

Pascal Durand

## Conflagrations La mosaïque du *Coup de dés*

Nous sommes le 4 mai 1897. La chronique rapporte, à cette date, l'apparition dans les colonnes de la revue *Cosmopolis* d'un OVNI placé sous une bannière à la fois tautologique et paradoxale : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*<sup>1</sup>. Encore n'est-ce là que la première manifestation d'un Objet Verbal Non Identifié bien plus ambitieux, à la mise en orbite duquel Stéphane Mallarmé travaillera dans ses derniers mois – et qui ne surgira sur la scène littéraire, à peu près conforme aux plans du poète, qu'en 1914 à l'enseigne des éditions de la Nouvelle Revue Française<sup>2</sup>. La différence majeure entre ces deux versions tient à l'unité de disposition des lignes et des blocs textuels : dans l'édition *Cosmopolis*, le texte courait sur neuf pages et, si éclatées que fussent déjà sa composition et sa disposition, le poème restait conforme à l'unité classique de la page ; dans l'édition livre, l'unité d'inscription devient la

<sup>1</sup> *Cosmopolis*, n° 17, T. VI, mai 1897, pp. 417-427. Editée par Armand Colin, en trois langues, allemand, anglais, français, la revue *Cosmopolis* se réclamait d'un ostensible éclectisme. Au sommaire de ce numéro figuraient, aux côtés de Mallarmé, Rudyard Kipling, John Stuart Mill, Friedrich Nietzsche, Anatole France, Ivan Tourguéneff [sic] ou encore, par un hasard intéressant, un article d'Eugène Müntz sur « L'Anarchisme dans l'Art ». La page de couverture peut être consultée à l'adresse suivante : <http://www.clubi.ie/zoom/cosmopolis/paris/recto17P.html>

<sup>2</sup> *Poème / UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD / par / STÉPHANE MALLARMÉ*, plaquette in-4° (25 x 32), Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1914. Par commodité, nous renverrons à l'édition procurée par Bertrand Marchal à l'enseigne de la Pléiade, *Œuvres complètes*, T. I, Paris, Gallimard, 1998, pp. 363-387. Mentionnons cependant la tentative d'une édition (presque) conforme au dessein du poète, procurée par Mitsuo Ronat, aux Éditions Change errant/d'atelier, Paris, 1980.

double page avec pli central, le texte s'y déployant sur onze de ces grandes pages dédoublées<sup>3</sup>. Différence considérable : non seulement le poème colonise et quadrille un espace plus vaste, mais encore il déborde le cadre ordinaire de la forme livre qui, de support ordinairement neutre, se voit convertie non pas même en support contraignant – et donc en soi fécond – mais en matériau à part entière d'une opération poétique agissant aussi bien sur les mots, les nombres et les rythmes que sur leur distribution orchestrale à même l'espace plié de la double page<sup>4</sup>.

C'est à cette seconde forme du *Coup de dés* qu'on s'attachera dans les pages (simples) qui suivent, afin de faire valoir d'entrée de jeu que l'unité de disposition du poème n'est pas seulement, en vérité, la double page, mais l'ensemble des doubles pages dont se compose le volume, traversé d'un bout à l'autre par un axe vertébral, qui n'est autre que le titre formulaire de l'œuvre : « UN COUP DE DÉS / JAMAIS / N'ABOLIRA / LE HASARD ». Telle qu'elle se présente à la perception, l'œuvre distribuée autour de cet axe, par grappes plus ou moins compactes, des blocs de texte variables dans leur masse comme dans leur forme typographique, jouant de différents corps (six au total, le plus grand étant réservé au titre vertébral) et se réglant sur un principe classique d'oppositions : italiques/romains, gras/romains, capitales/grandes capitales. Rien là d'une simple décoration de l'expression : ces oppositions et ces corps

<sup>3</sup> On observera encore, s'agissant de l'édition définitive, que l'unité de la double page s'y trouve à la fois marquée et contestée, c'est-à-dire dialectisée, par le pli central séparant verso et recto et servant d'axe vertical à la distribution plus ou moins symétrique des blocs textuels.

<sup>4</sup> Cette disposition, qui est au sens le plus radical du terme un dispositif, exigeait que le poème fût imprimé sur un papier de grand format. La maquette quadrillée sur laquelle le poète a travaillé pour l'édition définitive s'établissait à un format 50 x 33 cm (l'édition 1914 réduira, hélas, ce format à 49 x 32 cm, pour ne rien dire des éditions de poche qui réduiront à portion congrue la surface d'inscription de l'œuvre).

autorisent des soudures de texte à distance plus ou moins grande. Au plus simple, ces soudures opèrent entre blocs de même niveau typographique, correspondant donc à l'un des niveaux de construction du texte et, le cas échéant, à l'un de ses niveaux de lecture et d'interprétation. Mais des raccords entre typographies disparates n'en sont pas moins possibles – et générateurs de signification – entre des syntagmes situés à des places symétriques ou contiguës dans l'espace de la double page ou du volume. Deux modes de perception et de lecture du texte sont de la sorte activés : une lecture linéaire, asservie classiquement à la succession, fût-elle éclatée, des signes et des lignes ; et une lecture tabulaire, procédant par sauts ou retours d'un bloc typographique à un autre, qu'ils soient contigus ou symétriques dans l'espace d'une même double page ou disposés en regard dans l'ensemble dynamique du volume.

C'est en ce sens, comme le poète le soulignait avec force dans la note explicative qu'il avait consenti à rédiger pour l'édition *Cosmopolis*, que les « blancs » en effet « assument l'importance » et que, chaque fois qu'une « image » cède la place à une autre, « le papier intervient »<sup>5</sup>. Les « blancs » du texte ne sont pas, sous cet aspect, une vacance technique de l'expression déterminée par les codes ordinaires de la composition typographique : ils sont à la fois la condition de la dynamique textuelle et le lieu d'affleurement, d'insistance de la surface d'inscription avec laquelle se confond le texte et à laquelle celui-ci rappelle un lecteur trop volontiers oublieux de la dimension matérielle de l'objet dont il prend connaissance. S'il y a, dans *Un Coup de dés*, une force d'affirmation spécifique, elle porte ainsi, au plus général, sur le fait que le texte s'y montre non seulement inséparable de son paratexte, mais comme confondu avec ce paratexte, qu'il

<sup>5</sup> « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* » (*Cosmopolis*, 1897), dans *Œuvres complètes*, T. I, éd. citée, p. 391.

absorbe autant qu'il est absorbé par celui-ci. Simultanément, le texte se trouve donc paratextualisé de même que son paratexte se trouve, de son côté, textualisé – bien que de telles distinctions tendent ici à disparaître au moment même qu'elles se trouvent rappelées à la conscience du lecteur. Autrement dit encore, le livre n'est pas ici un support ni un contenant, mais à part entière un dispositif sémiotique. Le titre (transversal à l'œuvre qui le contient), les sous-titres (en caractères gras ou en petites capitales), la typographie (foisonnante), le pli, la page, les blancs, le papier même ne sont plus des moyens, des auxiliaires techniques de l'expression, des servitudes typographiques, des vecteurs neutres de l'écrit : dans la perception qu'en prend le lecteur, ce sont des facteurs de la poéticité d'une œuvre dont l'existence est autant verbale que visuelle, et autant liée à une concaténation des signes ou des lignes qu'à leur distribution dans l'espace d'un volume confondu avec la mobilité de la lecture même.

Cette réciprocité absorption du texte et du paratexte, que thématise en l'affichant l'énoncé célèbre selon lequel « RIEN / N'AURA EU LIEU / QUE LE LIEU »<sup>6</sup>, satisfait de toute évidence à un principe d'immanence poétique, rendant caduque – du moins pour ce « texte » – la distinction reçue entre œuvre autographique (objet matériel) et œuvre allographique (objet idéal). Apparition, ainsi, d'un poème objet, révoquant également l'opposition classique entre l'œuvre plastique (qui se donne sur un mode spatial et simultané) et l'œuvre littéraire ou musicale (qui se donne sur un mode linéaire et donc temporel et relève d'une temporalité en principe irréversible). Mais cette double absorption doit encore être portée au compte de la dynamique de totalisation paradoxale dont le projet du *Coup de dés* est animé d'un bout à l'autre : texte total d'un côté, mais faisant son objet même, d'un autre côté, de la dislocation du Tout, du naufrage de l'unité

<sup>6</sup> *Un Coup de dés*, éd. citée, pp. 384-385.

primordiale et de leur recomposition cyclique (nous y reviendrons plus loin). Dans cet esprit, deux phénomènes de mise en boucle et de réversibilité de la lecture sont à tout le moins symptomatiques : la réversibilité du titre, à la fois sémantique et étymologique (« hasard » signifiant « jeu de dés » en langue arabe<sup>7</sup>), et la réversibilité générale du poème commençant par « UN COUP DE DÉS »<sup>8</sup> pour s'achever, en un suspens illusoire du discours, sur « Toute Pensée émet un Coup de Dés »<sup>9</sup>, qui l'une et l'autre installent l'œuvre, à deux niveaux, dans une sorte de circularité infinie, d'éternel retour du même à travers ses altérations successives.

Le mot de « mosaïque » n'a pas encore été prononcé ici et l'on n'a guère indiqué encore en quoi le spectacle du *Coup de dés* serait référentiel à cette forme singulière ou susceptible d'apporter à l'analyse esthétique de cette forme des éléments peut-être nouveaux. Venons-en donc à notre propos central – sans analyser le poème, chose impossible dans le cadre étroit qui nous est alloué. Par un coup de force dont la suite rendra raison, on procédera à l'inverse de la façon dont procèdent d'ordinaire poètes et philosophes. Ainsi, plutôt que d'aller de l'accident à la substance, du circonstanciel à l'éternel, de l'historique et du sociologique à l'originnaire, nous irons de l'apparemment fondamental à l'apparemment contingent.

Pour souligner, d'abord, que le processus de totalisation qui vient d'être évoqué touche au plus fondamental comme au plus superficiel à la fiction philosophique dont le texte du *Coup de dés* est le vecteur, en ce que, dans ce texte – où l'« on

<sup>7</sup> Ce genre de jeux de mots étymologiques et à disposition circulaire n'est pas rare chez Mallarmé. On en trouve un exemple manifeste dans le premier vers du sonnet en -yx : « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx » (« onyx » signifiant « ongles » en grec).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 387. On notera que les majuscules identifient la « pensée » du « coup de dés » à l'œuvre même que l'expression conclut, avant de la relancer. L'œuvre est à elle-même son propre objet, sa pensée s'y conjugue avec la double matérialité qui la fonde, matérialité verbale des mots et matérialité technique de sa composition.

évite le récit »<sup>10</sup>, comme Mallarmé le fait observer –, un grand récit n'en est pas moins à l'œuvre et en mouvement, celui de la destruction de l'unité originnaire et de sa recomposition fragmentaire. « L'œuf pythagoricien » que Lucien Dällenbach aperçoit à l'horizon rétrospectif de toute pratique de la mosaïque<sup>11</sup>, nous pourrions le situer, pour notre poème objet, au bord du texte, à ce qui se donne pour son commencement : le verso blanc de la première double page, tout entière vide de signes, lieu potentiel de tous les surgissements et de tous les événements.

« Subdivisions prismatiques de l'Idée »<sup>12</sup> : telle est l'expression à laquelle Mallarmé a recours pour rendre compte du dispositif typographique du *Coup de dés* et des « blancs » qui y « assument l'importance ». Méfions-nous de ce mot et de sa majuscule : « Idée ». Plutôt qu'à Hegel ou à Platon, références quasi obligées lorsqu'il s'agit de Mallarmé et de l'idéalisme absolu qu'il est censé professer, plutôt même qu'à une phénoménologie de l'esprit ou à une métaphysique, c'est à une physique qu'il convient de référer la dialectique descendante allant de l'un vers le multiple différencié dont les premières pages de l'œuvre sont le lieu et la structure arborescente qu'elle adopte – en l'occurrence la physique matérialiste de Démocrite, telle qu'elle a été corrigée et complétée un siècle plus tard par Épicure. Soit d'un côté la naissance de la théorie atomiste (la matière est faite d'une multitude d'insécables et, selon tel fragment de Démocrite, « du Tout s'est séparé un tourbillon de toutes sortes d'aspects ») et, de l'autre, celle du *clinamen* épicurien, voulant que ce soit une « obliquité », une « déclivité » ou une « inclinaison »<sup>13</sup> survenue dans la pluie des atomes originels

<sup>10</sup> « Observation », éd. citée, p. 391.

<sup>11</sup> Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 66.

<sup>12</sup> « Observation », éd. citée, p. 391.

<sup>13</sup> Ces trois mots emblématiques figurent dans le *Coup de dés*, respectivement aux pp. 387 et 370.

qui aurait provoqué leur agrégation sous forme d'objets complexes et d'entités disparates. Telle est bien la matrice fictionnelle de l'œuvre, le « grand récit » auquel elle s'égale, à savoir la dynamique de catastrophe (mais aussi de genèse) allant de l'unité originaria (celle de l'Un) au chaos originel, puis à l'organisation graduelle de ce chaos, avant d'en revenir circulairement à l'unité première dans un mouvement de vis sans fin. D'un côté donc, le « COUP »<sup>14</sup> originaria, qui décide de l'histoire et du monde (premier recto) ; et de l'autre, à la fin du texte, le « point dernier » (dernier recto) : « compte total en formation », « avant de s'arrêter / à quelque point dernier qui le sacre »<sup>15</sup>.

Et c'est bien aussi cette déclinaison des atomes que figurent les premières pages ou les premiers plans cinématiques du texte : « UN COUP [...] // circonstances / éternelles »<sup>16</sup> suivi – c'est déjà la troisième double page – par la figuration typographique de l'obliquité du « clinamen », dans le prolongement duquel s'agrègent de premières grappes de texte et sous le signe duquel se décline aussi bien le titre de l'œuvre, qui s'écrit par paliers descendants de « UN COUP DE DÉS », en passant par « JAMAIS », à « N'ABOLIRA » (avant de remonter vers « LE HASARD »). Comment ne pas remarquer dans le même sens que la catastrophe originaria se trouve reproduite sous une autre forme à la quatrième double page, en ce qu'elle ménage au centre du pli vertical un espace vide autour duquel s'étoilent symétriquement quatre blocs qui semblent autant de projections d'un volcan originaria, d'une explosion, d'une déflagration ? Le mot de « conflagration »<sup>17</sup>, qui figure sur cette même page, intervient sous cet aspect comme la manifestation thématique de cette explosion formelle, et rien n'interdit par hypothèse d'entrevoir aussi

<sup>14</sup> *Un Coup de dés*, éd. citée, p. 367.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 367-369.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 372.

bien que dans le motif de la « conflagration » s'anticipe le mouvement de composition ou de recomposition dont le texte va suivre le cours jusqu'à sa dernière page. Le poète du *Coup de dés* se montrerait ainsi en mosaïste, attaché à un double effort de destruction et de reconstruction, travaillant à colmater les brèches de la disparité sensible, procédant spectaculairement autant que spéculairement à un « compte total en formation »<sup>18</sup> – travail qui dans le rapprochement des éléments disparates ou substituables les uns aux autres postule non seulement en aval la totalité en construction, mais en amont la totalité disloquée, en ruines, dont procèdent les matériaux recyclés. Rêverie de la totalité, mais rêverie désespérée, puisque cette totalité, une fois reformée, recalculée, est vouée à la décomposition, à l'entropie (de là, cette structure en boucle de l'œuvre).

Laissons là cette rêverie, pour en arriver à un deuxième niveau de signification de l'œuvre, niveau tout entier réflexif puisqu'il met en jeu, en la figurant formellement, une théorie générale de la signification poétique. Repartons des « blancs ». Leur « importance » serait de nous faire voir dans le dispositif verbal et tabulaire du *Coup de dés*, métaphore ludique aidant, davantage un puzzle qu'une mosaïque, et en l'occurrence un puzzle navrant, auquel il manquerait des pièces<sup>19</sup>. Aurions-nous affaire ici à une anti-mosaïque, dans la mesure où c'est moins le rapprochement et l'articulation générale des morceaux sous le regard qui importe que leur

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>19</sup> Sur la distinction du puzzle et de la mosaïque, voir L. Dällenbach, *op. cit.*, pp. 61-63. Si l'on tient cependant à une métaphore spécifique pour désigner le dispositif du *Coup de dés*, celle de la *constellation* apparaîtra sans doute comme la plus pertinente (elle figure au reste comme telle à la dernière page du poème, p. 387 ; rappelons aussi que « LE NOMBRE » est « *issu stellaire* », p. 382). Mallarmé a plus d'une fois établi, au reste, un rapport de positif à négatif entre la page à même laquelle le poète écrit noir sur blanc et les constellations qui s'écrivent blanc sur noir. A ce titre, autant qu'*Igitur*, qui en fournit le programme spéculatif, le sonnet en -yx, avec ses sept étoiles se fixant dans le cadre d'un miroir, constituerait la matrice thématique du *Coup*

espacement, une mosaïque dans laquelle, en quelque sorte, le ciment, le rejointoyage, dont les « blancs » seraient comme l'image en négatif, l'emporterait sur les éléments ajointés les uns aux autres ? Il faut y regarder de plus près et se rappeler – à lire autant qu'à regarder ce texte où la métaphore de la navigation, métaphore obsédante de l'écriture chez Mallarmé, est omniprésente<sup>20</sup> – la théorie du langage poétique qu'il a élaborée dans ses grandes proses critiques.

Dans « Le Mystère dans les lettres », le poète établit une opposition radicale entre deux modes ou deux facettes de la représentation littéraire : d'un côté, au-dessus, « extérieurement » dit-il encore, « un sens même indifférent », propre à « détourner » le lecteur « oisif » ; de l'autre, « en dessous », quoique « peu séparable de la surface concédée à la rétine », un « miroitement » qui constitue le « trésor » du texte<sup>21</sup>. On se croirait reconduit à la vieille distinction scolaire de la forme et du fond. Mais il n'en est rien : de part et d'autre, l'enjeu est de désigner deux modalités distinctes de la signification. S'agirait-il alors de cette autre vieille lune, l'hermétisme supposé du texte mallarméen, vu comme dissimulant un contenu essentiel sous une forme cryptée ? Bien au contraire. A suivre Mallarmé, c'est un sens obvie, banal, littéral, qui s'offre d'abord au lecteur, « par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, le langage, pour un objet autre » et afin d'écarter « l'oisif, charmé que rien ne [le] concerne, à première vue » dans ce texte<sup>22</sup>. Le mot de l'énigme (s'il y en a une) est livré dans la suite de l'article :

*de dés*, extension explosive, à l'échelle de l'univers et de l'épellation poétique générale, d'un décor (celui du salon désert) et d'une forme (celle des quatorze vers du sonnet).

<sup>20</sup> Cette métaphore, que l'on retrouve de « Salut » à « Au seul souci de voyager », en passant par « Brise marine » ou « A la nue accablante tu », est aussi plus largement, du « Lac » de Lamartine à la « Chanson du mal-aimé » d'Apollinaire, l'une des métaphores les plus clichées dans la poésie du 19<sup>e</sup> siècle pour représenter l'activité poétique.

<sup>21</sup> « Le Mystère dans les lettres » (1896), dans *Œuvres complètes*, T. II, éd. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 229.

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

– Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence<sup>23</sup>.

Ce qui se trouve désigné de la sorte, sous l'espèce du « miroitement », du « trésor », de la « réciprocité de feux » ou bien encore, dans les termes de « Crise de vers », de la « virtuelle traînée de feux sur des pierres »<sup>24</sup>, c'est bien, précisément, un tissu de « rapports », de reflets, de *réflexions* diverses entre les constituants du poème, c'est-à-dire entre les places respectives que ces constituants, de quelque niveau formel qu'ils relèvent, occupent dans l'espace d'un système qui est inséparablement syntaxique, prosodique et typographique. Et ce tissu de rapports entre signifiants, nombres ou encore positions métriques est précisément le jeu mobile de la signification par opposition à l'inertie du sens (par opposition, en d'autres mots, à cette « vaine couche suffisante d'intelligibilité » que le poète « s'oblige, aussi, à observer, mais pas seule »<sup>25</sup>). La signification du poème n'est donc pas contenue ni enveloppée en lui, elle n'y est pas même présente comme l'addition des charges sémantiques associées aux « mots de la tribu »<sup>26</sup> qui le composent et elle n'est pas davantage présence plus ou moins fantomatique dans le texte d'une intention propre au « poète » (puisque celui-ci y « cède l'initiative aux mots »<sup>27</sup>) : elle est un fait de *valeur* au sens saussurien ; de là, par un heureux

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>24</sup> « Crise de vers » (1886-1897), dans *Œuvres complètes*, T. II, éd. citée, p. 211.

<sup>25</sup> « Le Mystère dans les lettres », éd. citée, p. 230.

<sup>26</sup> « Le Tombeau d'Edgar Poe », dans *Œuvres complètes*, T. I, éd. citée, p. 38.

hasard anticipatif, la métaphore du « trésor ». Par « fait de valeur », entendons qu'elle résulte des rapports de symétrie, d'isomorphisme ou de dissymétrie que les composants du poème sont susceptibles d'entretenir au sein de la structure qu'il présente à l'intelligence de son lecteur. Ainsi conçue et perçue, la signification n'est pas un produit, ni un résultat ; c'est une dynamique, un principe de « mobilité » jouant dans les intervalles qui tout ensemble séparent et relie à distance les signifiants agencés dans l'espace textuel. En d'autres termes, la signification du discours est bien, en effet, « ce qui ne se dit pas du discours », dès lors qu'elle réside, à l'état agissant, dans l'espace à la fois vacant et silencieux au creux duquel s'opère en toutes directions la mise en relation des signes, un espace qui demande, pour entrer en résonance, l'intervention d'un opérateur, c'est-à-dire d'un lecteur doté d'une « transparence du regard adéquat »<sup>27</sup>, autrement dit des capacités de perception et d'interprétation spécifiques appelées par le jeu auquel le poème le convie. Cette réflexion à distance des mots dans le tissu verbal, Mallarmé l'étend, en outre, à la place, ou à la situation que le texte est tenu, idéalement, d'occuper au sein du livre qui l'accueille. Une ligne de continuité, un principe d'imbrications en gigogne relie en effet, à ses yeux, la lettre à la syllabe, la syllabe au mot, le mot au poème et le poème au livre dans lequel celui-ci prend place. Le livre, propose-t-il, doit être « expansion

<sup>27</sup> « Crise de vers », éd. citée, p. 211. L'ensemble du paragraphe relie étroitement non seulement la notion de « l'œuvre pure » et la « disparition élocutoire du poète », mais aussi ces deux derniers principes, qui s'impliquent l'un l'autre, au processus de réflexion formelle constitutif de la signification poétique : « 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 » (*ibid.*, p. 211).

<sup>28</sup> « Le Mystère dans les lettres », éd. citée, p. 234.

totale de la lettre »<sup>29</sup> et son « ordonnance » impliquer « parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. Susceptibilité en raison que le cri possède un écho – des motifs de même jeu s'équilibreront, balancés, à distance », tout devenant, ajoute-t-il, « suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs »<sup>30</sup>.

Retour ainsi aux « blancs », lieu et instance, cette fois, d'un « rythme total ». A ce rythme, à cette orchestration virtuelle des vocables et des formes, Mallarmé réserve deux mots qui sont sous sa plume presque substituables l'un à l'autre et qu'il dote de la majuscule : Syntaxe et Musique. « Le Mystère dans les lettres » institue la « Syntaxe » en « pivot de l'intelligibilité »<sup>31</sup> ; elle est, selon son étymologie même, cette force d'agencement formel sous laquelle s'articulent les constituants du poème et qui établit entre ceux-ci, à distance, ce que le poète appelle des « abrupts, hauts jeux d'aile » – lesquels, dit-il encore, « se mireront aussi » : « qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique »<sup>32</sup>. La poésie est donc affaire de dispositions, de rapports, de raccords, de relations, et s'accorde, pense-t-il, à cette servitude de l'homme voulant que rien ne saurait être ajouté à la nature : « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel. / Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier

<sup>29</sup> « Le Livre, instrument spirituel » (1895), dans *Œuvres complètes*, T. II, p. 226.

<sup>30</sup> « Crise de vers », éd. citée, p. 211.

<sup>31</sup> « Le Mystère dans les lettres », éd. citée, pp. 232-233.

<sup>32</sup> « Le Mystère dans les lettres », éd. citée, pp. 233.

le monde »<sup>33</sup>. « Musique » est l'autre signifiant obsédant chez Mallarmé théoricien et ici encore c'est au sens étymologique qu'il entend qu'on la prenne, c'est-à-dire comme « ensemble des rapports existant dans tout », art des combinaisons, sinon de la combinatoire. Soit dit plus simplement, dans les termes d'une lettre à Edmund Gosse : « Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là plus divine que dans l'expression publique ou symphonique »<sup>34</sup>. A suivre Mallarmé en ce sens, la Syntaxe/la Musique/la Mosaïque – nommons cela selon nos paradigmes de prédilection, ils sont ici équivalents – serait la condition, sinon le vecteur même de la signification, qui n'est pas addition ni succession de motifs, mais orchestration de ces motifs, c'est-à-dire institution d'un « jeu » (et d'une mobilité de lecture) entre des mots et des motifs – c'est-à-dire des objets de réemploi, puisque ces mots et ces motifs appartiennent à la tribu parlante –, mais disposés dans une structure, un cadre, un espace, à la manière du fameux « septuor de scintillations » qui, à la fin du sonnet en -yx, se fixe dans le cadre du miroir (« Elle défunte nue en le miroir encor / Que dans l'oubli fermé par le cadre se fixe / De scintillations sitôt le septuor »<sup>35</sup>). *Un Coup de dés* n'est rien d'autre, dans une telle perspective, que l'extension à l'ensemble des paramètres du livre (ou de l'imprimé) de cette logique de mosaïquage du sens que Mallarmé place au principe de la signification en poésie : expansion totale de la lettre et déploiement de l'infinité de ses combinaisons possibles.

Cette théorie de la signification est inséparable, dans la réalisation des poèmes signés Mallarmé, d'une rhétorique spécifique. On ne s'y attardera pas ici, non plus que sur la

relation que cette rhétorique entretient avec le régime formel de la génération post-parnassienne, marqué par le passage de la métaphore reine (expression d'une représentation unitaire du monde) aux deux tropes conducteurs de la synecdoque et de la métonymie, double expression d'un monde éclaté, dans lequel prime sur les ressemblances un principe de contiguïté généralisée. On ne s'attardera pas davantage sur deux autres propriétés des textes mallarméens qui témoignent, avec quelques autres de la même époque (songeons à Rimbaud en particulier), du basculement par lequel la valeur poétique a changé radicalement de critère. La condition d'excellence d'une œuvre tenait, jusque-là, à sa complétude, à son achèvement et à sa cohérence, pensée comme conformité à un genre ou à un code supérieur ; à partir des années 1860 – et un Sainte-Beuve l'avait bien vu – tend désormais à prévaloir une sorte de généricité immanente, voulant que le texte produise lui-même la loi de son propre engendrement (en la figurant le plus souvent comme telle) et postule, par toute une rhétorique de l'allusion et de la suggestion, un lecteur « suggestionnable » et susceptible de décoder l'allusion, c'est-à-dire de compléter, dans l'activité de sa lecture, l'œuvre inachevée qui se présente à lui<sup>36</sup>.

On insistera plus longuement, à un quatrième ou un cinquième niveau d'appréhension de l'OVNI qui nous

<sup>33</sup> *La Musique et les Lettres* (1894), dans *Œuvres complètes*, T. II, éd. citée, pp. 67-68.

<sup>34</sup> Mallarmé, *Correspondance*, T. VI, Paris, Gallimard, 1981, p. 26.

<sup>35</sup> « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx », dans *Œuvres complètes*, T. I, p. 38.

<sup>36</sup> Cf. Sainte-Beuve : « Autrefois, durant la période littéraire régulière, dite classique, on estimait le meilleur poète celui qui avait composé l'œuvre la plus parfaite, le plus beau poème, le plus clair, le plus agréable à lire, le plus accompli de tout point [...]. Aujourd'hui on veut autre chose. Le plus grand poète est celui qui, dans ses œuvres, a donné le plus à imaginer et à rêver à son lecteur, qui l'a le plus excité à poétiser lui-même. Le plus grand poète n'est pas celui qui a le mieux fait : c'est celui qui suggère le plus, celui dont on ne sait pas bien d'abord tout ce qu'il a voulu dire et exprimer, et qui vous laisse beaucoup à désirer, à expliquer, à étudier, beaucoup à achever à votre tour. Il n'est rien de tel, pour exalter et nourrir l'admiration, que ces poètes inachevés et inépuisables ; car on veut dorénavant que la poésie soit dans le lecteur presque autant que dans l'auteur » (*Port-Royal*, appendice, éd. Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 794).

occupe, sur un aspect apparemment plus simple et plus direct – paradoxal, si l'on veut – de la poétique mallarméenne, et qui paraît ici aussi référent à la fiction du *Coup de dés* et à la matérialité singulière de sa mosaïque typographique. Toute l'œuvre poétique de Mallarmé semble s'écrire par soustraction, contraction. Après 1875, il ne livre, avec parcimonie, que des poèmes brefs, sur des sujets apparemment dérisoires ou frivoles : ce sont, pour la plupart, des sonnets, soit des pièces à forme fixe, composés le plus souvent d'alexandrins ou d'octosyllabes dûment comptés et rimés. Son imaginaire, son écriture, le rythme de composition de ses textes semblent ainsi tout ensemble régis par un principe d'implosion, de constriction en tout cas, et de révérence ostentatoire à l'égard de la versification traditionnelle. *Un Coup de dés* vient brutalement renverser en son contraire cette disposition poétique à la réduction et à l'évanescence : au poème court se substitue un poème ostensiblement long, développé sur onze grandes doubles pages ; à l'univers calfeutré des salons et chambres désertes, le panorama d'une grande cosmogonie crépusculaire ; au poème à forme fixe, un poème à forme indéterminée, explosive – tout semblant se passer comme si l'explosion ou la déflagration du *Coup de dés* intervenait en contrecoup de l'implosion dont les sonnets minimalistes de la maturité ont été le foyer. Explication mécaniste, qui ne tient guère. Il faut sortir du cadre, avant d'y revenir, pour comprendre ce qui se joue dans le drame poétique du *Coup de dés*. Le poète lui-même, dans sa note introductive, mettait son lecteur sur la piste en suggérant que « [sa] tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose »<sup>37</sup>. Explication sommaire, exagérément modeste, attestant en tout état de cause qu'à ses yeux *Un Coup de dés* s'inscrit dans le grand mouvement de libération du vers dont son époque

<sup>37</sup> « Observation », éd. citée, p. 392.

est le moment et dont on pourrait inférer que le poète fidèle au vers strict et au poème bref à forme fixe entendait par là surclasser ses pairs par une démonstration de haute virtuosité et par un acte de liberté plus radical que le leur. Un acte de liberté paradoxal, passant par un système de contraintes plus sévère encore que celui de la prosodie classique, puisque c'est l'ensemble des paramètres textuels et paratextuels que Mallarmé met en jeu dans la stricte organisation de son poème.

Ce n'est pas à ce niveau de performance qu'il faut cependant situer la prouesse du poète. Mais plutôt au niveau, réflexif encore, où il place son intervention dans l'aventure du vers libre. Ce niveau est lui-même dédoublé, en ce qu'il gouverne à la fois la thématique du poème et sa distribution formelle. Des motifs locaux, comme ceux de la « conflagration », du « naufrage »<sup>38</sup> ou de la « mémorable crise »<sup>39</sup>, le caractère crépusculaire, apocalyptique de l'œuvre font ostensiblement signe en direction de ce que Mallarmé ne cesse pas d'appeler, par ailleurs, la « crise » du vers, soit la dislocation du mètre classique et, plus largement, des structures de contrainte mais aussi de solidarité générique héritées de la tradition poétique. Comment ne pas voir, en ce sens, que « l'unique Nombre qui ne peut pas / être un autre »<sup>40</sup>, sinon même, par calembour, « LE MAÎTRE / hors d'anciens calculs »<sup>41</sup> rabattent le grand récit cosmogonique du *Coup de dés* sur « l'aventure » du vers libre ? Comment ne pas voir, d'autre part, dans le feu d'artifice typographique du poème, ses lignes brisées et continuées, ses sauts et ses ruptures autant de figurations de l'explosion du vieil alexandrin et du splendide désastre qu'elle a de toute évidence représenté aux yeux du poète ? Et l'on observera en outre qu'à une double page près,

<sup>38</sup> *Un Coup de dés*, éd. citée, p. 369.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 372-373.

<sup>41</sup> *Loc. cit.*



le nombre des pages sur lesquelles roulent les dés lancés au début du poème est de onze, soit douze moins un : presque un alexandrin. Et encore que le nombre syllabique de la phrase vertébrale du poème – « UN COUP DE DÉS / JAMAIS / N'ABOLIRA / LE HASARD » est de treize (avec un premier hémistiche de 6 syllabes et un second de 7 syllabes) : soit douze plus un. Un peu moins que l'alexandrin d'un côté, un peu plus que l'alexandrin de l'autre : bref cela décale, cela excède, cela se désaxe des deux côtés. Au vieux nombre unitaire s'est substitué le hasard ; à la nécessité la contingence ; à l'ordre ancestral le grand désordre, tragique et jubilatoire à la fois, de la modernité. Des alexandrins continueront de s'écrire à la fin du siècle et jusqu'à nous, certes, notamment sous la plume de Mallarmé ; mais il s'agira, désormais, d'une forme en sursis permanent, sous respirateur artificiel, déjà bien vieille et naufragée, et qui, ainsi que l'a bien vu Philippe Muray, a dorénavant « quelque chose de virtuellement funèbre [...] ». Comme l'affirmation obsessionnelle du tombeau, un écho cavernieux de cimetière<sup>42</sup>. Avec sa tonalité sépulcrale, son « MAÎTRE » mort-vivant, la présence fantomatique qu'il assure au vieil alexandrin, ce que le texte du *Coup de dés* absorbe, en ce sens, ce n'est pas seulement son paratexte, c'est aussi bien son contexte de formation, son champ d'apparition et d'effraction, c'est-à-dire un espace poétique en morceaux, livré à l'exaspération des singularités prosodiques et aux tentatives antagonistes de rationalisation des codes de substitution. Jarry, quelques années plus tard, figurera le champ littéraire symboliste sous l'espèce d'un « archipel » d'îles isolées, entre lesquelles le Dr Faustroll navigue de Paris à Paris<sup>43</sup>.

Mais arrimons-nous maintenant au phénomène le plus visible et pourtant le moins vu, qui témoigne de l'appartenance de ce texte énergumène à un état historique daté du champ de

<sup>42</sup> Philippe Muray, *Le 19<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, 1984, pp. 332-333.

<sup>43</sup> Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, dans *Œuvres complètes*, T. I, éd. Arrivé, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

l'imprimé. Dans cette « expansion totale de la lettre » à quoi confine le poème du *Coup de dés*, il y a quelque chose comme une lettre volée qui, d'être trop mise en évidence, est passée inaperçue. Cette lettre volée, c'est le journal, la grande presse d'information telle qu'elle se développe dans les années 1880 en se libérant résolument des formes héritées du livre et de l'écriture littéraire. Mallarmé ne cesse pas d'insister, dans ses proses critiques, sur la menace que le journal fait peser sur le livre et le journalisme sur la littérature : celle de leur commune abolition dans « l'insupportable colonne »<sup>44</sup> et « l'universel *reportage* »<sup>45</sup> ou, pour le dire autrement, dans l'hégémonisme de la forme journal sur la sphère de l'écrit et le langage strictement référentiel. Mais, d'un autre côté, il ne cesse pas non plus de donner à voir, dans ce danger, un défi lancé au livre traditionnel, vieille forme usée, dépassée, déclassée et menacée, de l'intérieur même de sa culture et de son économie, par l'inflation de la librairie à la fin du siècle :

Spectacle, certainement, moral – que manque-t-il, avec l'exploit, au journal, pour effacer le livre : quoique, visiblement encore, d'en bas ou, plutôt, à la base, l'y rattache une pagination, par le feuilleton, commandant la généralité des colonnes : rien, ou presque – si le livre tarde tel qu'il est, un déversoir, indifférent, où se vide l'autre.. Jusqu'au format, oiseux : et vainement, concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli<sup>46</sup>.

A double tranchant, la réflexion de Mallarmé n'épargne pas plus, on le voit, le journal que le livre et son « haut

<sup>44</sup> « Le Livre, instrument spirituel », éd. citée, p. 227.

<sup>45</sup> « Crise de vers », éd. citée, p. 212.

<sup>46</sup> « Le Livre, instrument spirituel », éd. citée, p. 225.

commerce »<sup>47</sup>, qu'il assimile par ailleurs à de « modernes épiceries et cordonneries du livre »<sup>48</sup>, frappées d'un flagrant « discrédit » : « Le discrédit où se place la librairie a trait, moins à un arrêt de ses opérations [...] qu'à sa notoire impuissance envers l'œuvre exceptionnelle »<sup>49</sup>. Comprendons, par conséquent, que la sauvegarde du livre (et de littérature) en temps d'hégémonie journalistique et de crise éditoriale n'est possible qu'à la condition d'une transformation radicale du livre, supposant que celui-ci, cessant de « [tarder] tel qu'il est »<sup>50</sup>, se fasse autre en développant à son propre compte certaines des potentialités formelles du médium journalistique, encore largement inhibées par le carcan de « l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimensions de page, cent et cent fois »<sup>51</sup> : le format large et vaste, l'agencement par blocs et la composition typographique, le pli, sinon même, au-delà, la liberté du pli (dont Mallarmé cherche par ailleurs à tirer profit dans la conception de son grand « Livre » auquel, propose-t-il, « tout au monde existe pour aboutir »<sup>52</sup>, et qui eût été un livre combinatoire, fait de feuillets librement permutables<sup>53</sup>) :

<sup>47</sup> « Etalages » (1892), dans *Œuvres complètes*, T. II, éd. citée, p. 218.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>50</sup> « Le Livre, instrument spirituel », éd. citée, p. 225.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>53</sup> Sur le mécanisme du Livre et sur la réflexion mallarméenne au sujet du contexte et du dispositif journalistiques, voir Pascal Durand, « Le livre machine. Une allégorie mallarméenne », dans *L'imaginaire de l'écran/Screen Imaginary* (N. Roelens et Y. Jeanneret éd.), Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2004, pp. 13-45 et « De l'« universel reportage » au poème univers : l'hybridation mallarméenne du livre et du journal », dans *Plumes et presse. Journalisme et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle* (sous la dir. de M.-È. Thérenty et A. Vaillant), Paris, Monde Nouveau, coll. « Etudes de presse », 2004, pp. 339-350.

Journal, la feuille étalée, pleine, emprunte à l'impression un résultat indu, de simple maculature : nul doute que l'éclatant et vulgaire avantage soit, au vu de tous, la multiplication de l'exemplaire et, gise dans le tirage. Un miracle prime ce bienfait, au sens haut ou les mots, originellement, se réduisent à l'emploi, doué d'infinité jusqu'à sacrer une langue, des quelque vingt lettres – leur devenir, tout y rentre pour tantôt sourdre, principe – approchant d'un rite la composition typographique.

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction<sup>54</sup>.

La dialectique du livre et du journal appelle, en somme, à l'émergence d'une forme hybride, dépassant et déclassant les deux médias dont elle retiendrait les propriétés les plus dynamiques. De cette forme hybride, le *Coup de dés* se veut un coup d'essai, mosaïque formée sur le modèle d'une autre mosaïque. S'il y a bien, en effet, une mosaïque prégnante dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle et susceptible de s'imprimer profondément dans les esprits, c'est celle du journal moderne, avec le système de ses rubriques, son orchestration typographique, ses titres manchettes (inventés en 1884), ses blocs d'articles juxtaposés, ses « nouvelles en trois lignes », ses faits divers, ses annonces : soit l'impression quotidiennement reçue, à même la page, d'un monde à la fois donné, illusoirement, dans sa totalité et, en réalité, livré par bribes et morceaux. « Depuis l'apparition du télégraphe, remarquait McLuhan, n'importe quelle page du journal est une mosaïque symboliste »<sup>55</sup>, entendant par là désigner réversiblement non pas seulement la forme même du vers libre, la disposition massive du poème, mais encore la rhétorique particulière de la génération symbolique, axée chez Laforgue et Rimbaud ou encore Mallarmé et Verlaine sur les tropes

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>55</sup> Marshall McLuhan, *Counterblast*, Paris, Mame, 1972, p. 113.

de la contiguïté, comme elle l'était, chez un Ducasse, sur un principe de collage de réclames, de coupures de journaux et de fragments d'encyclopédies populaires.

Sans doute est-ce de ce côté-là, en effet, qu'il convient de rechercher, s'agissant du registre de l'écrit, la profonde infusion de la forme mosaïque dans l'esprit du temps, en attendant que d'autres médias prennent le relais. Cette grande mutation formelle, dont toute sa génération est comptable, Mallarmé est peut-être le premier à l'avoir sentie et à en avoir explicitement tiré parti poétique : en se situant, non dans la tradition multiséculaire des « vers rhopaliques » de l'Antiquité ou des « *carminata figurata* » médiévales – avec lesquels les *Calligrammes* d'Apollinaire vont régressivement renouer –, mais dans le cadre très contemporain d'une forme symbolique nouvelle, aux deux sens de cette expression, en tant que cette forme aura été à la fois un modèle déterminant et un contexte enveloppant.

Michel Delville

### Le tranchant des Modernes (suite)

Sur la table de la cuisine, il y a trois minces tranches de jambon  
étalées dans une assiette blanche.  
– Alain Robbe-Grillet

Dans son récent ouvrage consacré à la mosaïque en tant qu'« objet esthétique à rebondissements », Lucien Dällenbach replace les origines du modernisme dans le contexte de « la lutte viscérale que se livrent depuis la nuit des temps les Gras et les Maigres » :

[Dans cette lutte], on pouvait légitimement s'attendre à ce que les Modernes se rangent du côté de la minceur. Partisans convaincus du frugal, du non-frelaté et d'un mode de préparation qui traite les ingrédients d'un mets en exaltant leur quant-à-soi gustatif souligné d'ailleurs par le caractère discret de leur disposition sur l'assiette, ces petits mangeurs ne pouvaient que pactiser avec la Nouvelle Cuisine contre la grande gastronomie française. Culte bourgeois du copieux, science inégalée des apprêts : cela déjà aurait suffi à la leur faire prendre en grippe<sup>1</sup>.

Ce qui m'interpelle dans ce passage, c'est moins la dimension historiographique du propos que l'hypothèse selon laquelle le modernisme peut être redéfini au travers de la conjonction de la nourriture et du discours. Parmi les comparaisons et métaphores culinaires rencontrées au cours des lectures de Dällenbach, on retrouve la célèbre description du quartier de tomate du roman *Les Gommés* d'Alain Robbe-Grillet (1953), exemple particulièrement éloquent des rapports difficiles que les Modernes entretiennent avec la nourriture. Pour rappel, cette scène démarre au moment où le détective Wallas entre dans un « restaurant automatique » et

<sup>1</sup> Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, p. 115.