

“Mot par mot”:
Poétique et Poésie du Hasard
chez Mallarmé

par

PASCAL DURAND

Nous sommes en 1869, Mallarmé lit *Igitur: Bref, dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence, la négation et l'affirmation viennent échouer*¹. Vingt-huit ans ont passé, Mallarmé livre au public de la revue *Cosmopolis* le premier état d'un dispositif textuel dont *Igitur* n'aura été que le brouillon ou le *schème*² spéculatif: *Un Coup de Dés* roule sur la table de la page, chiffant en phrase capitale le plus énigmatique des messages, entre tautologie et paradoxe: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Différons l'instant d'en déchiffrer, si tant est qu'il y en ait une et une seule, la signification. Car, entre ces deux moments extrêmes — le moment métaphysique d'*Igitur*, où le jeu est lancé, et le moment méta-typographique d'*Un Coup de Dés*, où s'affiche son résultat —, il y a tout le processus dont ils ont été respectivement le point d'attaque et le point de chute, tout un mouvement de pensée et d'écriture tournant jusqu'au vertige autour de ce qui semble bien avoir constitué l'un des axes fondamentaux de l'esthétique mallarméenne.

Encore que ce caractère fondamental ne s'impose guère comme tel au premier abord. Exceptés ces deux textes majeurs qui encadrent l'oeuvre post-parnassienne de Mallarmé et à s'en tenir à un simple relevé ponctuel de ses occurrences, le mot “hasard” n'apparaît en effet que de façon très sporadique dans les proses, comparativement, par exemple, au mots “Idée”, “Musique” ou “Journal”, eux véritables *morphèmes à répétition*³; il ne figure même nulle part dans les *Poésies*, dont l'univers lexical semble se fermer à lui comme s'il condensait et symbolisait tout ce contre quoi elles se sont ou se seraient

écrites (en rupture avec le spontanéisme supposé du romantisme comme avec le formalisme arbitraire du Parnasse, envers toute velléité du poète de céder à sa propre et "priapique" facilité, par opposition à la profusion bavarde et lâche de "l'universel reportage", etc.). A quoi s'ajoute le fait, évidemment aggravant, que chacune de ses occurrences l'inscrive dans des constructions théoriques et des configurations syntaxiques qui procèdent ou appellent à son élimination : *le hasard vaincu mot par mot, niant le hasard, non un recueil des inspirations de hasard*, etc. Bref, n'apparaissant que pour disparaître aussitôt, raturé dès que formulé — formulé pour être raturé —, le hasard semble n'occuper dans l'oeuvre théorique de Mallarmé que la place instable d'un concept sans constance ni consistance, ne valant que par et pour l'opération qui l'annule. De là, chez la plupart des exégètes, une double négligence, consistant à prendre le poète au mot, sans égard envers la duplicité stratégique de ses formulations (le hasard serait bien cela qu'il a voulu vaincre puisqu'il le dit), et à ne tenir aucun compte des effets positifs qu'aura engendrés sur sa doctrine et sa pratique de la poésie l'acte de négation dont il a rituellement frappé le hasard.

Or, si la fréquence d'apparition du "hasard"⁴ chez Mallarmé s'avère relativement faible, son énergie théorique en revanche y est grande (d'où l'effet de mise en relief qui l'affecte et cette impression, renforcée rétroactivement par la phrase dorsale d'*Un Coup de Dés*, qu'il y est partout présent, ne serait-ce même que de façon dérobée). Et cela en particulier parce qu'il intervient aux principaux points d'articulation de la réflexion que Mallarmé n'a cessé de mener sur l'écriture poétique, que ce soit au fil de son parcours théorique ou à travers l'expérience pratique des *Poésies* — *Un Coup de Dés* affirmant, en l'accomplissant, l'unité indissoluble de cette pratique et de cette théorie. Comme on le sait, la réflexion de Mallarmé a porté avec la plus grande insistance 1) sur la poésie dans son rapport au langage en général, 2) sur le texte poétique lui-même en tant qu'activité rhétorique et 3) sur la démarche herméneutique particulière qu'il requiert auprès de ses lecteurs, trois niveaux où le hasard, nommé ou non, entre "en jeu", mais investi d'une fois à l'autre de valeurs, de fonctions ou de significations différentes. En somme, ce que nous voudrions montrer à grands traits dans les pages qui suivent c'est que, contre toute apparence, le hasard constitue pour Mallarmé *l'élément* même de la poésie, entendu d'une part comme espace d'origine et de déploiement (le hasard en tant que milieu d'où procède et où opère l'activité poétique), d'autre part comme matériau ou caractère du matériau sur lequel s'exerce l'écriture et enfin comme condition mais aussi *effet* de la lecture poétique. Ceci étant posé, essayons d'y voir plus clair et de développer en succession ce qui, chez Mallarmé, s'organise en un faisceau malaisément extricable.

Le défaut des langues

Par où commencer? Autant le faire par l'absolu commencement, tel qu'il se rappelle à nous dans ce paragraphe de *Crise de vers*, l'un des plus fréquemment glosés de l'oeuvre théorique de Mallarmé, mais dont on est loin encore d'avoir épuisé la teneur et déjoué toutes les ruses:

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. A côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse; quant à des alternatives lumineuses simples — Seulement, sachons n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur. (O.C., 363-364)

Le hasard n'est pas nommé ici⁵. Mais partout tramé en filigrane : c'est lui en effet qui organise, dès avant et par dessous, tout le développement d'un discours prenant acte, avec une *déception* feinte, de cette *perversité* par laquelle les mots de la langue font écran à ce qu'ils expriment et dévient le mouvement idéal — idéalement immédiat, direct — de la référence. Reproduisant en cela, comme sous l'effet chaque fois réitéré d'une malédiction, cette fêlure originare, ce coup (de dés) initial qui aura fait basculer le langage et sa charge de *vérité* (Mallarmé dit ailleurs : le Verbe) dans la *diversité, sur terre, des idiomes* et dans le *défaut* mensonger *des langues*. Juste après le commencement, donc, est le Hasard, clinamen dont la troisième page du *Coup de Dés* mimera l'abrupte *inclinaison* (O.C., 460). Et de ce *nauffrage* primordial chaque mot du lexique est une épave disloquée : en soi divisé, *défaill(ant) à exprimer les objets* de manière adéquate, mal ajusté, car forgé par ce hasard socialement contrôlé que Saussure appellera *arbitraire du signe*.

S'il est évident qu'en ce texte-ci comme ailleurs⁶, Mallarmé modèle sa réflexion sur les différents schémas — bibliques, philosophiques — qui font

de la multiplicité des langues comme de la disparité du monde sensible les séquelles d'une chute ou d'une catastrophe originelles, l'emphase de son discours (emphase tout empruntée, ce que soulignent à dessein, ici et là, quelques traits d'ironie) ne doit cependant pas détourner l'attention de la clause qui le boucle et qui pousse à le ré-évaluer dans son ensemble. Certes, le hasard gît et agit au coeur du langage, mais *Seulement*, et Mallarmé souligne, *sachons n'existerait pas le vers*. Autrement dit, *l'insuffisance mimétique de la langue naturelle*⁷ ou, suivant l'expression de Mallarmé, *le hasard demeuré aux termes* (O.C., 368), non seulement définit le champ d'intervention du poète (chargé de *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*, c'est-à-dire de *rémunérer le défaut des langues*), mais encore détermine l'existence même de l'activité poétique qui, sans cela, n'aurait pas lieu d'être — ni de lieu où être. (Encore convient-il d'éviter de voir, comme on le fait souvent, l'exigence austère d'une *mission* dans la démarche qui porte le poète à (r)écrire le langage, comme aussi l'amertume d'une *déception* réelle dans le constat qu'il fait de l'inadéquation entre Signifiant et Signifié. Parce que celle-ci est déjà, au creux de la langue, une forme d'invention (mais codée, y déposée comme une lie) et surtout parce que la *perversité* du langage est ce qui fait et permet la jouissance du poète. Pas de poésie avant Babel.)

Vue sous pareil angle et dès maintenant, la position de Mallarmé quant au hasard s'avère donc autrement plus ambiguë et dialectique qu'on a coutume de le dire (et c'est peut-être bien cette ambiguïté même, ce balancement dialectique, qui forme l'argument principal et informe les structures rhétoriques d'*Un Coup de dés*). Sans doute, à ses yeux, la poésie se définit-elle comme anti-hasard, tentative — désespérée car "JAMAIS" achevée — de substituer la nécessité du symbolique à l'arbitraire du langage commun. Mais, d'un autre côté, en tant qu'il représente cela que la poésie, pour être, doit nier, le hasard constitue, aussi bien, sa condition première d'existence et, au-delà, sa raison d'être. En sorte que poésie et hasard ont partie liée, étant toujours déjà impliqués dans un rapport fait de conflit et de mutuelle dépendance. C'est cela, pour une part, qu'affirmait Mallarmé dans la proposition d'*Igitur* citée en commençant (*dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée*), cela encore qu'il concède dans la clause de *Crise de vers*, cela enfin qu'il déploiera au fronton de son dernier grand texte.

Un compte total en formation

Si le *défaut des langues* tient dans la différence et parfois, comme le montre l'exemple jour/nuit, dans la divergence supposée entre Sa et Sé, l'opération d'ajustement qu'il assigne au poète et à laquelle Mallarmé entend se livrer ne consiste pas tant à lever l'arbitraire du signe qu'à le neutraliser, en déplaçant le point où articuler forme et sens. Sur la dénotation, principal facteur de hasard dans la langue, le poète n'a en effet aucune prise, aurait-il même recours au pauvre expédient de l'harmonie dite imitative ou chercherait-il, par divers artifices, à "iconiser" le signe (au sens de Ch. Morris : doter le signe des propriétés de son référent). Aussi, le parti choisi par Mallarmé, et en quoi réside selon lui la décision poétique par excellence, est-il de situer son champ d'action dans le seul domaine des formes de l'expression, mais étendu et libéré — sans en être totalement coupé — des contenus usuels (lesquels demeurent : comme voile "indifférent" et dissuasif, servant à *détourner (du poème) l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue*. O.C., 382). Bref, la poésie procède à une automatisations de la forme⁸. Ce qui ne veut pas dire qu'elle se réduise à un pur exercice formaliste mais bien que les mots n'y sont plus ces *petits sachets*, évoqués par Heidegger, *dans lesquels les choses seraient enveloppées pour le trafic des paroles et des écrits*⁹ : ils y deviennent, à proprement parler, des opérateurs de signification. Et cette signification-ci ou, plus exactement, ces *effets* de sens qu'ils produisent entretiennent avec eux un rapport qui n'a plus rien d'arbitraire ni de contingent : *le hasard vaincu mot par mot* (O.C., 387). En somme, ce que Mallarmé élabore théoriquement et dont il réitère l'expérience dans chacun de ses exercices d'écriture — *en vue de mieux* — n'est autre, mais porté au plus intense, que le pouvoir de la connotation. Pouvoir à motiver le signe, en l'intégrant dans un système où, selon l'analyse connue, il vaut comme Sa à part entière. Pouvoir rhétorique de la figure, dont le poète entend se donner pleine maîtrise et qui provient du rapport imparable liant et ajustant ses deux degrés (suivant la terminologie du Groupe μ ¹⁰ : degré donné/degré construit). Au texte comme au monde, la nécessité vient par les chemins de traverse du symbolique.

Certes, cette autonomisation de la composante expressive vaut pour toute poésie. Mais elle se double, chez Mallarmé, d'une généralisation calculée de la forme textuelle, *expansion totale de la lettre* (O.C., 380) qui *achève cet isolement de la parole (poétique)* (O.C., 368) et contribue à renforcer son énergie symbolique (c'est-à-dire cela qui, en elle, fait obstacle au hasard). Formes sont les mots, la syntaxe, les opérations rhétoriques dans leur ensemble orchestré, chargé d'*instituer une relation exacte entre les images* (O.C., 365); forme aussi la prosodie, entendue par lui comme élaboration de ce "mot total" ou "parfait"

qu'est le vers, *trait souverain* (O.C., 368) unifiant tous les vocables qui le composent, et de cette phrase totale qu'est le poème (et, par excellence, le sonnet)¹¹; mais forme également, et c'est là chez Mallarmé l'objet d'une très vive insistance, la distribution spatiale et typographique du texte sur la page et de tous deux dans le recueil dont *l'ordonnance (...) élimine le hasard* (O.C., 366) en ménageant, entre les pièces qu'il réunit, un réseau serré de correspondances thématiques ou d'équivalences formelles. En sorte que, mû par une volonté sans égale (sinon peut-être chez Joyce) de soustraire l'œuvre à tout effet aléatoire en gardant sous contrôle la totalité multiforme de ses paramètres, Mallarmé en vient à faire déborder le texte sur son paratexte (par un singulier renversement, c'est le livre qui devient texte). *Un Coup de Dés* se tiendra, à cet égard, à l'extrême limite du réalisable, puisqu'il intègre le titre dans l'oeuvre, fait jouer jusqu'au pli central de la double page et repose sur un foisonnant appareil typographique, où *les "blancs" assument l'importance* et où même *le papier intervient* (O.C., 455). Limite qui ne devait être dépassée — en pure fiction — que par le Livre, dont le projet prévoyait qu'au surplus il absorbât son paratexte éditorial (financement, production, diffusion, circulation) et jusqu'à ses différents modes de lecture et d'usage (organisation rituelle de séances de lecture privée ou collective). En cela oeuvre totale, absolue, définitive, infinie : Grand Œuvre, auquel tout au monde est fait pour aboutir et y trouver sens. Rêve démiurgique, fiction sans doute. Mais le Livre vaut surtout comme modèle excessif, programme rétrospectif et hyperbolique, situé à l'horizon de toute l'oeuvre de Mallarmé. Ce qu'il y dévoile entre autres choses, c'est que pour ce dernier, idéalement, rien ne devait demeurer en dehors du processus de la signification ni échapper à la vigilance symbolique du texte. Pas de reste, rien qui ne soit mis en oeuvre. Aucun désœuvrement : tout se fait forme, et toute forme fait sens. Mais quel sens ?

Dans les parages du vague

Par un de ces retournements spéculatifs dont la pensée de Mallarmé est coutumière, la signification du texte poétique se trouve toujours envisagée par lui selon une perspective ou du moins en des termes diamétralement opposés à ceux qu'il adopte pour débattre de la question des formes. Ici priment l'organisation décidée, la fixité, la plénitude, l'effet-de-totalité. Là prévalent au contraire la mobilité, l'inachèvement voulu, la fragmentation. Ici l'un, là le multiple. Conclure au paradoxe serait aller trop vite en besogne. Car ce renversement s'accorde à la logique même du langage poétique, qui veut qu'à toute surdétermination de la forme réponde un sens indéterminé. A forme

saturée, sens labile et fluctuant. Plus se multiplient, à l'intérieur du texte, les connexions formelles (et l'on a vu quelle extension prend, chez Mallarmé, la notion de forme), et plus en effet la signification éclate, se disperse, s'échappe, sans ancrage initial, ni point d'arrêt où elle s'offrirait à quelque compréhension définitive. De là qu'elle se trouve toujours figurée, dans le discours théorique mallarméen, comme *miroitement*, jeu d'échos et de reflets, ou encore comme *virtuelle traînée de feux*, tous tropes renvoyant au double paradigme de la /mobilité/ et de la /réciprocité/. Ce que confirme, en bouquet final, tel passage du *Mystère dans les lettres* (où l'on épinglera, car il faudra y revenir plus loin, le mot de contingence qui le conclut) :

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. (O.C., 386)

Mais cette circulation horizontale, par heurts ou aimantations à distance, n'est pas seule à faire s'emporter le sens chez Mallarmé. S'y ajoute, comme étagée par dessous, une circulation d'un autre type, quoique apparenté, dont le mouvement répond à une stratégie verbale définie très tôt par Mallarmé et qui consiste, selon son axiome, à *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*¹². Privilège est ainsi accordé, dans la *béante profondeur* du texte, à un décrochage rhétorique opérant là encore de biais, par évocations latérales et allusives, par déport et dérive, contamination et glissement. Rien ne s'offre à une désignation directe, le sens passe à côté, le discours ne dit pas, il dévie, dérape, effleure. *Tout devient suspens, disposition fragmentaire, avec alternance et vis-à-vis* (O.C., 367). En d'autres mots, le texte mallarméen se veut gouverné — et il l'est effectivement — par le régime de la métonymie, que celle-ci soit assumée par des tropes ponctuels (*inclure au papier subtil du volume (...) le tonnerre muet épars au feuillage; non le bois intrinsèque et dense des arbres* — O.C., 365-366) ou qu'elle soit étendue, ainsi qu'on l'a vu, à la dynamique générale de la signification, à cette "movimentalité" qui constitue, pour Mallarmé comme plus tard pour Francis Ponge, le principe même de la poéticité. De là qu'il ait, dans *Toute l'âme résumée*, homologué l'activité poétique à celle de fumer un cigare et, dans *Un Coup de Dés*, situé LE LIEU de cet acte vide qu'est l'écriture *dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout* (O.C., 475). Comme la fumée dont les ronds (*s'abolissent*) en autres ronds (O.C., 73), la poésie est dilution de l'être, dispersion en abîme du sens. Aussi la tâche du poète revient-elle à différer sans terme l'accord parfait de la

référence (qui rabattrait le dire sur le dit) en travaillant à produire de l'imprécision, c'est-à-dire de l'in-fini :

*Exclus-en si tu commences
le réel parce que vil*

*Le sens trop précis rature
Ta vague littérature (O.C., 73)*

En somme, toute la démarche poétique de Mallarmé tend vers ce but : faire du poème un objet verbal parfaitement accompli dans son dispositif d'expression (où se trouve exclu tout hasard) mais *inaccompli dans sa substance sémantique*. Et c'est par le biais de cet inaccomplissement qu'à bien y regarder, le hasard ou la *contingence* se trouvent ré-introduits au plus vif de la poésie, sous la forme d'un "jeu" herméneutique, qui est ce que Mallarmé nomme *suggestion*. C'est-à-dire, indissociablement, le mouvement métonymique d'une signification non ajustée (il y a du jeu dans le sens) et la démarche ludique de relance, de reprise et de *participation, au livre* (O.C., 381) qu'elle réclame du lecteur (car toute pratique de suggestion ou d'allusion — deux notions jumelles chez Mallarmé — suppose et appelle un récepteur complice, chargé de combler les manques, de lever les incertitudes du message qui, au sens plein du terme, *s'adresse* à lui). C'est au lecteur en effet qu'il revient d'accomplir ce que le poète a volontairement laissé dans le vague¹³. Mais c'est par lui également qu'une autre forme d'aléatoire se glisse dans le jeu poétique, née de la rencontre — non fortuite — entre, d'une part, une subjectivité et une compétence imprévisibles (les siennes) et, d'autre part, une virtualité délibérément conçue (celle du texte). Et comme cette virtualité est puissante et que sont chaque fois différentes, selon les lecteurs ou les désirs successifs de lecture, cette compétence et cette subjectivité, leur mise en rapport est ce par quoi se réalise et se déploie l'inépuisable du texte¹⁴.

Avec *Un Coup de Dés*, l'œuvre de Mallarmé ne s'achève donc pas, comme on l'a dit souvent, en butant sur un constat d'échec, à savoir la certitude soudain imparable d'une radicale impossibilité, celle de constituer la poésie en rémunération absolue du défaut des langues et du monde. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : ce que la formulation d'apparence tautologique de cette phrase matrice donne à concevoir, entre autres choses, c'est que l'activité poétique selon Mallarmé consiste non tant à abolir le hasard sous toutes ses formes qu'à tenter de le convertir *in fine* en facteur de relance symbolique. Si la poésie s'amorce en *niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes*, le hasard demeure au terme de la poésie, mais pour empêcher qu'elle atteigne jamais quelque terme. Car le hasard, pour revenir au texte d'*Igitur* au

point même où, en commençant, nous l'avions interrompu, est *ce qui permet à l'Infini d'être* (O.C., 441).

¹Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 441. Le sigle O.C., suivi du chiffre de la pagination, renverra chaque fois à cette édition.

²*Igitur*, O.C., 439.

³Expression empruntée à Philippe Muray, *L'Opium des lettres*, Paris, Bourgois, coll. "TXT", 1979, p. 33.

⁴Les guillemets indiquent ici et indiqueront chaque fois qu'il s'agit du mot "hasard" et non de ce qu'il signifie ou représente.

⁵Mais il l'est à plusieurs reprises dans le reste de cet article où l'on voit Mallarmé proposer la formulation la plus dense et la plus construite de sa doctrine poétique (ceci confirmant, s'il en était besoin, que le hasard s'y constitue bien en catégorie théorique fondamentale).

⁶Voir, par exemple, dans la plus pure phraséologie hégélienne, les *Notes de 1869 : Le Verbe, à travers l'Idée et le Temps, qui sont "la négation identique à l'essence" du Devenir devient le Langage. Le Langage est le développement du Verbe, son idée, dans l'Etre, le Temps devenu son mode : cela à travers les phases de l'Idée et du Temps en l'Etre, c'est-à-dire selon la Vie et l'Esprit.* (O.C., 854).

⁷Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1976, p. 263.

⁸Sur ce point, on se reportera à l'analyse, comme souvent remarquable, de Genette, *op. cit.*, pp. 271-278.

⁹Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1985, p. 26.

¹⁰*Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe, 1977, p. 47.

¹¹De là cette fréquence, à travers l'oeuvre post-parnassienne de Mallarmé, de ce qu'on pourrait appeler des "poèmes-phrases", c'est-à-dire des textes uniphrastiques, le premier étant *Sainte* et le dernier *Un Coup de Dés*, celui-ci démontrant en acte, comme le soulignait Roland Barthes, *l'infinie possibilité de l'expansion phrastique (Flaubert et la phrase*, dans *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1972, p. 144.). On voit bien l'enjeu d'une telle pratique, revenant à doter le texte poétique du caractère processif et totalisateur de la phrase.

¹²C'est Mallarmé lui-même qui souligne cet axiome, dans une lettre de 1864 où il annonce à Cazalis qu'il *invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle (...): Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.* (*Correspondance*, I, Paris, Gallimard, 1959, p. 137.)

¹³En somme, comme nous l'avons souligné ailleurs (voir *Artistes et voyants*, dans *Atlas des littératures*, Paris, *Encyclopaedia Universalis*) et comme nous tentons de l'établir dans notre thèse en cours d'achèvement, ce que Mallarmé invente, avec quelques autres à son époque, n'est autre que le texte "à basse définition". "Basse définition", d'une part, parce que depuis l'attentat métrique dont *Crise de vers* analyse les effets et

les enjeux, il n'y a plus de code poétique stable et que désormais chaque poème, même en vers d'apparence régulière, s'écrit à partir de ce "désastre", comme une tentative de formuler en acte le code de son propre agencement. Mais "basse définition", surtout, parce que le texte poétique mallarméen procède à un brouillage calculé du sens (de là son hermétisme supposé) et appelle, en tant que tel, l'intervention active du lecteur (*Lire — cette pratique*). En termes macluhanniens, la forme chez Mallarmé est *hot* et le sens *cool*. Il n'est pas indifférent de noter qu'une telle pratique traverse plusieurs champs à la même époque (champ poétique mais aussi romanesque, avec les narrations "fragmentistes" des Goncourt et surtout les expérimentations des romanciers symbolistes, au premier rang desquels Dujardin; champ pictural, avec l'impressionnisme et les divisionnismes; champ médiatique, avec la page en mosaïque du journal, l'image granuleuse de la photographie, la voix "nasillarde" du phonographe, l'image blafarde et dansante des premiers films, etc.).

¹⁴Cf. Umberto Eco: *Si toute lecture poétique suppose qu'un monde personnel tend à coïncider fidèlement avec celui du texte, un texte fondé sur le pouboir de suggestion vise, lui, directement le monde intérieur du lecteur afin qu'en surgissent des réponses neuves, imprévisibles, des résonances mystérieuses.* (*L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1965, p. 22).