 279

Lefort, Claude · 874, 958

Lehnen, Ludwig · 221, 950, 951

Leibniz, Gottfried Wilhelm · 281, 871, 954, 955

Leiris, Michel · 13, 352, 353, 393, 754, 755, 815, 926, 937

Lely, Gilbert · 760

Leopardi, Giacomo · 308, 310, 311, 312, 367, 398, 563, 564, 784, 942, 943, 975

Leopizzi, Marcella · 50

Leuwens, Daniel · 865

Leyris, Pierre · 313, 314, 316, 320, 950

Liéroart, Pascal · 297

Liéroart, Pascal · 297

Lista, Giovanni · 951

Lombez, Christine · 806, 807, 808

Loreau, Max · 104, 260, 266, 366, 918

Lotman, Youri Mikhailovich · 636, 637

Luca, Ghérasim · 5, 28, 38, 146, 172, 298, 671, 672, 673, 674, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 924, 953, 979

Luther, Martin · 490

Lyotard, Jean-François · 110

M

Macé, Gérard · 586, 954

Maeterlinck, Maurice · 93, 757, 956

Maillard, Claude · 23, 957

Maïmonide, Moïse · 796, 797

Malherbe, François de · 51, 339, 340, 341, 342, 343, 710, 943, 951, 953

Mallarmé, Geneviève · 78, 882

Mallarmé, Marie · 129, 749, 750, 753

Malleret, Ève · 637, 958

Mandelstam, Ossip Emilievitch · 21, 919, 920, 923

Manet, Édouard · 30, 56, 447, 857, 858, 860, 861, 862, 865, **867-872**, 880, 882, 883, 884, **887-890**, 905, 934, 935, 936, 954

Manucu, Nicoleta · 672

Mao, Tsé-Toung · 628, 629

Marchal, Bertrand · 4, 10, 11, 12, 15, 18, 22, 32, 33, 45, 47, 54, 65, 67, 72, 80, 81, 86, 87, 88, 94, 95, 98, 108, 110, 127, 128, 135, 150, 181, 191, 192, 193, 198, 199, 202, 211, 213, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 231, 236, 271, 304, 357, 387, 442, 443, 468, 469, 475, 476, 481, 489, 512, 533, 550, 556, 558, 561, 573, 585, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 679, 687, 693, 703, 741, 764, 767, 777, 789, 790, 791, 792, 806, 839, 840, 842, 849, 857, 893, 906, 915, 917, 920, 934, 937, 940, 950, 951, 952

Marinetti, Filippo Tomasso · 14, 297, **298-302**

Marrey, Baptiste · 125

Martin Serge · 5, 13, 44, 158, 166, 249, 568, 607, 609, 640, 672, 680, 686, 687, 758, 822, 833, 919, 921, 949, 950

Martin, Jean-Pierre · 336

Martinot-Lagarde, Steven · 297

Marx, Karl · 305, 358, 849

Marzouki, Samir · 123, 508, 571, 936, 937, 938, 941

Masson, Bernard · 849

Masson, Jean-Yves · 223, 346, 742, 810, 944, 949, 960, 961

Matisse, Henri · 890, 926

Mattiussi, Laurent · 892
 Mauclair, Camille · 217, 221, 222, 234, 353, 427, 446, 533, 553, 559, 725, 938
 Maulnier, Thierry · 353
 Mauron, Charles · 229, 230, 234, 504
 Maurras, Charles · 231, 951
 Mauss, Marcel · 921
 Mayelasveta · 21, 958
 Mendès, Catulle · 192
 Merleau-Ponty, Maurice · 61, 169, 366, 430, 535, 874
 Méry Laurent, née Anne Rose Suzanne Louvriot · 143, 146, 570, 571, 626, 689, 805, 930
 Messier, Denis · 956
 Micha, Alexandre · 345, 960
 Michaud, Guy · 61, 193, 273
 Michaux, Henri · 20, 80, 181, 193, 264, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 343, 475, 529, 595, 723, 842, 843, 855, 857, 858, 871, 920, 939, 944, 951, 975
 Michon, Pascal · 13, 568, 609, 640, 949
 Middleton, Christopher · 323, 326, 327
 Millan, Gordon · 837
 Miller, Jacques-Alain · 746, 747, 957, 958
 Milner, Max · 899, 960
 Mitterand, Henri · 739
 Mockel, Albert · 221
 Mondor, Henri · 135, 249, 287, 293, 294, 352, 354, 392, 410, 438, 441, 503, 926, 934
 Montaigne, Michel de · 345, 432, 721, 935
 Montinari, Mazzino · 177, 250, 480, 958
 Mouchard, Claude · 266, 267
 Mounin, Georges · 452, 513
 Mourey, Laurent · 607, 672, 950
 Mourier-Casile, Pascaline · 960
 Moussaron, Jean-Pierre · 409, 410, 462, 578, 727
 Müller, Max · 669, 792
 Murat, Michel · 165

N

Nacer-Khodja, Hamid · 710, 953
 Nancy, Jean-Luc · 92, 93, 100, 101, 245, 480, 852, 874, 958
 Naughton, John T. · 318, 358, 359
 Naugrette, Jean-Pierre · 609, 960

Nectoux, Jean-Michel · 203, 869, 906
 Née, Patrick · 102, 216, 217, 332, 447, 470, 514, 515, 531, 667, 733, 768, 770
 Neefs, Jacques · 338
 Nerval, Gérard de · 33, 34, 51, 189, 247, 268, 313, 359, 367, 500, 631, 657, 688, 725, 743, 749, 752, 772, 773, 774, 787, 882, 925, 927, 929, 938, 939, 953
 Nietzsche, Friedrich · 176, 177, 250, 251, 265, 358, 456, **478-481**, 521, 537, 586, 651, 846, 923, 958
 Nijinski, Vaslav · 905, 906, 936
 Nodier, Charles · 605, 786, 787, 788, 789, 793, 945, 980
 Noël, Bernard · 28, 38, 44, 604, 609, 614-618, 678, 679, 699, 713, **749-756**, 845, **852-856**, 869, 953, 980
 Noël, Odile · 209
 Nordau, Max · 10, 204, 205, 206, 208, 209, 213, 634, 974
 Novarina, Valère · 529

O

Orfer, Léo d' · 72, 104, 328, 331, 397, 398, 410, 412, 445, 594, 596, 608
 Ortega Y Gasset, José · 309
 Oster, Daniel · 754, 755
 Ostovani, Farhad · 330, 491, 732, 884, 885, 942
 Oueslati, Salah · 503, 508

P

Para, Jean-Baptiste · 16, 500, 501, 563, 915, 941, 943
 Parnet, Claire · 60
 Pascal, Blaise · 13, 192, 203, 288, 291, 297, 489, 490, 494, 568, 587, 609, 640, 735, 857, 861, 936, 949
 Pasternak, Boris · 249, 752
 Pearson, Roger · 553
 Péguy, Charles · 179, 586, 680, 960
 Péguy, Marcel · 179, 586, 680, 960
 Perros, Georges · 590, 712, 713
 Pessoa, Fernando · 615
 Petit, Jacques · 13, 46, 535, 536, 541, 763, 764, 865, 950, 953
 Peyré, Yves · 868, 940
 Picard, Raymond · 650, 837
 Picard, Timothée · 650, 837
 Pichois, Claude · 12, 959

Picon, Gaétan · 865, 883, 884, 942
 Pindare, Píndaros · 84, 431
 Pinson, Jean-Claude · 399, 400, 401, 407, 408
 Pistone, Danièle · 892, 937
 Platon · 37, 138, 174, 281, 518, 521, 523, 524, 526, 536, 539, 540, 825
 Poe, Edgar Alan · 6, 9, 22, 39, 45, 60, 100, 106, 115, 170, 179, 181, 183, 199, 207, 211, 215, 219, 233, 253, 254, 256, 258, 259, 279, 283, 290, 314, 315, 316, 337, 381, 387, 390, 430, 452, 479, 492, 524, 539, 557, 575, 588, 605, 609, 624, 645, 704, 724, 735, 785, 793, 799, 801, 806, 807, 808, 809, 810, 862, 868, 880, 897, 907, 908, 925, 936, 940, 950, 984
 Pomorska, Krystyna · 606
 Ponge, Francis · 14, 51, 55, 123, 175, 191, 193, 194, 257, 271, 333, 335, **338-343**, 395, 452, 533, 586, 596, 710, 722, 739, 873, 937, 938, 939, 943, 944, 948, 953, 975
 Pound, Ezra · 313, 318
 Préau, André · 408, 957
 Prigent, Christian · 739
 Prignitz, Gisèle · 757, 956
 Proust, Marcel · 60, 355, 735
 Pujo, Maurice · 798, 937
 Purnelle, Gérald · 209

Q

Quillier, Patrick · 763

R

Rabaté, Dominique · 26, 28, 380, 431, 477, 697, 721, 726, 728, 857, 863, 934, 943, 945, 947, 955, 957, 959
 Rabaté, Jean-Michel · 109, 110
 Racine, Jean · 367, 375, 376, 377, 496, 635, 650
 Ranc  re, Jacques · 459, 517, 518
 Rannoux, Catherine · 302
 Réda, Jacques · 552, 821, 822
 Regnaut, Maurice · 327, 925, 928, 929, 951
 Régnier, Henri de · 165, 212, 306, 352
 Renéville, Roland de · 334
 Rett  , Adolphe · 211, 213, 214, 271, 798, 893, 937, 951
 Reverdy, Pierre · 44, 193, 274, 300, 303, 304, 762, 793, 841, 936

Rey, Jean-Michel · 585, 586
 Richard, Jean-Pierre · 5, 55, 73, 113, 217, 357, 392, 465, 466, 571, 650, 704, 705, 765, 786, 837, 838, 839, 843, 865, 866, 916, 925, 934, 956
 Richard, Philippe · 5, 55, 73, 113, 217, 357, 392, 465, 466, 571, 650, 704, 705, 765, 786, 837, 838, 839, 843, 865, 866, 916, 925, 934, 956
 Richer, Jean · 927, 960
 Ricœur, Paul · 151, 186, 187, 345, 461, 590, 832, 833, 834
 Rilke, Rainer Maria · 14, 27, 31, 102, 164, 171, 231, 241, 242, 308, 313, 316, **321-333**, 379, 407, 493, 546, 601, 720, 810, 846, 899, 909, 934, 938, 946, 949, 975
 Rimbaud, Arthur · 20, 32, 33, 34, 36, 51, 56, 126, 173, 175, 181, 192, 203, 214, 217, 218, 220, 221, 223, 227, 246, 247, 286, 287, 289, 291, 300, 304, 306, 307, 308, 318, 322, 334, 338, 358, 367, 372, 377, 391, 393, 464, 497, 500, 501, 503, 505, 508, 528, 544, 548, 554, 563, 579, 583, 586, 619, 620, 625, 663, 696, 710, 715, 716, 719, 721, 722, 725, 731, 732, 742, 743, 747, 754, 756, 773, 798, 846, 865, 901, 917, 935, 937, 939, 941, 942
 Robinson-Valéry, Judith · 280, 281, 952
 Roche, Denis · 338, 401, 710, 722, 731
 Rochlitz, Geneviève · 355, 480, 954
 Rochlitz, Rainer · 355, 480, 954
 Rodenbach, Georges · 848, 849
 Roger, Jérôme · 343, 858
 Roger, Thierry · 11, 12, 28, 29, 30, 31, 43, 47, 111, 193, 217, 293, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 305, 308, 347, 462, 553, 588, 675, 681, 849, 872, 879, 936, 938
 Romana, Chirstophe · 16, 34, 62, 941
 Ronsard, Pierre de · 19, 180, 343, 710
 Rouart-Valéry, Agathe · 17, 217, 952
 Roubaud, Jacques · 640, 642, 948
 Roud, Gustave · 37, 363, 485-486
 Roudaut, Jean · 737
 Rousseau, Jean-Jacques · 907
 Roux de Bézieux, Chantal · 82, 956
 Royère, Jean · 301, 302
 Rubens, Pierre Paul · 77
 Rueff, Martin · 12, 19, 20, 252, 578, 585, 725, 947, 948, 954
 Ruelle, Charles-Émile · 452, 954
 Rusch, Pierre · 480, 954
 Ruwet, Nicolas · 605, 957

S

Sacré, James · 921
 Sacy, Samuel de · 36, 960
 Sade, Donatien Alphonse François de, le marquis, dit · 623, 629
 Saillet, Maurice · 303
 Saint-John Perse, Alexis Leger, dit · 335, 529, 944
 Sandras, Michel · 345
 Sappho · 84, 93
 Sartre, Jean-Paul · 13, 116, 354, 355, 535, 651, 652, 653, 654, 655, 665, 712, 958
 Saussure, Ferdinand de · 238, 426, 427, 428, 429, 430, 604, 643, 664, 757, 791, 793, 800, 887, 943, 954, 956
 Savang, Jean-François · 828
 Scepi, Henri · 35, 51, 245, 281, 342, 401, 402, 937, 941
 Scève, Maurice · 635, 931
 Scherer, Jacques · 62, 72, 113, 392, 395, 420, 520, 653, 664, 685
 Schlanger, Judith · 364
 Schlegel, Friedrich · 64, 92, 100, 101, 245, 663
 Schlœzer, Boris de · 265, 561
 Schnyder, Peter · 271
 Schönberg, Arnold · 910
 Schwob, Marcel · 271
 Scott, Clive · 559
 Scotto, Fabio · 44
 Sechehayé, Albert · 643, 959
 Sénac, Jean · 710
 Sermet, Joëlle de · 26, 934, 943, 945, 957
 Shakespeare, William · 96, 367, 497, 774, 781, 784, 785, 787, 801, 808, 942
 Shelledy, Maxime · 15, 955
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand · 93
 Sollers, Philippe · 38, 283, 338, 341, 490, **625-633**, 696
 Soulages, Pierre · 21, 46, 48, 356, 521, 588, 795, 796, 797, 807, 869, **885-890**, 945
 Sourdillon, Jean-Marc · 742
 Staiber, Maryse · 380, 947
 Stanguennec, André · 418
 Starobinski, Jean · 23, 42, 190, 370, 593, 725, 957
 Stéfan, Jude · 619, 625, 747
 Steinmetz, Jean-Luc · 9, 234, 305, 306, 338
 Stétié, Salah · 37, 363, **499-509**, 977
 Stirner, Max · 693

Suarès, André · 354, 934
 Supervielle, Jules · 325
 Szondi, Peter · 94

T

Temple, Michaël · 12, 76, 559, 691, 936, 939, 947
 Thélot, Jérôme · 960
 Thévenin, Paule · 906, 954, 955
 Thibaudet, Albert · 144, 228, 229, 230, 234, 253, **254-257**, 274, 282, 284, 286, 288, 296, 301, 333, 521, 522, 532, 569, 975
 Thiria-Meulemans, Aurélie · 15, 955
 Tiedemann, Rolf · 318, 596, 955
 Todorov, Tzvetan · 30, 685, 956, 957
 Tolstoï, Léon · 519, 664
 Trakl, Georg · 413, 846
 Tran, Ysé · 951
 Troche, Sarah · 912
 Tsvetaïeva, Marina · 683, 886
 Tzara, Tristan · 297, 672, 674, 681

U

Ubersfeld, Anne · 64, 960
 Ungaretti, Giuseppe · 14, 27, 31, 193, 257, 271, 288, **308-312**, 333, 396, 952, 975

V

Vadé, Yves · 26, 722, 723, 934, 943, 945, 957
 Valensi, Michel · 16, 34, 62, 941
 Valéry, Paul · 11, 12, 16, 17, 20, 27, 31, 55, 85, 101, 102, 132, 133, 155, 161, 171, 175, 176, 189, 191, 192, 194, 196, 203, 206, 207, 217, 228, 229, 242, 243, 247, **249-267**, 271, 272, **274-285**, 286, 289, 290, 292, 295, 296, 297, 300, 306, 308, 312, 320, 323, 326, 330, 332, 333, 334, 339, 345, 347, 352, 353, 354, 355, 369, 371, 377, 383, 395, 407, 445, 452, 455, 489, 491, 497, 538, 590, 610, 620, 622, 656, 665, 718, 731, 781, 834, 846, 850, 852, 887, 892, 897, 898, 900, 919, 934, 937, 938, 940, 946, 961, 975
 Vanhemelryck, Patricia · 452, 954
 Vargaftig, Bernard · 5, 125, **925-929**, 953

Veinstein, Alain · 393, 713, 749, 753, 952, 953

Verhaeren, Paul · 271

Verlaine, Paul · 66, 68, 72, 73, 74, 79, 82, 90, 101, 104, 107, 108, 110, 111, 121, 129, 141, 148, 149, 151, 152, 165, 166, 167, 192, 199, 211, 221, 227, 244, 246, 254, 293, 321, 323, 325, 326, 334, 336, 394, 411, 425, 431, 512, 518, 542, 546, 554, 556, 559, 582, 632, 670, 696, 698, 720, 742, 761, 793, 806, 822, 882, 900, 928, 935, 938, 949, 959

Vezin, François · 408, 957

Vidal, Jean-Pierre · 392, 952

Vielé-Griffin, Francis · 405, 412, 503, 504, 835

Vigée, Claude · 27, 37, 314, 363, **488-493**, 499, 500, 796, 846, 945, 977

Vigny, Alfred de · 148, 150, 367, 739

Villiers de Lisle-Adam, Auguste · 39, 72, 73, 91, 141, 170, 225, 226, 302, 324, 392, 455, 595, 614, 616, 654, 712, 728, 752, 755

Villon, François · 24

Virgile, Publius Vergilius Maro · 367, 494, 495, 496, 497, 498, 894

Vouilloux, Bernard · 403, 947

W

Wagner, Richard · 39, 73, 84, 87, 113, 368, 370, 375, 397, 431, 438, 593, 786, 837, **838-843**, 846, 865, 866, 905, 911, 959

Webern, Anton · 910, 911

Werly, Patrick · 5, 99, 396, 588, 881, 882, 946

Wittgenstein, Ludwig · 318, 539, 714

Worms, Frédéric · 257, 955

Wyzewa, Théodore de · 220, 231, 952

Y

Yapp, Ettie · 735

Yeats, William Butler · 367, 808, 809, 810

Z

Zambrano, Maria · 193, 252, 960

Zola, Emile · 199

Zwingli, Ulrich · 490

Table des matières

SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	9
1. La réception de Mallarmé dans la poésie après 1945, aperçu de la critique	11
2. Réception et présence, de l'influence à la maturation	14
3. Les lignes de force d'une présence	18
4. Présence et réception : problématique de la thèse	20
5. Question de méthode	25
6. Légitimité du corpus	31
7. Réception et présence de Mallarmé : en quatre temps, autour de quatre poètes	37
PREMIERE PARTIE « ... le poème, énonciateur... » Premiers jalons pour l'étude de la présence et de la réception de Mallarmé	41
Préambule : Mallarmé, le double jeu du poème et de la lecture	42
1. L'événement, l'irréversible	45
2. Lire-écrire, « cette pratique »	47
CHAPITRE I L'intelligence du poème, ou le poème adressé « à l'intelligence du lecteur »	53
1. Vers la modernité Mallarmé - être à soi-même son genre : le poème et son lecteur, la rupture du pacte générique	54
2. De la langue au discours : l'aventure poétique	59
3. Le Livre : le genre par l'écriture	62
CHAPITRE II Ouvrir le « Livre » Mallarmé : l'ode et les transformations de l'écriture	69
1. Le Livre et l'ode : l'expérience lyrique	70
2. Expérience de l'écriture, expérience du sujet	78
3. Un « salut » aux lecteurs : l'aventure poétique, l'œuvre et le chant, la voix et « l'effet produit »	80
4. Échos de la Dichtung : une historicisation de Mallarmé, continuité avec le romantisme d'Iena, présence du romantisme d'Iena dans la réception de Mallarmé	90
CHAPITRE III La modernité Mallarmé	104
1. La poétique de l'effet : une relation par la voix, une poésie en ses transformations	106
2. De l'époque à l'interrègne	114
3. « De la suggestion », le jeu infini de l'équivoque	118
4. Mots et monde : l'ici, la vie, les lieux de la modernité	123
CHAPITRE IV L'écrire Mallarmé	131
1. L'absolu, l'improbable : l'expérience Mallarmé	133

2. Poème, circonstance, correspondance : le continu d'une écriture, vers le secret, vers l'inconnu _____ 139
3. « Je me fus fidèle » : un « écrire Mallarmé », ou la trame d'une écriture _____ 152
4. « L'âme est un nœud rythmique », écriture, suggestion, symbole _____ 159
5. Écrire et lire, du côté du sujet _____ 163
6. Du nœud à la toile : la jalouse pratique de l'araignée sacrée _____ 168

Conclusion-ouverture : d'une réception en acte, tel qu'en Lui-même Mallarmé change _____ **179**

1. « La lecture est l'acte commun, l'opération commune du lisant et du lu » _____ 179
2. « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change » _____ 181

DEUXIEME PARTIE « Oyant jadis l'ange... » Dialogues, confrontations : études comparées des réceptions de Mallarmé, des années avant 1945 aux années après 1945 _____ **185**

Préambule : réception et formations discursives - Mallarmé dans l'histoire de ses lectures, un « conflit des interprétations » ? _____ **186**

1. « La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale » (Crise de vers) _____ 187
2. Une historicité de la réception de Mallarmé _____ 192

CHAPITRE I Les premiers paradigmes d'une réception _____ **196**

1. Mallarmé : l'œuvre au risque de ses réceptions. _____ 196
 - 1.1. Un « dangereux hommage » ? L'exemple de Huysmans et Mallarmé, selon Bonnefoy _ 197
 - 1.2. Lectures croisées : Meschonnic et Nordau _____ 204
 - 1.3. Dissocier les idées : la méthode de Rémy de Gourmont comme « démontage », ou comment aborder les problèmes posés par la réception d'une œuvre _____ 207
2. Examen de certains paradigmes d'une réception d'époque _____ 209
 - 2.1. Mallarmé décadent ? _____ 210
 - 2.2. Mallarmé inacceptable _____ 213
 - 2.3. Le motif de « l'étranger au temps », Mallarmé et l'époque selon Meschonnic _____ 214
 - 2.4. La réception symboliste en question, le point de vue de Bonnefoy _____ 216
 - 2.5. De la communauté à « l'amitié du poème » (Maulpoix) : extension à la réception après-1945 _____ 220

CHAPITRE II L'obscur et le pur : la question de la poésie _____ **224**

1. Réfléchir l'obscur : le devenir d'une notion ou l'obscur comme point cardinal _____ 224
 - 1.1. L'obscurité, entre imaginaire de l'écriture et travail du langage : lecture de Maulpoix, le noir et blanc de l'écriture _____ 224
 - 1.2. De l'obscurité à l'obscur : entre parler décadent et sens objectif, entre point de vue critique et point de vue poétique, de Blanchot à Maulpoix _____ 227

1.3.	Une poésie de l'improbable (Bonnefoy)	232
1.4.	Ce que la poésie fait à la langue, ou la langue par la poésie, Deguy et « le mallarméen »	235
1.5.	L'obscur dans la langue ou « l'obscur / travaille ma lumière » (Meschonnic)	237
1.6.	« Car les vers [...], ce sont des expériences » (Rilke)	241
2.	La question de la poésie : poésie/prose, poésie pure	242
2.1.	Vers, prose, vers libre, poésie depuis Mallarmé : les seuils d'un « état lyrique »	243
2.2.	Poésie/prose dans le sillage de Mallarmé et l'ombre de Valéry: « le formé et le non formé » (Meschonnic) ; « l'hésitation entre » (Deguy)	247
2.3.	La « poésie pure » : aspects d'un débat autour de Mallarmé et de la question de la poésie, autour de Bremond, Thibaudet, Valéry	253
2.4.	Devenir de la poésie pure chez Meschonnic : le levier critique du rythme	258
2.5.	La question de la poésie (1) ou l'« hybridité du poème », de Deguy à Maulpoix	260
2.6.	La question de la poésie (2) : la parole et le pur, Bonnefoy, Maulpoix	262
2.7.	« Poursuite de la poésie tout entière », Deguy décontenancé	265
2.8.	« Pour moi, la Poésie me tient lieu de l'amour... »	269

CHAPITRE III Mallarmé et les poètes au XX^e siècle : héritages, continuations, refus. Perspective

comparée : avant-après 1945

1.	Pour introduire : le point de vue de Gide, le lecteur et l'écrivain	271
2.	Filiations et positions. De Valéry et Claudel aux « avant-gardes »	274
2.1.	« Je m'étais habitué avec lui à une familiarité absolument filiale sur ses propres indications » (Paul Valéry, lettre à Gide, 26 septembre 1898) : approches critiques d'une filiation (Bonnefoy, Deguy, Maulpoix, Meschonnic)	274
2.2.	Présence de Claudel dans la réception de Mallarmé (Bonnefoy, Meschonnic) : une « position » entre contestation et « propositions » nouvelles	286
2.3.	Mallarmé du côté des « avant-gardes », selon Bonnefoy, Maulpoix et Meschonnic : d'Apollinaire à Breton	296
3.	Réception et présence de Mallarmé dans le domaine européen : Ungaretti, Eliot, Rilke	308
3.1.	« Innocence et mémoire » ou le langage et la fiction, une trajectoire de Leopardi à Mallarmé, d'Ungaretti à Bonnefoy	308
3.2.	Eliot ou la double postérité : d'une traversée du négatif à une poésie « quête d'une forme de la vie » (Bonnefoy, Meschonnic)	312
3.3.	Rilke, points de vue croisés sur une poésie des aspects de l'existence : le « nouveau régime du lyrisme » de Maulpoix, « la validité du chant lui-même » de Bonnefoy et « à chaque voix, Orphée change » de Meschonnic	321
4.	Ouverture - entre un avant et un après 1945 : la réception de Mallarmé autour de Ponge et Michaux, ou le décentrement	333
4.1.	Michaux et Mallarmé : du <i>contre</i> à la rencontre	333
4.2.	Une poésie qui « revient à dire simplement "oui" » : un Mallarmé pongien ?	338

Conclusion : présence de Mallarmé _____ 344

1. Dans des gestes de lecture _____ 344
2. Par un dialogue continué _____ 346

TROISIÈME PARTIE « L'Homme, puis son authentique séjour terrestre » : Mallarmé dans l'expérience poétique du monde après 1945 - à partir des décennies cinquante et soixante _____ 351

Préambule : réception dans l'histoire, réception dans la modernité _____ 352

1. Autour de 1945 : intronisation, nationalisation de Mallarmé, une réception problématique _ 352
2. La modernité ou « écrire après Auschwitz » ? _____ 355
3. Modernités : du XIX^e siècle à l'après-1945 _____ 357
4. L'être, les enjeux de la disparition, l'écriture avec Mallarmé : perspectives des trois chapitres à venir 361

CHAPITRE I Question de l'être, question du monde : la réception de Mallarmé et le tournant ontologique, avec Bonnefoy et Deguy _____ 365

1. L'improbable, la « réciprocité de preuves » : poésie et critique, approche comparée des perspectives de Bonnefoy et Deguy _____ 366
2. Un problème Mallarmé : la lecture de Bonnefoy, de l'espoir à la contestation _____ 373
 - 2.1. Une première entrée, sous le signe de « l'improbable » _____ 373
 - 2.2. Bonnefoy répondant à Mallarmé, « sous le signe de Baudelaire » _____ 377
 - 2.3. La réponse de *L'Heure présente* : « Frissons d'automne » de Bonnefoy, un essai de critique en poème _____ 387
 - 2.4. Réceptions critiques, réceptions en dialogue, de Bonnefoy à Du Bouchet et Jaccottet : « que tout livre finît par renvoyer au monde » _____ 391
3. Lieux partagés de la poésie et de la philosophie : la réception de Mallarmé dans « la phénoménologie poétique », à partir de Michel Deguy _____ 397
 - 3.1. Quelle « fin » du monde ? Deguy et « le phénomène futur » _____ 397
 - 3.2. Figurations, transports, ou « le travail poétique » : des théologèmes aux poèmes, des poèmes aux philosophèmes, Deguy-Mallarmé-Heidegger _____ 403
 - 3.3. « Certes, n'est que ce qui est », Heidegger devant Mallarmé _____ 410
 - 3.4. Différ(e)a(n)ce : Mallarmé, de Derrida à Deguy, à travers Heidegger _____ 415
 - 3.5. « J'accomplis selon les règles de la manœuvre », « Le Nénuphar blanc » de Deguy ____ 421
 - 3.6. « L'être-comme » de Deguy, ou le legs du « comme pour langage » de Mallarmé ____ 424
 - 3.7. « Il y aurait de l'inconnu et du nouveau au fond », l'être chez Deguy, avec Baudelaire et Mallarmé _____ 433
4. Une perspective de salut, Deguy répondant à Bonnefoy, autour de Baudelaire et Mallarmé _ 434
 - 4.1. Fondements d'une *Scienza nuova* _____ 434

- 4.2. Le « tombeau mallarméen » de Deguy, un exercice de piété, vers l'éclaircie Mallarmé 440
- 4.3. « Moins séparer Mallarmé de Baudelaire » : objections de Deguy à Bonnefoy _____ 446

CHAPITRE II Disparaître, advenir : enjeux de « la disparition élocutoire », lectures et continuations de l' « idée même » ou « notion pure » _____ 451

1. Problème : apparaître et/ou disparaître, l'être à partir de Mallarmé _____ 454
 - 1.1. Approches de Mallarmé : entre une « *impuissance extatique à disparaître* » (Deguy) et un témoignage de présence (Bonnefoy) _____ 454
 - 1.2. Retour sur le « comme » : un « n'avoir-pas-lieu », ou le langage pour faire apparition (Deguy) _____ 460
2. De l'abolition à la présence : essai d'une poétique générale de Mallarmé par Bonnefoy _____ 463
 - 2.1. « Se percevoir, simple, infiniment sur la terre » : Mallarmé « poète médiéval » _____ 463
 - 2.2. Ce qui s'appelle poésie, non le mime mais la voix _____ 469
 - 2.3. La poétique de Mallarmé selon Bonnefoy: un déchirement entre langage et ce qui est 472
 - 2.4. En litige avec le concept : philosophie et poésie, Nietzsche et Mallarmé _____ 478
 - 2.5. *Hérodias*, Douve : le « nom divin », vers ce qui est _____ 483
3. Réceptions de Mallarmé autour de Bonnefoy : gestes critiques ou comment réparer la perte 485
 - 3.1. Pureté, dissolution : les approches de Gustave Roud et Jaccottet _____ 485
 - 3.2. Mallarmé « artiste de la faim » : la modernité « entre le pur nihilisme et l'extase de la *Lebensjahung* » (Claude Vigée) _____ 488
 - 3.3. Une nouvelle chance de « faire surgir le Sacré » : prendre en compte, dépasser Mallarmé (Claude Esteban) _____ 493
 - 3.4. Du rien, du tout : l'expérience avec Mallarmé, entre poétique et mystique, de Pierre Jean Jouve à Salah Stétié _____ 499
4. Le devenir-poème de l'idée _____ 509
 - 4.1. Voir et préférer, montrer ce qui se montre, l'*eidōs* de Bonnefoy _____ 509
 - 4.2. Transposition, « presque disparition vibratoire » : la poésie participation au monde ____ 513
 - 4.3. Enjeux de la critique de « l'idée de la poésie dans la poésie de l'idée » (Meschonnic) _ 516
 - 4.4. Idée, mimésis, lyrisme : « la Poésie, proche l'idée » de Mallarmé, ou « la lucidité, la vigilance, le travail du langage » (Maulpoix) _____ 520
 - 4.5. « Saisissement bref », figuration : le Mallarmé de Maulpoix, dans une double filiation de Bonnefoy et Deguy _____ 527
 - 4.6. Du poème au concept (Badiou), « la déraison poétique des philosophes » (Doumet) : l'enjeu Mallarmé d'un dialogue entre contre et rencontre _____ 532

CHAPITRE III Prénances de Mallarmé : lectures de Bonnefoy, Deguy, Maulpoix, Meschonnic, de l'expérience poétique du monde à l'expérience du poème _____ 542

1. « L'instinct de ciel » à même la prose : Mallarmé en Maulpoix, d'une poétique de « ce monde-ci » au tombeau. _____ 543

1.1.	L' « autre chose » de la poésie dans <i>L'Instinct de ciel</i>	544
1.2.	Une prose à même l'existence	546
1.3.	Le tombeau de Mallarmé : portrait d'un disparu	548
1.4.	Écrire en Mallarmé : la traversée d'une prose	552
2.	Présence et réception de Mallarmé selon un « principe de sépulture » : le tombeau des « Presque dix-neuf sonnets » de Bonnefoy, ou la presque-proximité.	555
2.1.	Entours du « Tombeau de Stéphane Mallarmé »	556
2.2.	Matière du tombeau	557
2.3.	Voix ouverte du tombeau	562
3.	Vers Mallarmé : l'écoute du langage ou l'oreille tendue de la voix (Meschonnic)	565
3.1.	L' <i>epos</i> ou le mouvement de la voix	565
3.2.	La voix au corps	569
3.3.	Parole- <i>epos</i> et aventure du sujet – « et c'est bien dans le même bateau que nous traduisons mon histoire »	572
3.4.	Voix de l'écriture : non le tissu, mais le métissage	576
4.	Des recoins de la voix aux circonstances du poème : le précipité alchimique du poème (Deguy)	577
4.1.	« Attachement » à Mallarmé : le lieu « comme-un » du poème	577
4.2.	Ce qui a lieu dans le poème : <i>différance</i> , <i>circonstance</i>	580
4.3.	Déréliction, profanation	583
4.4.	D'une circonstance l'autre	586
5.	Réception : un dialogisme à l'infini, l'écoute plurielle de Mallarmé	587
Conclusion : Mallarmé en temps de détresse		593
1.	Résonances de l'authentique	593
2.	Le divin, le sacré, la « responsabilité de l'art » et de la poésie	597

QUATRIÈME PARTIE « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? » Une épistémologie de l'écriture avec Mallarmé, dans les conceptions de la poésie et du poème après 1945 - à partir des décennies soixante-dix et quatre-vingts - **603**

Préambule : « comment savoir quels termes conviennent à l'inconnu ? »		604
1.	Transposition, transformation : Mallarmé et la critique du structuralisme par Meschonnic	605
2.	Maintenir la contradiction, ouvrir le débat, continuer la question : « sait-on ce que c'est qu'écrire ? »	609
3.	Écrire et l'inconnu	614

CHAPITRE I Situation de l'épistémologie de l'écriture, dans les décennies après 1970 **619**

1. Écriture, littérature : la réception de Mallarmé et le vivre-écrire de Meschonnic, de Pour la poétique I-V (1970-1978) à Mallarmé au-delà du silence (1985)	619
1.1. Pratique de la contradiction : préalables sur la théorie de l'écriture et de la littérature de Meschonnic	619
1.2. Contre Mallarmé, vers Mallarmé : le langage, l'écriture et la vie	622
1.3. « Devant l'agression, je rétorquerai que des contemporains ne savent pas lire » (<i>Le Mystère dans les lettres</i>) : critique par Meschonnic de l'usage idéologique de Mallarmé par le groupe <i>Tel Quel</i>	626
1.4. « La divination d'ici là » et « la poétique du divin » : de Mallarmé à Meschonnic ou du « rythme entre des rapports » à « non mots mais phrases, poésie »	635
1.5. « L'air ou chant sous le texte » : récitatif, rythme, discours, deuxième seuil d'une rencontre, de Meschonnic et Dessons à Mallarmé	639
1.6. <i>Crise de vers</i> et césure, ou l'intensité par le rythme : l'accentuation, de Hugo à Mallarmé	643
1.7. Gestes d'air, gestes de voix	646
2. La réception de Mallarmé ou « la situation d'un langage poétique » : de la métaphysique à la poétique. Regards et poétiques croisées	649
2.1. L'« anthropologie historique du langage », la critique des rémanences de la métaphysique	651
2.2. Détour par « La Hantise du ptyx » de Bonnefoy : les « mots non-mots » ou l'imaginaire métaphysique du langage de Mallarmé	656
2.3. « Livre et vivre, un même "verbe" » : d'une métaphysique à une poétique du langage selon Meschonnic	661
2.4. Ouverture : le « lit-ivre » et le « dé-monologue » de Ghérasim Luca, <i>exit</i> la métaphysique	671
2.5. Meschonnic, « Oralité, clarté de Mallarmé » : « le renversement des idées reçues » et « les prosodies personnelles » d'Apollinaire	680

CHAPITRE II690 Lieu du poème, lieu de la poésie : questionnement, théorisation du sujet et réception de Mallarmé 690

1. Préalable : l'auteur, d'une disparition (Barthes) à une « fonction » (Foucault)	690
1.1. Au sujet d'une disparition, « la mort de l'auteur » de Barthes	692
1.2. Foucault : du texte au discours, émergence d'un sujet discursif	696
2. Sujet du poème, sujet lyrique : entre crise et critique, « le paraphe amplifié du génie » (<i>Crise de vers</i>)	706
2.1. Le sujet du poème de Meschonnic : non une crise du sujet, mais une crise de la pensée du sujet	706
2.2. Note sur le « treizième sujet » : un débat entre Doumet et Meschonnic, la spécificité d'un sujet du poème et « le poème, énonciateur »	715

- 2.3. La quatrième personne du singulier de Maulpoix : sujet lyrique, sujet critique _____ 717
- 2.4. Figures, circonstances : rencontres autour d'un « sujet lyrique hors de soi », de Maulpoix à Deguy _____ 726
- 2.5. Du « chant personnel » (Bonnefoy) au « lyrisme critique » (Maulpoix) : émergence d'un lyrisme second avec Mallarmé _____ 730
- 2.6. Le « je-ici-maintenant » du poème : épopée du sujet et critique du « nouveau lyrisme » (Meschonnic) _____ 742
- 2.7. « *Il ne fut pas constamment livré à cet excès, dont il ne ressentit les secousses qu'au temps de notre jeunesse* ». Au sujet d'un absent : lecture de *La Maladie du sens* de Bernard Noël _____ 749

CHAPITRE III Mallarmé ou « l'art littéraire » : vers une poétique de la langue _____ **758**

- 1. « En user à part et le dédier aussi à la Langue » : la pratique de la langue, le langage en tant qu'art en question _____ 759
 - 1.1. « Une inaction belliqueuse » : poésie et langue selon Jacques Dupin ou « la question de l'être dans le monde, et de l'autre dans la langue » _____ 759
 - 1.2. Retour au référent : « présence séparée » (Dupin), « présence précaire » (Bonnefoy) et « crise de vers » (Mallarmé) _____ 766
 - 1.3. Quel héritage pour la langue ? Mallarmé à l'épreuve d'une poésie à venir selon Bonnefoy _____ 771
 - 1.4. **Présence de Mallarmé dans le rapport à la langue de Bonnefoy : la « vérité de parole » contre l'art** _____ **777**
- 2. La langue du « point de vue littéraire » _____ 786
 - 2.1. *La nature dans la voix* de Meschonnic, de Nodier à Mallarmé _____ 786
 - 2.2. Perspective comparée : Bonnefoy et Meschonnic autour de Mallarmé, du récitatif du jour et de la nuit à la traduction de poésie _____ 799
 - 2.3. Du Bouchet et Mallarmé : « par un mot qui se détache », la langue et « le poème critique » _____ 812

CHAPITRE IV La poésie ou le langage en tant qu'art avec Mallarmé : de la spécificité du poème au dialogue avec les arts _____ **819**

- 1. Poésie, art de langage, à partir de Meschonnic et Deguy _____ 820
 - 1.1. Le fait rythmique : confrontation des approches de Meschonnic et Deguy _____ 820
 - 1.2. Accent, diction, figure, espace : le poème comme rythme et espace – le « *sprung rythm* » (Hopkins) et le « rythme dès que style » (Mallarmé) _____ 829
 - 1.3. Des arts vers la littérature : examen de l'approche de la musique chez Mallarmé _____ 836
 - 1.4. Art du mouvement : la danse et le poème, de Mallarmé à Deguy et Bernard Noël _____ 845
 - 1.5. L'écriture et ses pratiques voisines : Mallarmé et la révélation d'un geste de l'art-geste du poème _____ 856

2. Poésie, peinture ; poésie, musique : en quoi les arts dialoguent-ils ? Une critique de poésie, à partir de Mallarmé.	864
2.1. Le poète « fatalement critique » et la peinture : le regard plutôt que l'image	866
2.2. Épistémologie d'une relation : du visible, de l'énonçable	869
2.3. Privation, comparaison : le « comme-un » des arts, Deguy et la mimique mallarméenne	872
2.4. Présence de Mallarmé : Bonnefoy et les correspondances entre les arts, poésie-peinture-photographie	876
2.5. Le rythme-lumière de Meschonnic, peinture et poème : « de rythme à rythme »	885
2.6. Musique inconnue, musique métaphore, Maulpoix et Meschonnic	891
2.7. Mise en perspective dernière : ce que cherche Mallarmé avec la musique, ce que les musiciens trouveront en Mallarmé, « Mallarmé et le musicien » de Bonnefoy et <i>Pli selon pli</i> de Boulez	902

CONCLUSION GÉNÉRALE : PRÉSENCE, RÉCEPTION, EXPÉRIENCE, OU MALLARMÉ AU XX^e

SIÈCLE 915

1. Art comme expérience, poésie comme expérience	920
2. Infléchir et l'inflexible	924
3. Recommencer, ou la présence par réfraction	929

Bibliographie 934

I. Mallarmé	934
1. Éditions des œuvres complètes	934
2. Articles, livres entièrement ou partiellement consacrés à Mallarmé	934
II. Corpus central pour l'étude de la réception de Mallarmé	939
1. Principaux textes (articles, chapitres, conférences, préfaces) sur Mallarmé	939
1.1. Yves Bonnefoy	939
1.2. Michel Deguy	941
1.3. Jean-Michel Maulpoix	941
1.4. Henri Meschonnic	941
2. Œuvres étudiées en lien avec la réception de Mallarmé	942
2.1. Yves Bonnefoy	942
2.2. Michel Deguy	943
2.3. Jean-Michel Maulpoix	944
2.4. Henri Meschonnic	945
3. Études critiques sur les œuvres des poètes du corpus central	946
3.1. Sur Yves Bonnefoy	946
3.2. Sur Michel Deguy	947
3.3. Sur Jean-Michel Maulpoix	948
3.4. Sur Henri Meschonnic	949

III. Corpus élargi pour l'étude de la réception de Mallarmé : textes critiques, livres de poèmes, récits	
950	
1. Réception avant 1945, textes et livres partiellement ou entièrement consacrés à Mallarmé _	950
2. Réception après 1945, textes et livres partiellement ou entièrement consacrés à Mallarmé _	952
3. Essais philosophiques abordés pour l'étude de la réception de Mallarmé _____	953
IV. Ouvrages critiques, théoriques, philosophiques _____	954
V. Autres œuvres lues _____	959
Index nominum _____	962
Table des matières _____	972

PRÉSENCE ET RÉCEPTION DE MALLARMÉ DANS LA POÉSIE FRANÇAISE APRÈS 1945**- AUTOUR DE BONNEFOY, DEGUY, MAULPOIX ET MESCHONNIC -****Résumé**

Si de nombreuses études ont envisagé l'importance décisive de l'œuvre de Mallarmé dans la modernité littéraire, poétique et artistique, plus rares sont celles qui se sont attachées aux lectures que les poètes ont pu donner d'elle. Or, il apparaît que, pour beaucoup de poètes après 1945, écrire n'a pas lieu sans que Mallarmé n'y soit présent, à titre d'objet de réflexion sur la poésie et le langage et, plus largement, comme un interlocuteur avec lequel l'écriture chemine et s'invente. L'étude s'articule principalement autour de quatre œuvres qui posent, avec acuité et parfois même gravité, la question de la poésie : Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Jean-Michel Maulpoix, Henri Meschonnic. Il s'agira de faire dialoguer les points de vue et de parcourir les discours poétiques *sur et avec* Mallarmé. Et notre but est de montrer que l'œuvre de l'auteur d'un « Tombeau d'Edgar Poe » parle aussi bien pour elle-même que pour notre temps. Nous serons pour cela attentif à l'idée selon laquelle une œuvre est elle-même parce qu'elle est vécue à travers l'expérience de ses lecteurs.

Mots-clés : modernité, poésie et philosophie, poésie et arts, musique, peinture, épistémologie de l'écriture, expérience, présence, monde, rythme, prose, lyrisme, poème critique, sujet.

Summary

While many studies have considered the decisive importance of Mallarme's work in literary, poetic and artistic modernity, those who have attached themselves to the readings that poets have given of it are rarer. But it appears that, for many poets after 1945, writing is not done without Mallarme being present, as an object of reflection on poetry and language and, more broadly, as an interlocutor with which the act of writing makes its own way and invents itself. The study focuses mainly on four works that pose, with acuity and sometimes even gravity and deepness, the question of poetry: Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Jean-Michel Maulpoix, Henri Meschonnic. It is about making dialogue the points of view and going through the poetic discourses *on and with* Mallarme's work. And our goal is to show that the work of the author of "Tomb of Edgar Poe" speaks as well for itself as for our present. For that, we will be attentive to the idea that a work is itself because it is lived through the experience of its readers.

Keywords: modernity, poetry and philosophy, poetry and arts, music, painting, epistemology of writing, experience, presence, world, rhythm, prose, lyricism, critical poem, subject.