

sa nuit à la tâche²⁰². ». D'accord pour ne pas faire du poète, l'ennemi des *hommes de fer*, mais, outre qu'il donne souvent le sentiment de s'être comporté vis-à-vis de son « métier du jour » comme s'il considérait son salaire comme une rente, son attachement au Fonds littéraire ne témoigne pas d'une grande réticence relativement au modèle du gardien platonicien ni du *fellow* anglais, même si ce n'est pas directement le « travail des hommes de fer » qui subviendrait aux besoins du poète.

Mais je voudrais quand même finir sur cette idée, parce que — ancêtre de la Caisse nationale des Lettres, comme le projet dramaturgique antérieur pouvait sembler préfigurer le Théâtre populaire — elle témoigne au bout du compte, en dépit des lapsus et des provocations, d'une harmonie profonde, fondamentale entre Mallarmé et la III^e République des Lettres. Mallarmé, ai-je dit, voulait plus d'État, pas moins, il voulait un État qui transcende la laïcité républicaine et l'« anonymat gouvernemental », sinon dans « la mise en scène de la religion d'État²⁰³ », sans doute inconcevable après l'Ancien Régime, du moins par la maintien de la « suprématie littéraire²⁰⁴ », que celle-ci se réalise dans l'Académie, la Bibliothèque nationale, le Fonds littéraire, ou tout simplement le canon, les grands écrivains qui continuent d'être lus une fois chus dans le domaine public. Mieux que les collèges anglais, car plus abstraitement, la littérature finançant la littérature relèverait le lien social en démocratie. Le Fonds littéraire démontre que Mallarmé appartenait absolument à la III^e République des Lettres, et nul mieux que Mallarmé ne nous permet de mettre à jour les confusions et contradictions de ce régime.

PASCAL DURAND

Du sens des formes au sens du jeu : itinéraire d'un apostat

... le doigt sur l'artifice du mystère, je souris.
Mallarmé, *Le Démon de l'analogie*

SALUT, RIEN, CETTE ÉCUME, VIERGE VERS... Tout est là presque, mot à mot, du mystère poétique tel que Mallarmé le conçoit, et tout est dit de l'ironique nécessité qu'il y aurait de le laisser intact tout en touchant du doigt son artifice. Tout s'y résume également, mais à rebours, de l'itinéraire dont j'entends ici dresser la carte, allant d'une poésie conçue comme pur travail des formes (*vierge vers*) à une poésie soumise, en le sachant, aux formalités sociales de l'adresse et de l'échange (*salut*).

Le nom de Mallarmé reste associé à une sorte de religion du verbe poétique, et il est vrai que l'œuvre abonde en pétitions de principe exprimant la haute conception que le poète se faisait de son *office*. Mais l'œuvre abonde, aussi bien, en déclarations ironiques et désenchantées, assimilant les produits de cet *office* à autant de bribes, de riens, de lambeaux, de jeux sans conséquence, d'études en vue de mieux ou encore d'essais de plume. Singulier renversement : à *la Poésie*, qui est « l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence¹ », selon les termes de la fameuse lettre à Léo d'Orfer, répondent en série désinvolte, l'année suivante dans la lettre autobiographique à Verlaine,

202. Rancière, *Mallarmé*, p. 64.

203. « De même », *O.C.*, p. 396.

204. *O.C.*, p. 420.

1. Lettre à Léo d'Orfer, 27 juin 1884, *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard, 1965, p. 266. [Dans les notes à suivre, *O.C.* renverra à l'édition Mondor des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, et *Corr.* (suivi d'un chiffre romain) à tel des 11 volumes de la *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1959-1985.]

les stances ou sonnet adressés aux vivants en guise de carte[s] de visite². On peut être tenté, certes, de réduire l'opposition à une simple affaire de niveaux de définition : la Poésie (avec sa majuscule et son singulier) serait l'Idée, générale et génératrice, dont les stances, dans leur pluralité hasardeuse, ne seraient que les effectuations ponctuelles, contingentes, circonstanciées. Le rapport d'opposition entre les deux termes est cependant moins tranché et plus contorsionné qu'il n'y paraît. L'auguste définition de la Poésie confectionnée à la demande de Léo d'Orfer, Mallarmé dit qu'il la « balbutie, meurtri », ayant reçu comme « un coup de poing [l']injonction brusque » de son correspondant (« Définissez la poésie »). Et la *carte de visite* à l'envoi de laquelle il identifie la publication des poésies prend les couleurs plutôt sombres d'un faire-part de décès émanant d'un poète descendu au tombeau. D'un côté, la gravité se détache sur un fond d'humour ; de l'autre, la désinvolture se fait solennelle. En sorte qu'à mieux y regarder, il n'y a peut-être pas solution de continuité entre la Poésie et les poésies, entre la *tâche spirituelle* que celle-là remplit et la formalité mondaine à laquelle celles-ci répondent (en tant que *cartes de visite*), non plus qu'entre le *rythme essentiel* du langage et la mécanique sociale de cette forme particulière de communication que représente la circulation, à l'intérieur du champ poétique, de ce que Mallarmé appelle ailleurs, plus génériquement, *la mentale denrée*³.

Rendre raison du lien paradoxal qui articule l'une à l'autre ces deux représentations de la poésie et de l'ironie qui nimbe autant chacune d'elles que le rapport qu'elles entretiennent, indiquer surtout ce qu'il convient de comprendre sous l'expression des « vivants [...] qui n'ont pas lieu » et d'entrevoir derrière le motif du poème-carte de visite — voilà mon objet. Pour aller vite, je m'en tiendrai à un examen approfondi des deux passages de la lettre autobiographique à Verlaine où Mallarmé d'une part définit, par opposition aux « morceaux de prose et [aux] vers », le projet du Livre (autre formulation de la *tâche spirituelle* incombant au poète) et, d'autre part, établit une démarcation apparemment radicale entre l'espace de la Poésie et l'espace social de réception des poésies.

2. Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Corr.*, II, p. 303.

3. « Étalages », *O.C.*, p. 374.

Le sens des formes : l'Album et le Livre

[À] part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho, publiée un peu partout, chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue Littéraire, j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.

Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir.

Rien de si simple alors que je n'aie pas eu hâte de recueillir les mille bribes connues, qui m'ont, de temps à autre, attiré la bienveillance de charmants et excellents esprits, vous le premier ! Tout cela n'avait d'autre valeur momentanée pour moi que de m'entretenir la main : et quelque réussi que puisse être quelquefois un des [morceaux ;] à eux tous c'est bien juste s'ils composent un album, mais pas un livre. Il est possible cependant que l'Éditeur Vanier m'arrache ces lambeaux mais je ne les collerai sur des pages que comme on fait une collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses. Avec ce mot condamatoire d'*Album*, dans le titre, *Album de vers et*

de prose, je ne sais pas ; 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'auteur⁴).

Dans le cadre de la construction mythologique de soi dont Mallarmé s'acquitte au fil de sa lettre à Verlaine⁵, ces paragraphes occupent une place tout à fait centrale (de là du reste qu'ils fassent l'objet de citations à répétition dans la plupart des travaux critiques). D'une certaine manière, tout s'organise en effet autour de ce nœud que traverse, sans le trancher, la distinction que le poète y établit non seulement entre deux modes parallèles, mais entre deux conceptions de l'écriture : l'une, côté Livre, axée sur un principe de *productivité* perpétuelle et collective (puisque « quiconque [...] écrit » en devient, même « à son insu », l'opérateur provisoire) ; l'autre, côté *poésies* (et autres *morceaux*), fondée sur un principe de *production* individuelle (ses produits font corps avec celui qui s'y livre, auquel l'éditeur devra les *arracher* comme autant de *lambeaux*), une production dont la marche indéfinie (« cela [...] pourra même aller indéfiniment ») est relancée par la série de textes, ou les *séries* puisqu'il y en a *plusieurs*, qu'elle enchaîne de manière discontinue. D'une part : un grand Texte virtuel, sans bords ou dont les marges se confondent avec les confins de l'univers qu'il *explique* et qu'il comprend (aux deux sens du terme). D'autre part : une multitude réalisée de textes n'ayant (eu) « d'autre valeur momentanée [que] [d']entretenir [l]a main » de leur auteur.

4. *Corr.*, II, pp. 301-302.

5. Il faut rappeler ici ces évidences trop souvent négligées que l'autobiographie à laquelle Mallarmé se prête le 16 novembre 1885 est écrite et inscrite dans une relation épistolaire, qu'elle répond de surcroît à une demande précise et très précisément formulée — émanant non seulement de Verlaine, compagnon de route et d'exclusion, mais du rédacteur d'une série de notices biographiques à succès, lequel est susceptible de rééditer le coup si percutant des *Poètes maudits* — et qu'elle est, par voie de conséquence, tout entière soumise à la logique contradictoire d'une double adresse, privée et ouvertement réalisée d'une part, publique et virtuelle d'autre part. D'un côté Verlaine ; de l'autre, ou à travers celui-ci, le lectorat des *Hommes d'aujourd'hui* dont elle a pour tâche de documenter l'une des prochaines livraisons. Verlaine, à quelques omissions près, mais significatives, se bornera à récrire journalistiquement la lettre de Mallarmé.

Le Livre : ce n'est pas la première fois, certes, que Mallarmé évoque un tel projet totalisant. C'est la première fois, cependant, qu'il l'enregistre sous ce nom, du moins au singulier et avec sa majuscule. Dès les années de crise à Tournon, au sortir de ces phases de surchauffe intellectuelle où « [s]on esprit, disait-il, se [mouvait] dans l'éternel⁶ », la perspective déjà s'était entr'ouverte à lui d'un *Œuvre* — d'emblée la référence alchimique et la majuscule — dont l'opérateur s'effacerait afin de laisser « l'Univers spirituel [...] se voir et [...] se développer, à travers [lui]⁷ ». Dans son dessein général, l'idée donc en remonte aux premières années de la méditation intellectuelle du poète et ne s'y est formulée du reste que dans le prolongement d'une tradition très ancienne, celle du *liber mundi*, de ce grand *Livre de la Nature* dans lequel Dieu s'écrit et auquel les livres des hommes ont à mesurer leur pauvre insuffisance. Autant dire que je ne ferai pas ici la généalogie, complète s'il se pouvait, du projet mallarméen, qui est peut-être bien lui-même une manière de projet généalogique — généalogie de l'Esprit absolu, en quelque sorte, dont le modèle évident vient, en 1866, de la phénoménologie de Hegel, telle qu'elle a été vulgarisée en France par Cousin, Vera ou encore Edmond Scherer⁸.

En 1866, le socle théorique de l'Œuvre est hégélien et sa base métaphorique, dès cette époque, l'alchimie : la cause est entendue. Mais si la métaphore se maintient en 1885, le socle reste-t-il intact ? À ce moment, en tout cas, la phrase mallarméenne s'est dégagée de la phraséologie dialecticienne qu'affectaient les lettres datant de la crise de Tournon — elle procède « tout bonnement », avec une simplicité quelque peu hésitante, par ajouts et auto-corrrections, avoue son malaise spéculatif, risque une tautologie, puis embraie vers une hypostase où s'évapore la définition :

Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses...

6. Lettre à Henri Cazalis, mai 1866, *Corr.*, I, p. 216.

7. Lettre à H. Cazalis, 14 mai 1867, *Corr.*, I, p. 242.

8. Edmond Scherer, « Hegel et l'hégélianisme », *Revue des deux mondes*, t. XXXI, 1861, pp. 812-854.

J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies.

Rien de stable dans cette explication plutôt embarrassée, du moins en apparence. Rien non plus de précis. C'est que le Livre, tel qu'il est conçu par Mallarmé et tel qu'il l'expose à Verlaine, ne se laisserait pas assigner à quelque résidence théorique ou pratique par quelque détermination sans perdre du coup ce qui lui appartient en propre et qui le différencie non seulement des « morceaux de prose ou [des] vers » publiés de façon éparsée, mais de tout livre ordinaire : à savoir sa pure et inaltérable virtualité — authentifiée par le labeur qui s'y consacre et la consacre autant que par les esquisses ou les fragments qui d'aventure s'en détacheront — et faisant de lui, à l'instar justement du Grand Œuvre alchimique, une fiction spirituelle, l'exigence intime d'une quête sans terme et sans autre enjeu immédiat que l'amélioration de celui qui la mène, dans l'humilité et le secret (figuré, dans la lettre à Verlaine, par le vœu d'anonymat) et sans autre objectif que d'ouvrir le sens du monde, ne serait-ce qu'en en postulant le sens (« l'explication orphique de la Terre »). Cet être virtuel du Livre implique évidemment — à ce moment-là chez Mallarmé — son caractère anhistorique, évoqué sous les deux espèces corrélatives de l'impersonnalité (tenté « à son insu » par chacun, le Livre n'est assignable à personne, donc non signable par quiconque) et de l'intemporalité (ébauché par quiconque a écrit, écrit et écrira, il n'est d'aucun temps : toujours déjà là et toujours à venir). Autrement dit, et ceci indique l'idéalisme foncier du projet, l'anhistoricité du Livre tient tout à la fois à sa force de transcendance et à son inscription immanente en chaque pratique scripturale : *jeu littéraire par excellence*, il est non seulement ce vers quoi tend, téléologiquement, tout acte d'écriture, mais également le principe sous-jacent de cet acte, son sens occulte, sa caution intrinsèque. Livre non pas d'exception : Livre absolu, au-delà des livres et dans les livres, ou mieux, point focal d'émission et de rencontre des rayons ontogénériques les traversant tous — des plus *vulgaires* aux plus *subtils*⁹ — et les

9. À Paul Valéry, le 5 mai 1891 : « Oui, mon cher poète, il faut, pour concevoir la littérature et qu'elle ait une raison, aboutir à cette *haute symphonie* que nul ne fera peut-être ; mais elle a hanté même les plus inconscients et ses traits principaux marquent, vulgaires ou subtils, toute œuvre écrite » (*Corr.*, IV/2, p. 233).

emportant, que leur auteur le sache ou non, au-delà d'eux-mêmes vers ce qui les fonde (quelque chose, en somme, qui répondrait au souhait de Nietzsche, d'« un livre qui [saurait enfin] nous transporter au-delà de tous les livres¹⁰. »)

Que reste-t-il dans tout cela de Hegel ?

S'il fallait assigner au programme du Livre, tel qu'il se formule en 1885, un milieu théorique aussi originaire que précis, plutôt qu'à Hegel et plus tôt que Hegel lui-même, sans doute faudrait-il le référer à la doctrine du premier romantisme allemand, telle qu'elle s'est définie collectivement à Iéna, à la charnière des dix-huitième et dix-neuvième siècles, autour des frères Schlegel. Lieu et moment où s'ouvre une nouvelle époque de la littérature — comme réflexion sur la littérature — et où se décide, en gros, par des voies et pour des raisons qu'ont étudiées Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy¹¹, le dépassement de l'Esthétique transcendantale kantienne vers le Système-sujet d'une œuvre d'art conçue dans son organicité, sa clôture et son mouvement génératif. On peut même exhiber, à titre de preuve trop saisissante pour être valide, tel fragment de l'*Athenaeum*, dû à la plume de Friedrich Schlegel, véritable hypotexte virtuel dans lequel se condensent de façon anticipée tous les motifs et tous les mobiles agencés par Mallarmé dans sa lettre à Verlaine :

C'est comme bible qu'apparaîtra le nouvel évangile éternel dont Lessing s'est fait le prophète ; mais non pas comme livre unique, au sens habituel. Car même ce que nous appelons Bible est en fait un système de livres. Au reste, ce n'est pas là un usage arbitraire de la langue ! Ou bien existe-t-il un autre mot pour distinguer de l'idée commune du livre celle d'un livre infini — bible, livre pur et simple, livre absolu ? Et c'est bien pourtant une différence de toute éternité essentielle, et même pratique, que celle qui sépare un livre comme pur moyen en vue d'un but, du livre comme œuvre autonome, individu, idée personnifiée. Ce ne peut être sans quelque chose de divin, et c'est en cela que le concept ésotérique lui-même

10. Aphorisme 248 du *Gai Savoir*, Paris, Hachette, coll. *Pluriel*, 1987, p. 191.

11. Voir leur anthologie commentée, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. *Poétique*, 1978.

s'accorde avec le concept exotérique ; aucune idée non plus n'est isolée mais elle n'est ce qu'elle est que parmi toutes les idées. Ce qui peut s'éclairer d'un exemple. Tous les poèmes classiques des Anciens sont liés réciproquement, inséparables, ils forment un tout organique et ne sont, correctement perçus, qu'un unique poème, le seul où l'art de la poésie lui-même se manifeste à la perfection. De manière analogue, tous les livres de la littérature accomplie doivent n'être qu'un seul livre, et c'est dans un tel livre, éternellement en devenir, que se révélera l'évangile de l'humanité et de la culture¹².

Que Mallarmé ait eu directement connaissance de ce texte ou d'autres venant du même groupe importe assez peu : la méditation de Schlegel appartient elle-même à un réseau théorique couvrant toute l'Europe intellectuelle au tournant du dix-huitième et du dix-neuvième — on y retrouve aussi bien Ludwig Tieck, proclamant en 1803 que « la vraie histoire de la poésie est l'histoire d'un esprit unique », que Percy B. Shelley soutenant, dans sa *Défense de la poésie* (1821) que « ceux qui ont l'esprit [fin] peuvent reconnaître [dans les poèmes de l'Antiquité] des épisodes de ce grand poème unique que tous les poètes, comme les pensées convergentes d'un grand esprit unique, ont édifié depuis le commencement du monde¹³ » — réseau dans le filet duquel est retenue une part essentielle de la métaphysique hégélienne, identifiant la phénoménologie de l'Esprit absolu au devenir-conscience du monde et dont la propagation propre contribuera à diffuser, en particulier dans les champs philosophique et littéraire français, le message des romantiques d'Iéna. Importe par contre le fait que si Mallarmé n'invente pas de toutes pièces le programme de l'Œuvre totale, il en récolte et en assemble les débris épars sous une forme qui a sa cohérence propre.

Certes, comme l'a fait valoir Robert Giroux, le Livre tel qu'il est défini en 1885 continue-t-il d'assumer, en tant que *concept unificateur*¹⁴, le *désir de*

12. Friedrich Schlegel, fragment 95 des « Idées », reproduit dans *L'Absolu littéraire*, pp. 215-216.

13. Tous deux cités par Lloyd James Austin, « Mallarmé et le rêve du Livre », *Le Mercure de France*, 317, 1953, p. 103.

14. Robert Giroux, *Désir de synthèse chez Mallarmé*, Sherbrooke, Naaman, 1978, p. 258.

synthèse dialectique toujours et partout saillant chez Mallarmé — mais un *désir* qui s'éteint cependant moins aux sources d'un hégélianisme vulgarisé qu'il ne s'y forme et s'y aiguise, chez lui et nombre de ses contemporains, comme une sorte de *jouissance* à la spéculation, passant du reste par une résistance toute dilettante à l'apprentissage effectif de ses outils conceptuels. Hegel au dix-neuvième siècle et chez les non-philosophes ne nomme pas tant, à vrai dire, un système spéculatif qu'il ne cautionne philosophiquement un fantasme de totalité, dont les causes profondes resteraient à établir et qu'on retrouve en France après 1850 — alors et tandis que l'hégélianisme reflue graduellement dans le discours proprement philosophique sous la montée du néo-kantisme — aussi bien dans les sciences humaines que dans la musique ou le discours des musiciens (le fameux *gesamtkunstwerk* wagnérien et wagnériste), aussi bien dans le journalisme cultivé qu'en littérature et, à l'intérieur de celle-ci, aussi bien dans la production distinguée (Flaubert, Mallarmé, Villiers) que dans la production infra-littéraire, notamment chez Jules Verne rêvant tout haut en 1893, en des termes assez proches de ceux qu'emploie Mallarmé, d'accomplir « l'œuvre de [s]a vie, la terre entière, l'univers même, décrits sous la forme d'un roman¹⁵. » En abandonnant le lexique para-hégélien et la syntaxe tourbillonnaire des années 1866-1867, qui aspiraient l'idée de l'Œuvre totale vers des sommets spéculatifs gratifiant surtout celui qui s'y tenait déjà, tel un *Dieu*¹⁶, peut-être Mallarmé laisse-t-il derrière lui le rêve de mener le Livre à sa réalisation endéans les *vingt ans*¹⁷ pour ne garder que le rêve lui-même, pur de toute visée autre, chez celui qui le songe, que de s'en faire le récit et de le faire à l'intention d'autrui — ici à Verlaine et au lectorat des *Hommes d'aujourd'hui* — sans autre fonction pratique, jusqu'à nouvel ordre, que de participer à la production et à la présentation de

15. Déclaration aux *Annales politiques et littéraires*, citée par Francis Lacassin dans sa préface aux *Textes oubliés* de Jules Verne, Paris, UGE, coll. 10/18, 1979, p. 10.

16. « J'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant par la plus belle synthèse, monde dont je suis le Dieu » (lettre à Armand Renaud du 20 décembre 1866, *Corr.*, XI, p. 21).

17. « J'ai jeté les fondements d'une œuvre magnifique. [...] Il me faut vingt ans, pendant lesquels je vais me cloîtrer en moi, renonçant à toute publicité que la lecture à mes amis » (lettre à Aubanel du 16 juillet 1866, *Corr.*, I, p. 222.)

soi de son concepteur s'analysant par lui. Quitte, au moment propice, à ramasser ce récit sous la forme d'un simple slogan : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre¹⁸. »

S'il est déterminé par Mallarmé comme *absolu*, sans autre relation donc avec les livres que l'énergie qu'il met à les transcender, le Livre ne vaut cependant, dans sa lettre à Verlaine, qu'en fonction du rapport qu'il entretient avec ce qu'il appelle l'*Album*. L'un se définit par l'autre — contre l'autre — et réciproquement. Le Livre ne saurait être « un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses » ; les *morceaux* poétiques « composent un album, mais pas un livre ». Le mot d'*album* devient ensuite un titre — de disgrâce : « [Je pourrais réunir ces *morceaux*] avec ce mot condamatoire d'*Album* dans le titre, *Album de vers et de prose*, je ne sais pas. » Bref, ces deux noms, mis pour ce que contiennent ce qu'ils désignent, indiquent deux régimes d'écriture, avec le regard convenant à chacun d'eux, ici approbateur et messianique, là distancié et réprobateur. Deux régimes répondant, pour mieux dire, à deux horizons d'attente sans commune mesure : d'une part, l'attente ordinaire et mondaine du lectorat poétique, avec les prescriptions génériques instituées qui s'y rattachent ; de l'autre, l'attente transhistorique et extra-mondaine d'une humanité cherchant le sens de son séjour terrestre.

On a rarement pris Mallarmé au pied de la lettre, chacun lisant volontiers dans la disqualification dont il accable ses poésies tantôt un fait d'antiphrase, tantôt une simple marque de modestie, tantôt les deux conjugués, au risque inaperçu de laisser suspecter, derrière leur association, quelque cabotinage d'auteur jouant et gagnant sur deux tableaux, calculant d'un côté le prestige que lui vaut son travail auprès des meilleurs *esprits* de son temps et s'octroyant de l'autre, par surcroît, le luxe d'un détachement autocritique aussi factice qu'exhibé. Et lorsque la lettre est observée, c'est d'ordinaire pour la mettre au service d'un esprit idéaliste et laisser entendre

18. *Le Livre, instrument spirituel*, O.C., p. 378. — Slogan concluant également, en bonne place, au bon moment et sous une forme à peine modifiée, son entretien avec Jules Huret : « Au fond, me dit le maître en me serrant la main, le monde est fait pour aboutir à un beau livre » (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1982, p. 80.)

qu'en portant l'accent sur l'écart réciproque du Livre et de l'*Album*, Mallarmé chercherait à couper tout lien de communication entre l'Azur inaccessible, espace virtuel du Livre « architectural et prémédité », et le monde terrestre de la sérialité hasardeuse, espace institutionnel de l'*Album*. Pourtant, à prendre Mallarmé au sérieux, on apercevrait que le semblant d'aveu auquel il consent (« Mes poésies ne sont que des exercices, presque dactylographiques ») et la recommandation de lecture qui lui est implicite (lisez-les donc comme tels) ne sont pas plus au service exclusif d'une telle opposition hasard/nécessité ou existence/essence qu'ils n'en appellent, par ailleurs, à l'indulgence des « scolastes futurs ». Ils visent plutôt à mettre en évidence la forme particulière et les enjeux fondamentaux que les *poésies* adoptent et poursuivent en marge ou à côté du grand Livre ineffectuable.

Quelle est cette forme et quels sont ces enjeux — pour autant que celle-là et ceux-ci ne se laissent pas réduire, côté forme, à une simple découpe sérielle (« Cela contiendra plusieurs séries, pourra même aller indéfiniment ») et, côté enjeux, à une quelconque mise en condition du poète, soucieux de « [s]'entretenir la main » avant de se mettre à l'Œuvre ?

Rien d'univoque ici. Cette forme ne concerne pas seulement le dessin extérieur des poésies ni leur moule générique, elle concerne aussi bien la forme rituelle de leur réception. Leurs enjeux, par conséquent, portent autant sur l'expérimentation verbale dont elles sont à la fois l'espace d'effectuation et le résultat, que sur le rapport (critique) qu'elles entretiennent avec ce qu'il est convenu d'appeler *la Poésie* et, au point d'articulation entre ces deux visées, sur le rôle qu'elles ont à jouer sur la scène poétique, là où écriture et lecture se subordonnent, dans leur rapport, à un horizon institutionnel.

Il faut ici lire en regard l'une de l'autre la lettre à Verlaine et la *Bibliographie* de l'édition Deman : les deux textes se répondent, les mêmes motifs y insistent, avec des inflexions significatives.

Autobiographie (1885)

Rien de si simple alors que je n'aie pas eu hâte de recueillir les mille bribes connues, qui m'ont, de temps à autre, attiré la bienveillance de charmants et excellents esprits, vous le premier ! Tout cela n'avait d'autre valeur momentanée pour moi que de m'entretenir la main : et quelque réussi que puisse être quelquefois un des [morceaux ;] à eux tous c'est bien juste s'ils composent un album, mais pas un livre. Il est possible cependant que l'Éditeur Vanier m'arrache ces lambeaux mais je ne les collerai sur des pages que comme on fait une collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses. Avec ce mot condamatoire d'*Album*, dans le titre, *Album de vers et de prose*, je ne sais pas ; 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).

Bibliographie (1894)

Beaucoup de ces poèmes, ou études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre, ont été distraits de leur carton par les impatiences amies de Revues en quête de leur numéro d'apparition : et première note de projets, en points de repère, qui fixent, trop rares ou trop nombreux, selon le point de vue double que lui-même partage l'auteur, il les conserve en raison de ceci que la jeunesse voulut bien en tenir compte et autour un public se former¹⁹.

À rapprocher de la sorte l'*Autobiographie* et la *Bibliographie*, il apparaît de manière assez claire, même si l'évidence en est trompeuse, que Mallarmé semble hésiter entre deux types d'appellations pour caractériser ses poésies. D'une part et d'abord, en 1885, il leur assigne les noms de *bribes*, *morceaux*, *chiffons* ou encore *lambeaux* ; de l'autre, il les désigne comme « études en vue de mieux » ou « note[s] de projets ». En somme, d'un côté puis de

19. *Bibliographie* de l'édition Deman, O.C., p. 77.

l'autre, deux paradigmes sont respectivement convoqués — paradigme du *fragment* en 1885, paradigme de l'*essai préparatoire* ou du *projet* en 1894.

Si l'on voit bien comment s'organisent, sous leur paradigme respectif, ces dénominations et d'où part le double fil qu'elles dévident, il semble plus délicat d'accorder entre eux les modèles sous la dépendance desquels les poésies se trouvent ainsi placées. Au sens strict, si ces dernières représentent autant de *fragments*, c'est donc qu'elles résultent d'un acte de prélèvement exercé sur un ensemble, peut-être disparu, qui leur a préexisté, ou qu'elles (ne) sont (que) les vestiges d'une totalité éclatée, les traces éparses d'une grande œuvre originaire. À l'inverse, déterminées comme *projets*, elles sont données à concevoir comme autant d'ébauches ou d'essais préalables annonçant un texte futur, dans lequel elles ne devraient pas nécessairement être contenues mais dont, à tout le moins, elles préfigureraient l'avènement ou esquisseraient ponctuellement le dessin. C'est dire que les poésies tirent en quelque sorte dans les deux sens ou, plus exactement, dans un sens puis dans l'autre : en 1885, vers le passé (en tant que traces) ; en 1894, vers l'à-venir (en tant qu'ébauches). C'est dire aussi, semble-t-il, qu'elles occupent une position secondaire, et cela quelle que soit la représentation qui s'en impose : ébauches ou restes, elles indiquent toujours autre chose qu'elles, qui les précède et dont elles procèdent ou qui leur succède et qu'elles annoncent. *Autre chose* qui, de toute façon, les transcende et les dépasse²⁰.

Ceci étant posé, il paraît douteux qu'on puisse s'en tenir à une compréhension aussi naïvement restrictive des termes génériques qui commandent implicitement la double série de dénominations. Rien dans les propos de Mallarmé ne laisse entrevoir en effet de quel ensemble concret ses poésies auraient antérieurement participé ou auraient dû participer ultérieurement (à moins qu'il ne s'agisse de l'*Album* qui les recueillera(it) dans leur disparate), ni de quelle totalité abstraite elle auraient constitué, dans le présent de leur écriture, les indices persistants ou les signes avant-coureurs. De plus, l'idée d'inaccomplissement ou d'incomplétude associée d'ordinaire aux mots de *fragment* et de *projet* s'accorde mal avec la réalité de ces textes, qui portent

20. Cf. *La Musique et les Lettres* : « Autre chose... ce semble que l'épars frémissement d'une page ne veuille surseoir ou palpiter d'impatience à la possibilité d'autre chose » (O.C., p. 647).

au contraire toutes les marques d'un parfait achèvement (prédominance des formes fixes et très finalisées, telles que le sonnet, rigueur de la construction rhétorique, extrême bouclage du discours, etc.). Liquider ou contourner ces obstacles en mettant ce qui les fait surgir au compte de ce paradoxe communément reconnu à la pensée de Mallarmé serait non seulement trop commode, mais plus encore de nature à empêcher le repérage du réel foyer paradoxal à partir duquel se déploie son message. Ce qu'il faut bien voir en effet, c'est que s'il y a bien dans ce foyer quelque énergie paradoxale, celle-ci procède moins de la complexion supposée de la pensée mallarméenne ou de quelque stratégie discursive dont l'enjeu resterait à déterminer que de la charge conceptuelle propre au double paradigme qui l'informe.

Nous l'avons vu, Mallarmé semble avoir hésité entre deux catégories de dénominations, optant d'un côté pour celle du *fragment* et de l'autre pour celle du *projet*, et plaçant par là ses lecteurs au cœur d'un dilemme herméneutique apparemment insoluble puisque, quelle que soit la décision desdits lecteurs, elle ne peut s'avérer adéquate à la réalité concrète des poésies (ni morceaux, ni ébauches). La seule voie envisageable de sortie reste, en définitive, qu'il n'y ait aucun dilemme, pour cette raison que Mallarmé, sans hésiter, aurait implicitement placé ses poésies à mi-chemin du fragment et du projet, dans un espace intervallaire où elles ne (se) seraient tenues ni dans la dépendance d'un passé ni dans la perspective d'un avenir, mais bien dans l'instance et l'instant de leur performance. Fragments « posés absolument²¹ », projets sans suite.

On aperçoit mieux, sous cet angle, à quelle exigence Mallarmé entend satisfaire et, partant, rappeler ses lecteurs lorsqu'il insiste sur le caractère fragmentaire de ses poésies. Il ne s'agit pas pour lui — du moins n'est-ce pas son intention primordiale — de les disqualifier, ni même d'« habilement par[er] » son Album futur de cette *indifférence des ruines* dont Georges Bataille fera dépendre la beauté d'un livre et *le secret de la littérature*²² ; il s'agit, pour une part, de faire valoir que ce qui se joue dans son activité poétique, ce n'est pas

tant — ou, en tout cas, ce n'est plus tant — le simple fait de fabriquer des objets verbaux, aussi admirables soient-ils, que de « travailler en vue de plus tard ou de jamais » : de mener, sans lui assigner aucun terme, l'expérience de l'écriture. En d'autres mots, à définir ses poésies comme fragments-projets — ce qu'il fait sur le mode mineur en les appelant, si l'on condense, *bribes-en-vue-de-mieux* —, Mallarmé entend finalement mettre l'accent, non sur un caractère d'inaccomplissement que dément leur minutieuse élaboration, mais sur le fait que, dans leur pluralité illimitée (« cela contiendra plusieurs séries, pourra même aller indéfiniment »), elles représentent autant d'effectuations partielles et provisoires de la Poésie.

S'ordonnent dès lors en faisceau trois déterminations corrélées des poésies :

a) Elles sont des *fragments*. Et cela d'abord au sens ou leur collection ne constituera pas un ensemble organique (d'où le mot d'*Album* envisagé en 1885), mais une mosaïque sans dessin général, un agrégat de pièces à l'instar du recueil des *Petits Poèmes en prose* dont Baudelaire disait, dans sa dédicace à Houssaye, « qu'il n'a[vait] ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y [était] à la fois queue et tête, alternativement et réciproquement²³ ». La fragmentation affecterait ici leur recueil futur et désignerait le caractère aléatoire de son organisation, sa non-architecture (au rebours du Livre, « architectural et prémédité ») et peut-être la mobilité de sa lecture²⁴. Mais, fragments, les poésies le sont bien davantage dans leur individualité (cette fois au sens des romantiques d'Iéna), à ceci près qu'elles apparaissent, si l'on peut dire, comme des fragments *à bords nets*. En effet, s'il est arrivé à Mallarmé de définir quelque chose qui ressemble à une esthétique de la coupure²⁵, il est clair que le caractère inachevé des poésies ne concerne pas

23. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. *L'Intégrale*, 1968, p. 146.

24. Le conditionnel s'impose dans la mesure où, comme l'a montré François van Laere, l'édition Deman des *Poésies* répondra manifestement à un patient soucieux d'organiser, thématiquement et formellement, l'ensemble des pièces retenues (voir « Le hasard éliminé : l'ordonnance d'un livre de vers », *Synthèses*, 258-259, décembre 1967-janvier 1968, pp. 107-112).

25. Dans une lettre à H. Cazalis du 25 avril 1864 : « Laisse-moi finir par une recette que j'ai inventée et que je pratique. *Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale.* Tu me crois fou ? Je t'expliquerai un jour que là n'est pas ma

21. L'expression vient de Ph. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, p. 59.

22. « Je crois que le secret de la littérature est là, et qu'un livre n'est beau qu'habilement paré de l'indifférence des ruines » (*L'Abbé C, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1971, p. 336).

— à la seule exception de la « Scène » d'*Hérodiade* — leur forme extérieure (très achevée, au contraire), mais plutôt leur signification (elle, incomplète parce que proliférante, discontinue parce que non totalisable). En telle sorte que la proposition de Pierre Macherey, selon laquelle c'est en elle-même qu'une œuvre est incomplète, s'applique par excellence au texte mallarméen, lequel, en un même mouvement, tend donc vers la plus extrême élaboration formelle et cependant se refuse à cette plénitude sémantique, à « cette suffisance que lui donnerait une consistance idéale²⁶ ».

b) Les poésies sont des textes *en travail*. Et non simples résultats d'un travail précédant chacune d'elles et dont chacune marquerait l'achèvement. Sans doute est-ce l'un des lieux communs d'une certaine critique (celle qui s'est développée à partir des travaux de Kristeva et de Derrida) que de définir le texte mallarméen comme *productivité*, comme *travail dans et sur la langue* ou encore comme *pratique signifiante* et de mettre par conséquent en évidence le fait que ce texte thématise ses propres opérations symboliques. Mais, disant des poésies qu'elles sont textes en travail, j'entends plutôt souligner, avec Mallarmé, que l'enjeu ayant présidé à leur écriture ne se laisse pas ramener à l'intention de confectionner et d'accumuler des *produits* esthétiques, en ce qu'il réside bien plutôt dans la mise en œuvre, par elles et en elles, d'une inlassable expérimentation verbale. C'est là très précisément, me semble-t-il, ce que Mallarmé veut suggérer lorsqu'il leur réserve entre autres le nom d'*études* : chacune constitue un exercice d'écriture et demeure comme le lieu où n'aura eu lieu qu'une expérience portant sur les formes du langage poétique.

c) Les poésies sont des *projets*. En d'autres termes, elles sont prises dans un mouvement prospectif qui les traverse l'une après l'autre sans s'y arrêter, mais qui ne peut se dispenser de passer par chacune d'elles : moments d'un procès, étapes successives d'un cheminement esthétique, dont leur recueil reproduira l'itinéraire. Resterait à savoir vers quel point

folie» (*Corr.*, I, p. 117). L'idée s'en retrouvera dans une esquisse du Livre, de façon moins démonstrative mais plus saisissante : « Un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant » (Fragment 180 (A) du Livre édité par Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1977).

26. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1980, p. 97.

tend ce mouvement général, en quelle direction il s'oriente et quelle urgence l'anime. À strictement parler, son but ne saurait être le Livre, dans la mesure où Mallarmé établit une nette distinction dans sa lettre à Verlaine entre ses poésies et les *portions* exécutables du texte total dont il a conçu l'idée et l'idéal. Ce ne saurait être non plus quelque autre ouvrage de vaste envergure dans lequel les poésies devaient voir en fin de compte s'échapper leur individualité de fragments et leur pluralité d'expériences langagières non totalisables. De là qu'on soit enclin à les tenir pour des projets sans suite ou, comme Mallarmé y incitera dans sa *Bibliographie* de 1894, pour de « simples points de repère [...] trop rares ou trop nombreux », balisant un itinéraire sans destination précise. Il me semble toutefois que cette définition des poésies doit être comprise dans le cadre de cette manière de révolution copernicienne qu'ont opérée les poètes modernes en renversant le rapport conventionnellement établi entre poème et Poésie, voire entre poème et poétique : « Pour les romantiques, écrit ainsi Claude Abastado, la poésie existait avant le poème, comme conscience de *l'être au monde* ; l'expression ne coûtait que le prix de la pensée ; la compétence rhétorique en captait le trésor. Mais après Baudelaire le poète se fixe comme tâche de faire exister la poésie ; entre l'absolu de son rêve et la contingence du poème, il y a tout l'écart du vouloir au pouvoir, le sentiment d'un manque et d'une défaite²⁷. » C'est dire que l'émergence de la conception moderne de l'écriture poétique, dont les propos de Mallarmé s'avèrent évidemment tributaires, a partie liée avec une mise en question de la Poésie comme instance suprême et originaire, ou, mieux, avec sa réduction au rang de question qu'énoncerait en filigrane chaque poème et à laquelle celui-ci aurait à apporter, non *la* réponse, mais *sa* réponse — réponse toujours provisoire, *momentanée* et en attente d'être déplacée par d'autres réponses, d'autres poèmes. Si bien que la Poésie, dans sa définition moderne (qui est absence de toute définition préalable), se trouve à la fois située dans le prolongement du poème, comme ce vers quoi il s'achemine sans pouvoir l'atteindre, et en son creux, comme cette énigme qu'il travaille obstinément à résoudre : énigme de son origine générique et de sa finalité. En ce sens, tout

27. Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979, p. 269.

texte poétique, en effet, est *projet*, parce que chacun vise « à faire exister la poésie », c'est-à-dire à engendrer la loi de son propre engendrement. Et, parce qu'il lui est impossible de faire coïncider exactement ce qu'il *fait* avec ce qu'il *est*, chacun se trouve engagé dans un mouvement qui ne connaît virtuellement aucun terme et qui l'emporte avec ses pareils sans jamais unifier de manière définitive leur pluralité ni décliner une fois pour toutes la règle de leur apparentement. Dynamisé par ce manque dont il vient et qu'il contient, chaque poème porte en somme « témoignage de ce que la poésie est toujours à recommencer²⁸ » et qu'elle ne saurait plus désormais être fixée dans son identité, non plus qu'épuisée dans son possible. En confiant à Verlaine que sa production poétique « contiendra plusieurs séries [et] pourra même aller indéfiniment », Mallarmé n'entend donc pas seulement signifier que ses poésies, manquant à cette organicité qui constitue l'enjeu même du Livre, ne peuvent que se multiplier sur le mode d'une accumulation disparate ou d'un enchaînement sériel. Il entend aussi désigner cette *indéfinitude* comme la chance détenue par l'écriture poétique depuis que la Poésie, ayant cessé d'être, n'a plus d'autre forme d'existence que celle d'un langage en constant *devenir* ou d'un *genre* en perpétuelle transformation.

Fragment, travail, projet. J'y insiste encore : ces trois déterminations, il faut se garder de les comprendre isolément : elles font corps et vont ensemble aussi bien dans la réflexion de Mallarmé sur ses poésies (où tout se lie de façon inextricable) que dans la pratique scripturale qui trouve à s'exercer par elles. Chacune appelle les deux autres, aucune n'est pensable sans les autres. C'est parce qu'elles sont tendues par un projet que les poésies sont *poésies*, et parce qu'elles constituent autant de *travaux d'approche* (pour reprendre un titre de Michel Butor) qu'elles relèvent de l'ordre du fragmentaire. Et, à l'inverse, c'est parce qu'elles demeurent dans un état général de fragmentation qu'elles engagent du devenir, un devenir que leur parfait achèvement bloquerait. Entre ces deux séquences logiques, également valides, nous n'avons pas à choisir. Nous avons plutôt à constater, d'une part, le mouvement circulaire qu'engendre leur réunion (projet → fragment → projet) et, d'autre part, le fait que le pivot autour duquel tourne

28. Jean-Marie Glize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. *Pierres vives*, 1983, p. 8.

ce mouvement, ou le principe moteur de cette circularité, semble bien être la *poésies* elle-même. C'est-à-dire la mise en œuvre. C'est-à-dire : *l'écriture*.

Le mot lui-même n'intervient à aucun moment dans la lettre à Verlaine, ni dans la bibliographie crépusculaire de l'édition Deman. C'est vers lui pourtant que convergent les diverses dénominations que Mallarmé réserve à ses poésies. C'est lui, « étant ce qui ne se dit pas du discours²⁹ », qui tient ensemble les fils nombreux d'une réflexion là en forme de confiance ou d'*aveu*, ici en forme de précaution ironique ou de prévenance à l'égard des *scoliastes futurs*. Dans l'un et l'autre texte, l'écriture se trouve ainsi, sans être jamais nommée en tant que telle, convoquée dans les différents sens qu'elle assume : comme geste et acte de la scription (« [s'] entretenir [l]a main » ; « [essayer] les becs de sa plume »), comme inscription ou notation (« je [...] les collerai sur des pages » ; « note[s] ») et comme travail littéraire exercé sur les formes du langage (« études »). Mais si l'écriture constitue incontestablement la clé de voûte de ce discours interrompu — commencé en 1885 et poursuivi en 1894 —, c'est bien davantage parce qu'elle se tient au centre de ce rapport de connivence tendue et de mutuelle relance qu'entretiennent, aux yeux de Mallarmé, l'exigence fragmentaire et la ligne de fuite du projet. En termes plus nets, je veux dire par là que, dans la pensée du poète, l'inachèvement constitutif de ses poésies et la visée d'achèvement jamais satisfaite dont elles sont du fait même porteuses, *d'une part*, proviennent de leur dimension poétique, et, *d'autre part*, constituent la condition *sine qua non* pour que celle-ci reste intacte (c'est-à-dire active). *Elles en proviennent* : car si le texte poétique est celui où l'écriture se manifeste en acte, où elle s'exerce comme *jeu insensé*³⁰, alors tout texte de ce genre s'avère virtuellement in-fini et ne cesse d'appeler à sa propre relance. Aussi bien, *elles en constituent la condition* : car si le texte venait à s'achever et donc à rompre le fil du projet qu'il tend et dans lequel il s'inscrit (en ce qu'il l'accomplirait), alors s'arrêterait le mouvement de sa mise en œuvre. Et celle-ci, perdant son dynamisme porteur, ne serait plus, n'aurait été, que production d'un objet verbal, que transmission d'un sens qui, parce qu'il l'aurait précédée,

29. *Le Mystère dans les lettres*, O.C., p. 386.

30. *Villiers de L'Isle-Adam*, O.C., p. 842.

pourrait dès lors être extrait, sans perte, du poème où ce sens est *contenu*. Bref, si l'œuvre est une écriture gelée — à la manière du *lac dur oublié* où *s'immobilise [...] le Cygne* —, si elle enrayer, en s'achevant, le processus de sa propre élaboration, le seul moyen dès lors de maintenir l'écriture en activité est de différer l'œuvre ou, ce qui d'une certaine façon revient au même, de concevoir une Œuvre utopique, tellement vaste et complexe qu'elle en devient irréalisable et impossible. Cette impossibilité salvatrice s'appelle chez Mallarmé, en 1885 : le *Livre*.

Reste tout de même l'ironie, aussi cachée soit-elle derrière ce qui pourrait passer, à première lecture, pour autant de protestations de modestie, très codées, répondant à l'enthousiasme des « charmants et excellents esprits » ayant trouvé dans les poésies l'exemple d'un art verbal arraché à l'artisanat glacial du Parnasse et, chez leur auteur, un maître capable d'ouvrir la voie d'un renouvellement esthétique. *Bribes, lambeaux, chiffons, morceaux*, simples éléments d'une *série* indéfinie : on ne soumet pas un ensemble de poèmes, dans leur définition la plus reçue et étant donnée leur réception très favorable, à une chaîne de termes aussi désinvoltes sans laisser transparaître, dans leur connotation commune, quelque effet de vérité, sans offrir la possibilité, serait-elle ténue, d'y entendre, au-delà d'une prise de distance critique à l'égard des poésies elles-mêmes, une sorte de désaveu du genre dont elles relèvent en toute apparence — désaveu qui, dans la lettre de 1885, serait symétrique, en quelque sorte, de l'*aveu* touchant au Livre.

Le sens du jeu : la carte de visite

Ce désaveu de la Poésie — celle-là même que Mallarmé définissait à l'intention de Léo d'Orfer, quelques mois plus tôt, comme « dou[ant] d'authenticité notre séjour et constitu[ant] la seule tâche spirituelle » — transparaît dans la mise en place du motif du poème-carte de visite (c'est ici d'ailleurs, et peut-être significativement, le seul fragment de la lettre que Verlaine n'a pas transposé dans son article des *Hommes d'aujourd'hui*) :

Au fond, je considère l'époque contemporaine comme un inter-règne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre

chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonneraient de savoir qu'ils n'ont pas lieu.

Au plus simple, ce paragraphe dans lequel Mallarmé réduit ses textes en vers à des *cartes de visite* et le champ social de leurs récepteurs à un espace *en désuétude* laisse entrevoir que l'écriture poétique est peut-être bien devenue ou en train de devenir pour lui un acte purement rituel, sans grande signification, ou qu'elle lui apparaît maintenant ou de plus en plus dans l'évidence ordinairement cachée de sa pure ritualité, qu'il s'agisse des formes qu'elle adopte par convention générique, des discours de célébration qui s'attachent à elle, de ses circuits de publication et de consommation (les *Revue littéraires*, qu'il s'abstient de nommer et de différencier) ou encore de ses modes d'inscription, par voie éditoriale, dans le patrimoine culturel, figuré au rabais dans la lettre à Verlaine par cette « collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses ». Tout semble donc se passer comme si Mallarmé, continuant de sacrifier au rituel de l'écriture poétique admise, n'avait d'autre souci que de donner le change aux yeux de ceux qui, sans cela, le *lapideraient* — filons sa métaphore, elle est éloquente — pour cause d'*adultère* non plus seulement esthétique mais symbolique, au sens où il enfreindrait non tant tel code, tel article de doctrine, que le grand code régissant le champ symbolique dans son ensemble et exigeant, de ceux auxquels il commande, à la fois qu'ils croient en la valeur de la production esthétique en tant que telle (écrire ou lire, c'est bien ; écrire ou lire des poèmes, c'est encore mieux, etc.) et qu'ils incorporent cette croyance si profondément dans leur conduite et dans leur système mental qu'ils la vivront comme une autre dimension de leur propre nature. On ne s'en est guère avisé, à ma connaissance, et pourtant cela tombe sous le sens : ces *vivants* auxquels il dit adresser, en guise de *cartes de visite*, ses *stances ou sonnets* représentent moins, par quelque généralisation excessive, l'ensemble des sujets sociaux que la fraction de cet ensemble constituée par un lectorat poétique tendant pour une part à se confondre avec l'auctorat poétique, lecteurs-auteurs au nombre desquels se comptent par excellence tous ceux qui cherchent la satisfaction de leur attente dans les *Revue littéraires* en

surnombre à l'époque et où, « un peu partout, chaque fois que paraiss[ent] [leurs] premiers numéros », le nom de Mallarmé figure au sommaire. *L'époque contemporaine*, dans ce cas, ne désignerait plus seulement le champ social mais, par ondes concentriques, les champs culturel, littéraire puis poétique, avec leurs modes de reproduction et les systèmes de dispositions pratiques et conceptuelles qu'incorporent leurs agents.

Mais il y a plus. Et pour s'en assurer, il convient de renouer, à l'intérieur de la lettre, le fil reliant ce paragraphe à ceux dans lesquels Mallarmé affermit les bases d'une conception autonome et autotélique de l'écriture poétique, celle-là même qu'en série il poursuit dans ses poésies, en marge de l'impossible Livre.

Curieusement, alors que ses poésies peuvent être reconnues comme l'un des lieux où s'est approfondi de manière explicite le creusement du langage engagé dès le pré-romantisme, en France aussi bien qu'en Allemagne ou qu'en Angleterre, et comme l'un des creusets où la parole, cessant de *faire signe*, comme dit Foucault³¹, a continué plus avant de s'incurver sur elle-même, Mallarmé semble rendre à leur être de langage une nouvelle fonction de *signe*, mais au sens, cette fois, de signe de re-connaissance mutuelle ou de connivence adressé par le poète qui les compose à la communauté symbolique de ses pairs. Rien là, à bien y regarder, qui relève du paradoxe mais au contraire une manifestation parmi d'autres de ce que Mallarmé, avec une rigueur et une lucidité qui n'appartiennent qu'à lui, aperçoit le lien fondamental et caché associant l'un à l'autre l'autotélisme de l'écriture et l'autonomie du champ poétique, sous la forme d'une condition nécessaire à leur développement et à leur maintien *reciproques*. Je veux dire par là que ce que Mallarmé semble indiquer et dont il semble tirer, en un geste de dévoilement à peine masqué, toutes les conséquences, c'est bien, d'une part, que l'autonomisation du champ poétique définit la possibilité d'émergence d'une écriture autotélique, et d'autre part, que l'existence d'un champ autonome fournit à cette écriture le milieu dans lequel son autotélisme devient socialement recevable, pouvant apparaître comme une valeur en soi et comme la fonction

31. Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque des sciences humaines*, 1966, p. 58.

première — supposée première et acceptée comme telle — du discours poétique. Sans horizon d'attente spécifique, c'est-à-dire sans espace dans lequel le non-sens est susceptible d'apparaître comme une forme sublimée du sens et l'intransitivité comme la pure présence à soi de la littérature, l'autotélisme, s'il y en avait, ne serait qu'un coup de force gratuit, qu'une aberration à mettre au musée des curiosités rhétoriques. Sans récepteurs communiant dans la même croyance et dans la même pratique, la poésie intransitive, s'il y en avait, échapperait au genre poétique pour tomber sous le coup de cette *folie de la forme*³² que Zola, en 1878, croyait diagnostiquer dans les textes poétiques contemporains (cette *folie* n'ayant été, en l'occurrence, que la projection sur ces textes non tant d'un manque de discernement critique imputable à l'individu Zola que de la non-appartenance de l'écrivain Zola aux cercles rituels dans lesquels l'irrationalité supposée du jeu formel s'oblitére derrière la rationalité partagée d'un code d'écriture et de lecture). À l'inverse, autotélisme et intransitivité supposent une disposition collective à les accepter en tant que dimensions légitimes des poèmes — voire en tant que formes par excellence de la poésie — et en même temps procèdent, parce qu'ils ont à y répondre, de cette disposition constituant désormais l'une des composantes de l'habitus littéraire depuis que le lieu d'exercice de la littérature s'est déployé en espace autonome, déploiement dont le principe éthico-esthétique de *L'Art pour l'Art*, première détermination d'une visée intransitive appelée à s'inscrire ensuite à même le texte, aura constitué, dans les années 1830, la première émanation visible. Pour que le texte fasse désormais signe vers lui-même ou qu'il fasse signe *de* lui-même, il fallait qu'une telle désignation soit effectuable et pour que celle-ci soit effectuable, il fallait qu'elle devînt disponible, serait-ce à titre virtuel, dans le répertoire des formes de la représentation — et qu'elle soit, à quelque titre, profitable. Au fond, ce que l'écriture désigne dans l'écriture, ce qu'elle atteint au plus central d'elle-même, ce n'est donc pas quelque atome dont elle tirerait son être et sa raison d'être ni quelque essence à laquelle enfin, au cours du dix-neuvième siècle, elle aurait fini par répondre, mais l'ensemble des conditions morphologiques ayant

32. Émile Zola, « Les poètes contemporains », *Documents littéraires. Œuvres critiques*, t. III, Paris, Cercle du Livre précieux, 1969, p. 379.

rendu possible l'émergence d'une pratique du langage coupée — apparemment — de toute autre finalité que d'interroger l'être du langage. Autrement dit, le télos de la poésie autotélique n'est pas la poésie elle-même ni quelque chose qui, en elle, ne relèverait que d'elle seule et qu'elle chercherait à atteindre, mais l'ensemble du système qui la définit et la comprend (l'autotélisme, par une sorte d'invagination structurale, introduit en somme au cœur du poétique l'espace dont celui-ci relève). Autrement dit encore, l'abîme creusé au cœur de la poésie moderne renvoie en abyme à qui s'y penche, sans s'y laisser tomber, le reflet concave du champ poétique ramené à son principe essentiel de fonctionnement — « qu'est-ce [en effet que] les Lettres », dira Mallarmé, sinon « cette mentale poursuite, menée [...] afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension [...] dans l'espoir de s'y mirer³³ » ?

Tel est en somme, l'ironie mise un instant de côté, l'un des sens du paragraphe omis par Verlaine : les poésies de Mallarmé, *stances ou sonnets*, feront désormais signe vers ce qui leur permet de faire signe d'elles-mêmes — le champ des *vivants* qui les reçoivent, c'est-à-dire le système à l'intérieur duquel écrire sur l'écriture ou ne donner à son écriture d'autre sujet qu'elle-même, c'est écrire à l'intention de ceux qui admettent et permettent une telle détermination du travail textuel (sous cet angle, le titre d'*Album*, donné à leur éventuel recueil, retrouve le sens de son expression d'origine : *album amicorum*, *livre des amis*, collection d'autographes). Tout poème dès lors est bien, et presque au sens propre, une *carte de visite*, un appel à se reconnaître entre gens du même monde, un rappel de sa propre appartenance et de l'appartenance de celui à qui on la remet aux réseaux circulaires où l'écriture ramène à l'écriture, en vient et y revient, par la médiation d'un lectorat étroitement confondu avec l'auctorat poétique. Rendez-vous pris entre pairs. Attestation d'existence mutuelle. Œuvre-tessère. Fragment d'un symbole. Ou encore, à l'incipit du recueil des *Poésies* : *Salut à divers amis* via un *vierge vers* ne désignant que *la coupe* (c'est-à-dire, à la fois, la coupe métrique et la coupe levée dans le geste rituel du toast en honneur aux pairs).

33. *La Musique et les Lettres*, O.C., p. 648.

Rendons maintenant au texte son ironie. Elle n'est pas seulement le *sourire* dont Mallarmé se gratifie en touchant du doigt *l'artifice du mystère*. Elle est aussi l'expression de ce que, ayant connu l'artifice, il n'adhère plus au mystère ou, en tout cas, à sa magie. Dès lors qu'il a perçu la logique de l'écriture poétique à l'heure de l'autotélisme, il n'appartient plus au même monde que ceux auxquels il continue cependant d'adresser, par ses poèmes, les marques attestant qu'il continue à y appartenir. Autant dire que ses *cartes de visite* sont vierges, en effet³⁴ : elles portent simplement témoignage de ce que celui qui les émet demeure ou cherche à faire savoir qu'il demeure assigné à résidence poétique, identifiable comme acquis au jeu de la poésie, dans l'ignorance partagée qu'il (ne) s'agit (que) d'un jeu. Du fait même, une ligne de partage se trace entre ceux qui vivent dans ou de cette ignorance et celui qui s'en est défait : d'un côté, des *vivants* ignorant « qu'ils n'ont pas lieu » ; de l'autre, celui qui maintient la fiction pour se prémunir de tomber sous le coup d'une lapidation symbolique, venant de ceux auxquels, s'il se prêtait à ce risque, il aurait révélé le principe et la fonction de leur ignorance.

C'est ici que la part d'illusion dont Mallarmé semble s'être délesté et qu'il désigne dans le chef de ses lecteurs et, parmi eux, de ses pairs prend tout son sens et tout son relief critique. Le fonctionnement et la reproduction d'un champ social aussi lent et long à s'autonomiser que le champ littéraire réclament en effet de ses agents, comme l'a montré Pierre Bourdieu, l'incorporation préreflexive d'une double disposition à la reconnaissance et à la méconnaissance des règles rituelles présidant au jeu dans lequel ils s'engagent et engagent des intérêts spécifiques³⁵. Reconnaissance de l'efficacité et du bien fondé du jeu, méconnaissance de la magie sociale qui est au principe de

34. Cf. le sens étymologique du mot *album* — *page blanche* — que Mallarmé du reste active lui-même dans sa réponse à l'enquête du *Figaro* sur *L'Idéal à vingt ans* lorsqu'il y précise que son *aveu* pourrait bien figurer une *pensée détachée*, « propre, dit-il, au feuillet blanc d'un album » (*Corr.*, X, p. 253).

35. « [D]ans le cas des champs sociaux qui, étant le produit d'un long et lent processus d'autonomisation, sont, si l'on peut dire, des jeux en soi et non pour soi, on n'entre pas dans le jeu par un acte conscient, on naît dans le jeu, avec le jeu, et le rapport de croyance d'*illusio*, d'investissement est d'autant plus total, inconditionnel, qu'il s'ignore comme tel » (Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. *Le Sens commun*, 1980, p. 112).

son efficacité et de sa stabilité. Mélange de reconnaissance et de méconnaissance que Bourdieu a proposé de désigner sous le nom d'*illusio* — de *in ludo* : être dans le jeu³⁶ —, à savoir « le rapport enchanté à un jeu qui est le produit d'un rapport de complicité ontologique entre [l]es structures mentales et [l]es structures objectives de l'espace social³⁷ » ou encore « ce contrat social, mais qu'on accepte sans l'avoir signé³⁸ » et, ajouterai-je, qu'on accepte parce qu'on n'a pas à le signer ni même à savoir qu'on aurait à l'accepter. Non exprimée, sans quoi elle tomberait sous le coup de sa propre transgression, l'illusion est donc, aussi bien, la règle primordiale, la condition principale du maintien dans le jeu de celui qui y est entré et de la réalisation des profits qu'il est susceptible d'en obtenir : *en être* n'exige pas seulement qu'on y soit mais qu'on en reçoive, comme un être supplémentaire, comme une seconde *nature socialement constituée*³⁹, un habitus spécifique avec les propriétés d'oubli qu'il comporte et qui permettent sa parfaite incorporation. Autrement dit, le champ marche à la croyance, non sous la forme d'un acte de foi individuel, mais plutôt sous l'espèce d'une conviction collective ou d'une collusion sacrée résultant moins d'une adhésion consciente à quelque code nulle part écrit, et pour cause, que de la co-appartenance au champ, système de socialisation ne pouvant opérer lui-même qu'en faisant ou qu'en laissant postuler par ceux qu'il intègre la dimension irréductible — résistant donc à toute force socialisatrice — de leur propre individualité (ceci alimentant d'autres dénégations et pouvant s'interpréter, si l'on suit Bourdieu, comme relevant de cette faculté propre à l'habitus de « [tendre] en quelque sorte à se déterminer [lui-même], à être le sujet des déterminations qui s'exercent sur lui⁴⁰ »). En d'autres termes encore, pour que le jeu fonctionne, il faut que les joueurs en possèdent les règles mais qu'ils en ignorent le *sens*.

36. P. Bourdieu, « Intérêt et désintéressement », *Cahiers du groupe de recherche sur la socialisation*, septembre 1989, p. 12.

37. *Ibid.*, p. 13.

38. *Ibid.*, p. 45.

39. P. Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, coll. *Le Sens commun*, 1987, p. 21.

40. P. Bourdieu, « Intérêt et désintéressement », art. cité, p. 38.

Or, ce *sens du jeu*, c'est peut-être cela dont Mallarmé a su prendre conscience et qu'il laisse entr'apercevoir dans le paragraphe qui nous occupe, non sans prendre la précaution d'y jeter sur cette révélation un voile d'ironie. Qui, de lui ou de l'ensemble des vivants ses pairs, a lieu ou pas ? À suivre la lettre du texte, eux n'ont pas lieu tandis que lui occupe, hors de *l'époque contemporaine*, hors champ, le seul lieu habitable, transparent à sa conscience, garanti de toute contamination sociale par la sphère cristalline de lucidité qui l'enveloppe. Mais l'ironie de la lettre agit pour renverser le sens : eux ont lieu, mais l'ignorent — ou, plus exactement, le lieu qu'ils occupent dépend de sa fiction et de leur méconnaissance de sa dimension fictionnelle ; lui n'a plus lieu, et le sait sans le dire ou en ne le disant que sous le couvert de son ironie. Son lieu, toutefois, n'est pas hors champ : il se déploie, à l'intérieur du champ, comme cet espace où la fiction institutionnelle de la littérature s'avoue fiction — espace qui n'est relié avec celui qui l'englobe et s'arrête à ses limites que par le fil ténu de cette télégraphie verbale que sont les poésies.

À mesure qu'ils s'écriront et se publieront, notamment sous la pression significative de circonstances souvent institutionnelles (hommages, tombeaux, toast à des banquets littéraires, etc.), les sonnets de Mallarmé, ses *devoirs de collégien*⁴¹, seront pour une part la garantie que leur auteur se donnera, non seulement de continuer de participer au jeu auquel il ne croit plus et d'en retirer, dans l'immédiat, les profits spécifiques qu'autorise une telle participation (reconnaissance, autorité, notoriété), mais aussi et surtout de ne pas s'exposer à prêter le flanc au soupçon de ses pairs, à laisser savoir qu'il ruse avec les exigences du sens caché de la littérature. Publiant selon les normes admises, quoique au rythme très bas pour l'époque d'une moyenne de vingt vers par an⁴², il satisfera au rite dont la publication est l'un des ressorts et paraîtra, dès lors, totalement complice des intérêts partagés par ses pairs, pleinement confondu avec eux dans la croyance qui fonde leur connivence. En somme, son problème sera désormais de lever

41. Lettre à Octave Mirbeau du 5 avril 1892, *Corr.*, V, p. 64.

42. Selon les comptes établis par Henry Nicolas, *Mallarmé et le symbolisme*, Paris, Larousse, 1972, p. 11.

l'*illusio* sans la casser et, s'agissant de son appartenance au champ littéraire, de savoir comment y être sans en être.

En filant cette métaphore religieuse de la *croissance* perdue, je dirais, pour conclure, que Mallarmé, vis-à-vis de ce qu'il appellera significativement la *fiction* des *Lettres*, sera une sorte d'*apostat* qui ne renoncera pas à son sacerdoce ou, selon l'une de ses formules les plus saisissantes, une sorte de « prêtre vain qui endosse[rait] un néant d'insignes pour, cependant, officier⁴³ ». S'étant connue, ayant percé à jour la *superstition*⁴⁴ qui la fonde, sa *foi pratique*⁴⁵ s'est disloquée, mais il continuera cependant, dans sa pratique, d'accomplir tous les gestes rituels qui s'y attachent. La sur-sacralisation de l'*office* poétique pourrait bien n'être au fond, chez lui, rien d'autre qu'un contrecoup ou qu'un renversement hyperbolique de sa propre désillusion à l'égard de ce qui fonde la sacralité littéraire. L'ironie sera la marque minimale de ce décalage entre ce qu'il fait et ce qu'il sait — cette ironie dont Jean Royère disait excellemment qu'elle « fut [...] chez [Mallarmé], en même temps que le sens de la limite, une sorte d'instinct esthétique de sociabilité⁴⁶ ».

Maintenu sans relâche ou, plus exactement, sans dégager un espace d'enchantement compensatoire, un tel désenchantement n'eût guère été supportable. Il y avait nécessité de produire un mythe de substitution. Ce mythe, ce sera celui de l'Œuvre totale, sorte de grande annonce faite à la littérature dès l'*Autobiographie* de 1885. Ayant perdu sa foi en la poésie sous sa forme et dans sa ritualité ordinaires, Mallarmé semble n'avoir échappé à « l'insupportable conscience de faire quelque chose d'absurde⁴⁷ » qu'en devenant le *Messenger du Livre*.

JACQUES RANCIÈRE

La rime et le conflit *La politique du poème*

JE NE PARLERAI PAS ICI DE LA POLITIQUE DES POÈTES, si l'on entend par là les rapports entretenus par les poètes avec les mouvements et idées politiques de leur temps. Je parlerai de politique du poème, en comprenant sous ce terme le rapport intrinsèque entre deux choses : le poème, comme disposition de la pensée dans un espace matériel et symbolique déterminé, et la politique comme idée de la disposition matérielle et symbolique des corps en communauté.

Partons, pour en expliciter l'idée, d'un poème réfractaire à toute *interprétation* politique, le *Sonnet en x*. Ce sonnet est, nous dit Mallarmé, « allégorique de lui-même ». On peut entendre par là qu'il est *autoréférentiel*, et Jean Ricardou l'a analysé comme un coquillage se refermant exactement sur lui-même. Mais, en disant que le sonnet est *allégorique* de lui-même, Mallarmé ne dit pas seulement qu'il est autoréférentiel. Il met un écart entre le poème et *lui-même*. Il invoque une figure de pensée et de style à laquelle obéit le poème. Le coquillage n'est pas seulement la structure qui se referme exactement sur elle-même. Il est une allégorie. L'exacte symétrie des deux parties du poème reçoit le nom d'une figure qui habituellement connote à l'inverse la séparation, le rapport d'extériorité de la pensée et de l'image. Le poème se donne ainsi comme réalisation d'une idée du poème : il s'inscrit dans une idée du poème comme jeu, à côté du poème-drame, du poème-chant ou d'autres modes du poème. Cette idée suppose elle-même une idée d'un espace spécifique de présentation du poème : un espace propre à la performance où il manifeste sa puissance propre. Et l'on sait combien Mallarmé a été hanté par la question du lieu propre du poème, livre ou théâtre, et comment il a joué sur la permutation de ces termes : la

43. *Solennité*, O.C., p. 330.

44. Par allusion au début de sa conférence anglaise, où il salue de manière pour le moins ambiguë ces « deux nations, l'Angleterre, la France, [qui] les seules, parallèlement, ont montré la superstition d'une Littérature » (O.C., p. 643).

45. P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, p. 113.

46. Jean Royère, *Mallarmé*, Paris, Messein, 1931, p. 143.

47. Lettre à Élémer Bourges du 1^{er} mars 1897, *Corr.*, IX, p. 92.