



HAL
open science

**“Ta forme veille et mes yeux sont ouverts” : crise de
fondements du poème et poétique de la contingence chez
Mallarmé, Valéry et Reverdy**

Benoît Monginot

► **To cite this version:**

Benoît Monginot. “Ta forme veille et mes yeux sont ouverts” : crise de fondements du poème et poétique de la contingence chez Mallarmé, Valéry et Reverdy. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20142 . tel-00844380

HAL Id: tel-00844380

<https://theses.hal.science/tel-00844380>

Submitted on 15 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par *l'Université de Toulouse II – Le Mirail*

Discipline ou spécialité : *Littérature française*

Présentée et soutenue par *Benoît MONGINOT*
Le 14 décembre 2012

Titre :

*"TA FORME VEILLE ET MES YEUX SONT OUVERTS" : CRISE DES FONDEMENTS DU POÈME
ET POÉTIQUE DE LA CONTINGENCE CHEZ MALLARME, VALÉRY ET REVERDY*

JURY

*Monsieur Jean BESSIERE, Professeur à l'Université de Paris III
Monsieur Eric Benoit, Professeur à l'Université de Bordeaux III
Madame Marie-Catherine Huet-Brichard, Professeure à l'Université de Toulouse II
Monsieur Patrick Marot, Professeur à l'Université de Toulouse II*

Ecole doctorale : *Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (ALLPH@)*

Unité de recherche : *LLA-CREATIS (EA 4152)*

Directeur(s) de Thèse : *Monsieur Patrick Marot
Monsieur Jean-Pierre Zubiante*

**« Ta forme veille et mes yeux
sont ouverts » :**

**Crise des fondements du
poème et poétique de la
contingence chez Mallarmé,
Valéry et Reverdy**

À mes grands-parents, Silvana et André,

Adi,

Colette,

Louis et Myriam,

à mes neveux, Mathis et Gabriel,

à Clémence.

Remerciements

Au terme de ce travail, je souhaite remercier Monsieur Patrick Marot, pour avoir accepté de diriger cette thèse, pour son soutien, sa disponibilité et pour ses enseignements ; Monsieur Jean-Pierre Zubiato pour avoir accompagné mes recherches depuis la maîtrise, pour ses cours sur la poésie d'Apollinaire, pour ses conseils toujours féconds.

Je souhaite exprimer également toute ma gratitude à mes relecteurs : Clémence, Lise, Christian, Damien et Noémie qui partagent désormais avec moi l'immense responsabilité des coquilles et fautes d'orthographe oubliées.

Un travail aussi long se nourrit de rencontres et d'études : aussi remercierai-je, pour leurs enseignements et pour les heures passées ensemble à lire et à étudier, Monique-Lise Cohen, Jérémy Cohen et Jacob Haggai.

Pour mille raisons, enfin, pour avoir été là quand il fallait, pour leur amitié, je remercie Mehdi El Himer, Benoît Gaillard, Vadim Ferrin, Emmanuelle Laleu, Cécile Fourrel-de-Frettes, Grégory Letort, Loïc Canaff, Gilles Ysos, François Riva, Benjamin Fillatre ; Claude, Serge, Elia et Raphaël Biezunski ; Rodrigo Diaz, Elena Fernandez et Manuel Diaz-Fernandez ; David Brunel, Florence Fadat, Laurence Barrère, Noémie Parcollet, Stéphane Cermakian et l'ensemble de mes collègues du département de Lettres Modernes de l'Université de Toulouse II Le Mirail, pôles enseignant et administratif confondus.

NOTICE

- nous utiliserons, pour les œuvres de Mallarmé, l'édition des Œuvres Complètes procurée par Bertrand Marchal dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998 pour le tome I, 2003 pour le tome II. Les références à cette édition sont notées OCMI et OCM2.
- pour les œuvres de Valéry, l'édition des Œuvres procurée par Jean Hytier dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1957 pour le tome I, 1962 pour le tome II (respectivement OI et OII) ; le florilège des Cahiers édité par Judith Robinson, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1973 pour le tome I, 1974 pour le tome II (respectivement CPII et CPIII), le fac simile des Cahiers édité de 1957 à 1961 par le C.N.R.S (CCNRSI, 2, ..., n), l'édition des mêmes Cahiers : Cahiers 1894-1914, édition intégrale, Paris, Gallimard, collection « blanche », 12 volumes de 1987 à 2012 (C1,2,..., n). Nous n'utilisons pas d'abréviation pour les autres éditions utilisées (Alphabet, Souvenirs et réflexions, etc.).
- pour les œuvres de Reverdy, l'édition des Œuvres Complètes en deux volumes procurée par Etienne-Alain Hubert, Flammarion, 2010 (OCRI et OCRII)

Sommaire

Sommaire	7
Introduction	11
I- Présentation générale	13
A. Thèse	13
B. Corpus	16
II- Mise au point épistémologique	23
A. Représentativité des inférences critiques	24
B. Le contexte hypergénérique : littérature et théorie	25
III- Définition des objets pertinents, plan	34
A. Les objets pertinents	34
B. Plan	35
Première Partie – Définitions de la littérature : du paradigme romantique aux contingences ontologique et sociale de l'œuvre	39
Chapitre I. Séquelles romantiques : le paradigme métaphysique de l'œuvre au XIX^e siècle	41
A. MOTIFS ROMANTIQUES	43
B. EMPREINTE ET VACILLEMENT DU PARADIGME ROMANTIQUE DANS LA POÉSIE FRANÇAISE DU XIX ^E SIÈCLE	53
Conclusion du Chapitre I : Problèmes de légitimation	63
Chapitre II. Hasard et artifice : un déracinement ontologique	67
A. LA CONTINGENCE : COSMOLOGIE ET DÉFINITION DU STATUT DU DISCOURS POÉTIQUE	71
B. LA TAUTOLOGIE ET SA PORTÉE ONTOLOGIQUE : IMMANENCE ET RÉVÉLATION DE L'ARTIFICE	106
Conclusion du Chapitre II	132
Chapitre III. L'immanence sociale du poème : littérature, illusio, éthique	135
A. LA LITTÉRATURE COMME JEU SOCIAL ET COMME INVESTISSEMENT	136
Conclusion du Chapitre III	165
B. ANNEXE 1 - CONTRE L'INTERPRÉTATION SOCIOLOGIQUE DE PIERRE BOURDIEU	167

<i>Deuxième partie – Une poétique sans fondements</i>	183
Chapitre IV. <i>L’inscription poétique du discrédit</i>	185
A. MALLARMÉ : HISTORICITÉ ET CONTINGENCE DU POÈME	186
B. VALÉRY : UNE IRONIE INSOUÇONNÉE	202
C. REVERDY : UNE RÉFLEXIVITÉ CONTINGENTE	210
Conclusion du Chapitre IV	222
Chapitre V. <i>La poétique après l’ontologie : problématicité de la référence</i>	223
A. MALLARMÉ : SUSPENS ET INFINITISATION	224
B. VALÉRY : ANCRAGE ÉNONCIATIF DE LA FICTION ET THÉMATISATIONS D’UNE BRUTALITÉ DU RÉEL	242
C. REVERDY : L’IMMÉDIATION RÉFÉRENTIELLE	253
Conclusion du Chapitre V	263
ANNEXE 2 - BROUILLAGES THÉTIQUES, ÉQUIVOQUES CORÉFÉRENTIELLES, LABILITÉ FONCTIONNELLE	265
Chapitre VI. <i>Scepticisme et poésie</i>	277
A. LE SCEPTICISME DE MALLARMÉ	278
B. LE SCEPTICISME DE VALÉRY	292
C. LE SCEPTICISME DE REVERDY	302
Conclusion du Chapitre VI	310
Troisième Partie – Un humanisme de l’inquiétude	313
Chapitre VII. <i>La théorie du poème comme théorie du sujet</i>	315
A. UN PARADOXE DANS LA DÉFINITION DE L’ACTIVITÉ POÉTIQUE : ÉMOTION ET IMPERSONNALISATION	318
B. AUTONOMIE	326
Conclusion du Chapitre VII	354
ANNEXE 3 - MISE EN PERSPECTIVE : LE CHANCELLEMENT DE L’HUMANISME CHEZ JEAN PAULHAN	357
Chapitre VIII. <i>La communication littéraire malgré tout : héritage rhétorique et transitivité</i>	373
A. AU-DELA DU SYMBOLE : ALLÉGORIES SANS TRANSCENDANCE	376
B. L’ÉCRITURE MORALISTE DE VALÉRY ET REVERDY : UNE REDÉFINITION DE LA TRANSITIVITÉ POÉTIQUE	415
Conclusion du Chapitre VIII	439
Chapitre IX. <i>La mission du poète : fait d’autrui, singularité, communauté</i>	443
A. LIRE MALLARMÉ : ANARCHISME QUASI-TRANSCENDANTAL ET TRANSCENDANCE DU SUJET	444
B. VALÉRY ET LE PARADOXE D’UNE PUBLICITÉ DU SINGULIER	473

C. REVERDY : DE L'ADRESSE A L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE	491
Conclusion du Chapitre IX	521
Conclusion	525
I- Synthèse	527
II- Reprise	531
A. Réévaluation	531
B. Répartition en niveaux : thématique et factuel	531
C. Interprétation	535
D. Pour un humanisme <i>littéraire ou rhétorique</i>	541
Bibliographie	547
Table des illustrations	571
Index nominum	572
Table des matières	576

Introduction

I- Présentation générale

A. Thèse

Le projet de cette thèse est né d'un constat. Il se passe quelque chose d'étrange entre 1871 et la Seconde Guerre Mondiale. Les poètes doutent de la poésie, presque unanimement. Outre l'incertitude quant à ce qu'elle est, qui se traduit dans la seconde moitié du XIX^e siècle par l'inflation considérable du discours théorique, nombre d'écrivains témoignent d'une incertitude quant à ses pouvoirs. On se gardera ici d'interpréter en termes littéraires le suicide de Lautréamont. Mais Corbière, Cros et Laforgue se répandent en sarcasmes. Rimbaud se tait, dégoûté. Mallarmé publie peu, et brûle en partant la virtuelle cathédrale dont il n'aura laissé, peut-être, que de fugitives ébauches. Valéry s'éclipse et s'étudie. Saint-John Perse reste silencieux pendant près de vingt ans. Cendrars, à partir de 1924 se consacre presque exclusivement à la prose narrative. Quant à Reverdy, il se retire de la vie littéraire parisienne dans les années 1920 et, pendant près de six ans, de 1930 et 1936, il cesse plus ou moins d'écrire des poèmes. Les traits de ce malaise général sont flagrants : une perte de confiance en le pouvoir cognitif de l'écriture ; une interrogation quant à la légitimité du discours poétique. C'est que l'accès au monde semble refusé au poète – en témoignent sans doute les productions parnassiennes ou le symbolisme – en conséquence de quoi celui-ci s'affuble du masque du pitre ou des oripeaux du saltimbanque.

Or, il semble que cette crise soit, avec un siècle de délai, celle du paradigme romantique de l'œuvre littéraire tel qu'il s'est développé à Iéna à la fin du XVIII^e siècle. La thèse d'une permanence problématique de ce paradigme est relativement bien étayée aujourd'hui. Nombre d'études ont fait l'histoire du romantisme allemand et de son influence conceptuelle sur la littérature et les sciences humaines du XIX^e siècle jusqu'à nos jours¹. Le

¹ Sur ce point, un état de la question doit répertorier en premier lieu les travaux de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (*L'absolu littéraire*, Seuil, 1978) qui montrent l'influence fondamentale de la réflexion romantique sur la littérature et la théorie contemporaines (que ce soit dans les travaux de Blanchot, Derrida ou dans le structuralisme). Seulement, parce qu'elles restent à un niveau philosophique, les analyses que proposent ces auteurs ne donnent pas accès à la réalité *poétique* et textuelle du phénomène. De la fin des années 1990 à nos

romantisme postulait que l'œuvre était à la fois connaissance immédiate du monde *et* pure autonomie¹. La portée ontologique de l'œuvre (définie comme *symbole*) coïncidait donc avec sa clôture et permettait de penser le rapport communicationnel entre auteur et lecteur sur le modèle rhétorico-politique de la représentance². Or, justement, les questions qui surgissent à la fin du XIX^e siècle ont trait à la portée ontologique de l'œuvre, au rapport du discours poétique au monde, et au problème rhétorique de la légitimité de l'auteur, de la mission qu'il se donne et de la relation à cet autre par excellence qu'est le lecteur.

L'esquisse historique qui précède et que nous serons amenés à détailler dans notre premier chapitre, nous conduit à supposer dès à présent qu'il s'agit là d'une crise générale ; elle nous permet également d'en clarifier le concept. Cette crise doit être pensée à deux niveaux : sur un plan ontologique et sur un plan rhétorique. Elle tient en premier lieu à la reconnaissance d'une altérité irréductible du réel à l'entreprise d'assimilation cognitive que constitue la visée *onto-logique* du langage. En tant que telle, elle se définit par le constat d'une absence de fondement ontologique du discours. Or, – et c'est le deuxième point de notre définition – cette absence de fondement entraîne d'importantes conséquences en termes rhétoriques, ce qui fait de ce phénomène une dynamique de questionnement de la *légitimité* du discours.

Notre projet est de montrer que l'émergence de cette crise du discours poétique conduit chez Mallarmé, Valéry et Reverdy, exemplairement, à une altération de la poésie, c'est-à-dire également à son maintien. Par « altération » nous désignons ici un processus de

jours, la réflexion de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy a été prolongée par Jacques Rancière (*La Parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, collection « Littératures », 1998) et Jean Bessière (*La littérature et sa rhétorique*, P.U.F., 1999 ; *Quel statut pour la littérature ?*, P.U.F., 2001 ; *Principes de la théorie littéraire*, P.U.F., 2005). Jacques Rancière montre comment le concept romantique de littérature est secrètement contradictoire et voue la littérature à une crise permanente (crise qui concerne ensemble la reconnaissance de sa valeur et de sa spécificité). Mais, là encore, la réalité de l'écriture est occultée par une dialectique purement conceptuelle (cf. pour cette critique des thèses de Jacques Rancière, l'introduction du livre de Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, P.U.F., 2002, p.8-11). Les travaux de Jean Bessière ont l'avantage d'être en prise sur les textes. S'inscrivant dans une tradition critique et philosophique qui s'enracine dans la nouvelle rhétorique de Chaïm Perelman et la problématique de Michel Meyer, le critique définit le paradigme romantique comme un dispositif rhétorique conférant à la littérature un statut d'exception, c'est-à-dire le pouvoir de disposer toute *altérité* selon sa propre loi. Cette définition en termes rhétoriques permet d'appréhender sur pièce, par une étude poétique et rhétorique des œuvres, l'influence du romantisme – même s'il faut sans doute relativiser l'opposition tranchée entre littérature du statut d'exception et littérature hors du statut d'exception que Jean Bessière propose dans *Quel statut pour la littérature ?*, *op.cit.* Sur ce point, cf. Patrick Marot, « Quelques remarques sur la dualité communicationnelle », in Philippe Daros et Micéala Symington, *Epistémologie du fait littéraire et rénovation des paradigmes critiques*, Honoré Champion, 2011.

¹ À l'image du sujet absolu que développe l'idéalisme d'un Fichte puis d'un Schelling.

² Nous reprenons le terme de Jean Bessière. Cf. notamment Jean Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*, *op.cit.*, p.18-19. Puisque l'œuvre possède, dans la singularité même de sa clôture, une portée cognitive totale, elle vaut pour tout sujet. La meilleure illustration de cela dans la poésie de langue française demeure la formule de Hugo dans la préface des *Contemplations* : « Ah ! insensé, qui croit que je ne suis pas toi ! ».

renouvellement formel (en entendant « forme » au sens large : le mètre est une forme, un thème est une forme, de même que le dispositif général de présentation de l'œuvre) qui implique et provoque indissociablement l'ouverture dans l'œuvre d'une question radicale quant à sa pertinence si ce n'est quant à sa possibilité. En ce sens tout renouvellement formel n'est pas une altération¹. L'altération implique en effet l'ouverture de l'œuvre à une altérité.

L'avantage d'une telle définition est double. Elle s'enracine, nous l'avons vu, dans une problématique historique amplement attestée. Elle met à distance toute crise qui se donnerait spectaculairement comme rupture pour en étudier les présupposés métaphysiques et leurs manifestations rhétoriques. On se donne ainsi les moyens d'échapper aux mythes de la rupture, d'éviter toute confusion entre modernité et protestations avant-gardistes² et de penser la crise dont il s'agit dans une profonde continuité avec la tradition littéraire du siècle passé.

L'objet de cette thèse sera donc de montrer comment, en marge des assertions péremptoires des avant-gardes³ – dont on peut à juste titre penser qu'elles jouent un rôle compensatoire face à la crise de confiance qui frappe les poètes – nos auteurs, sans jamais vraiment renoncer à la poésie, en réinventent la pratique, tout en refusant de refouler la problématique nouvelle à quoi le poème est désormais confronté. Au moment où s'annoncent avec fracas mainte rupture, mainte révolution, où s'affirme sur le mode tragi-comique le monde brisé des poètes du sarcasme, la lucidité sans faux-fuyants de nos auteurs semble s'accompagner d'une paradoxale et relative sérénité. Chez eux la poésie continue *malgré tout* s'accommodant du rien d'une forme vigile, d'une rhétorique ou d'une poétique immanente et

¹ Nous reviendrons sur ce point dans notre premier chapitre. Si le romantisme d'Iéna revendique une hybridation et une transformation générique qui va jusqu'à faire éclater la notion même de genre, il n'y a pas là d'altération de la littérature puisque cette transformation est moins le signe d'une impuissance ou d'une fragilité de la littérature que le fait d'une nécessité onto-logique de l'œuvre (par quoi, en dernier ressort, celle-ci se trouve légitimée). Cf. sur ce point Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde*, José Corti, 2003, p.24.

² Cf. pour une critique de ces mythes Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Verdier, 1988, Gallimard, 1993. On se reportera également pour une critique de la thèse d'une révolution du langage poétique chez Mallarmé et Lautréamont aux pages qu'Henri Meschonnic consacre à Julia Kristeva dans *Le Signe et le poème*, Gallimard, 1975, p.242-246. Notons quant à nous que la thèse de Julia Kristeva, parce qu'elle fait de la crise poétique de la fin du XIX^e l'affirmation d'un en deçà du symbolique, parce qu'elle place la césure psychotique du sujet au cœur du projet poétique, ne fait que répéter un dualisme dont l'opposition entre terreur et rhétorique était déjà le symptôme, dualisme que nos auteurs ont sans doute le mérite de dépasser. Ajoutons en outre que la problématique pulsionnelle redit sans doute à sa manière l'ontogénèse de l'œuvre, à la mode onomatopéique. Cf., pour cette définition de la crise selon la psychose, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p.619.

³ Même si l'audace de ses inventions formelles semblent souvent témoigner d'une proximité entre Reverdy et les avant-gardes, trop de choses le distinguent des futuristes, des dadaïstes ou des surréalistes. Rita Stajano a bien souligné, dans *Nord-Sud*, la volonté de reverdyenne de préserver la poésie de tout dogmatisme et de tout risque d'incohérence définitive de l'écriture. D'où l'idée d'une justesse dans la théorie de l'image. Cf. Stajano, Rita, « *Nord-Sud* » di Pierre Reverdy : *senso e destino di una riflessione estetica negli anni 1917-1918*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1994, notamment « In conclusione : contro l'avanguardia », p.161-185.

capable d'adaptation, poursuivant ce qui peut l'être sans dénier l'écroulement des derniers piliers de l'assise métaphysique de la littérature. Nous tâcherons en tout cas de l'établir.

C'est en ce sens que, dans le dernier vers d'un des plus beaux poèmes de Valéry, la veille d'une forme conjuguée à quelque lucide contemplation nous semble symboliser au mieux ce qui se joue dans les trois œuvres que nous avons décidé de rapprocher, chacune affirmant, à sa manière, dans une dernière adresse à l'autre et au poème : « Ta forme veille, et mes yeux sont ouverts ».

B. Corpus

1. Les auteurs

Le choix de rapprocher Mallarmé, Valéry et Reverdy pourrait sembler surprenant¹. De fait si la parenté entre les œuvres de Mallarmé et de Valéry ne fait pas de doute et s'explique d'ailleurs par d'évidentes raisons biographiques, il est moins commun de comparer Reverdy à ces deux auteurs. Si l'on s'en tient aux liens attestés, le dossier est assez maigre, mais pas inconsistant. Ainsi les références de Reverdy à Mallarmé sont rares mais constamment positives². Quant à Valéry, s'il n'apprécie guère sa poésie, Reverdy tient en haute estime ses proses théoriques. Ajoutons, pour l'anecdote, que les deux hommes se rencontreront une fois, à Solesmes³.

Mais notre rapprochement ne peut tenir à de si infimes détails et se justifie davantage par l'idée que ces auteurs entérinent la crise radicale du discours poétique et qu'ils promeuvent, quant à son statut, des conceptions parfois étonnamment proches. Ainsi, chacun témoigne à sa manière, dans son œuvre ou dans ses écrits théoriques d'une perte de confiance en la poésie. Cette perte de confiance en plus d'être thématifiée, se trahit également par le fait que le silence ou la rareté caractérisent certains moments de leur parcours. Elle se caractérise en outre par cela que tous trois pratiquent une manière de scepticisme (qu'on pense au

¹ Le rapprochement entre Mallarmé et Reverdy n'est pas neuf, et trouve, dans la critique à se justifier par bien des raisons. Georges Poulet voyait déjà dans l'œuvre de Reverdy l'influence de la poésie désespérée de l'auteur des « Fenêtres » et d'*Igitur*. Cf. *Etudes sur le temps humain*, vol.3, Plon, 1964, p.196. Laurent Jenny affirmait aussi, il y a dix ans et sur d'autres motifs, la proximité entre les deux auteurs (« La syntaxe reverdyenne, c'est, comme dans le *Coup de dés*, mais avec des moyens beaucoup plus discrets, la pensée rendue sensible dans "notre espace", ou encore la figuration d'un "lieu pensant". » Cf. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, op.cit., p.108). Plus récemment, Michel Murat comparait aussi la facture des poèmes espacés de Reverdy à celle du *Coup de dés* (cf. Michel Murat, *Le vers libre*, Champion, 2008, p.199-210).

² Cf. Par exemple « Présent du poète à la postérité » (1938), in *Ecrits sur l'art et sur la poésie 1930-1957*, *OCR II*, p.1200. Sur la question de la lecture très réceptive que Reverdy fait de Mallarmé on se reportera à l'excellent article d'Etienne-Alain Hubert : « Devenir de l'œuvre : Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton », in *Circonstances de la poésie*, Klincksieck, 2000, p.215-220.

³ Cf. la notice d'*En vrac* établie par Etienne-Alain Hubert, *OCR II*, p.1522.

nominalisme mallarméen, à la théorie fiduciaire du langage chez Valéry ou à la récurrence des figures du doute dans les poèmes de Reverdy) ; par le fait aussi que, chacun de ces poètes dépasse et critique à sa façon le paradigme expressiviste romantique que les théoriciens du symbolisme avaient contribué à réactualiser¹. D'où une critique commune du lyrisme traditionnel².

A ces ressemblances, on ajoutera cela que le malaise poétique ressenti semble les avoir conduits à investir des genres relativement marginaux : que ce soit à travers l'essai, la divagation ou le recueil d'aphorismes, une écriture s'invente dans les marges de la poésie, dans une altération de ses modes de présentation et de réception, aussi bien que dans une mutation de son rapport au langage commun.

Autre similitude, et contrairement aux idées reçues, aucun de ces trois poètes n'envisage la littérature purement et simplement comme artisanat ou comme combinatoire désincarnée³ : une perspective émotive, humaniste peut-être, semble se maintenir dans leurs œuvres, perspective qui continue de faire de la littérature le lieu d'une expérience du sujet.

Enfin, si les moments critiques de l'histoire de la littérature depuis plus de deux siècles ont souvent été l'occasion pour les jeunes générations d'affirmer une manière de rupture avec la tradition qui les précèdent, s'il est vrai que cette tendance s'est nettement radicalisée au début du XX^e siècle, il est tout à fait intéressant de noter que Mallarmé, Valéry et Reverdy ne succombent jamais pour leur part à la tentation narcissique de la *tabula rasa*. Au plus fort de la crise, chacun tente à sa manière de penser une continuité de la tradition littéraire, quand d'autres rêveraient de se poser en initiateurs absolus : *Igitur*, l'héritier, incarne cela chez Mallarmé ; chez Valéry, c'est le maintien des formes anciennes et la valorisation de la convention ; Reverdy, quant à lui, rappellera par exemple à Max Jacob que le poème en prose n'est pas né d'hier ni d'aujourd'hui, que ses lettres de noblesses lui ont déjà

¹ Chez Mallarmé et Reverdy c'est une des fonctions de la spatialisation du poème. Chez Mallarmé et Valéry, cela passe entre autre par une critique de l'inspiration.

² Cf. exemplairement, chez Reverdy, le texte « Lyrisme » (1923), in *Autres écrits sur l'art et la poésie*, OCRI, p.576 : « Je ne crois pas qu'on puisse encore chanter des poèmes. Je ne crois pas au lyrisme par quoi on a pu autrefois chercher à émouvoir, au bercement du vent sortant d'un tuyau creux, au ronflement sonore, aux effets de voix. » Cette distance prise avec les formes contemporaines du lyrisme est selon Michel Maulpoix une des justifications du rapprochement qu'il opère lui-même entre Valéry et Reverdy : « [Reverdy] prend à la fois ses distances avec les élans lyriques de l'esprit nouveau et les dérèglements surréalistes. Il dessine une figure de poète exigeant, désireux de circonscrire son propre espace, avant tout soucieux de mesure et de vérité, qui n'est pas sans parenté avec celle de Paul Valéry ». Cf. Jean-Michel Maulpoix, « L'éclatement poétique », in Michel Prigent (dir.) *Histoire de la France littéraire*, tome 3, P.U.F., p.298.

³ Cela est évident chez Reverdy, moins souvent perçu chez Valéry (la lecture de Paulhan, notamment, témoigne de l'occultation de la question de l'émotion chez l'auteur de la *Jeune Parque*) et le plus souvent occulté par la critique mallarméenne : il est pourtant aisé de montrer qu'il y a un gouffre entre la mort de l'auteur affirmée par Barthes et « la disparition *élocutoire* du poète ».

été données par Rimbaud¹ ; il ne cessera jamais non plus de revendiquer le patronage de Baudelaire.

Pour toutes ces raisons, ces auteurs se situent donc à égale distance des Terroristes et des Rhétoriciens, si l'on reprend temporairement les termes de Paulhan². Récusant à la fois les nouveaux dogmatismes littéraires, le tragique implicite de la verve sarcastique ou l'idée d'une littérature abstraite exempte de toute implication subjective, ils font de l'épreuve de la crise des fondements poétiques une traversée à la fois inquiète et pondérée, comme s'ils portaient au visage, selon les mots du dernier poème de Mallarmé, le « sourire du pâle Vasco ». De fait, ces points communs – que notre thèse a pour vocation d'approfondir et de commenter – les rassemblent tout en les distinguant nettement des Symbolistes, Unanimistes et autres Surréalistes, trop confiants, sans doute, dans le pouvoir de révélation du verbe poétique ; ils les distinguent également des auteurs de la veine bouffonne et sarcastique (Cros, Corbière ou Laforgue, et peut-être à sa manière le Max Jacob du *Cornet à dés*), de l'optimisme, certes ambigu, d'un Apollinaire ou encore d'un mythe qui a la vie dure et qui en fait parfois les poètes d'un formalisme pur et désincarné.

Sans jamais verser dans le mythe révolutionnaire et dogmatique de la rupture, nos auteurs semblent donc incarner une posture exemplaire par la critique qu'elle fait de la légitimité traditionnelle du discours poétique.

2. Les œuvres

La question de la publication comme acte de participation au jeu littéraire étant cruciale pour la problématique de la confiance poétique³, nous définirons notre corpus principal au sein des œuvres publiées ou supervisées du vivant de nos auteurs. Nous définirons les bornes chronologiques de notre étude en amont par le début de la carrière de Mallarmé et, en aval, par l'année de publication de *Main d'œuvre*, 1949. Cela nous permet d'embrasser toute la période de la Troisième République sans rester prisonnier de dates trop rigides qui excluraient, par exemple, chez Reverdy, certains recueils capitaux tels que *Le Chant des morts (1944-1948)* ou *Le Livre de mon bord* (dont les notes sont écrites entre 1930 et 1936 mais publiées en recueil en 1948 seulement). Pour nous en tenir cependant à quelques

¹ Sur la querelle de l'héritage rimbaldien qui opposa dans les années 1910 Max Jacob et Reverdy, cf. Etienne-Alain Hubert, « Reverdy et Max Jacob devant Rimbaud : la querelle du poème en prose », *Circonstances de la poésie, op.cit.*, p.173-194.

² Il est de fait possible d'interpréter l'écriture de Valéry différemment de Paulhan. Cf. Jean Paulhan, *Paul Valéry ou la littérature considérée comme un faux (1928-1945)*, Editions Complexe, 1987.

³ Dans le sens où un véritable nihiliste ne publie rien.

limites, fussent-elles souples, nous avons décidé de ne pas traiter exhaustivement l'œuvre de Reverdy dans la mesure d'une part où ce qu'il publie avant les années 1950 nous semble donner une impression satisfaisante de l'évolution de sa poétique et, dans celle, d'autre part, où le champ littéraire de l'après-guerre voit l'avènement rapide de nouvelles problématiques littéraires impliquant une réévaluation de la crise traversée par nos auteurs.

Notre corpus sera donc essentiellement composé par les textes explicitement poétiques et par les écrits théoriques publiés. Les écrits poétiques constitueront notre priorité. Ils comptent principalement les *Poésies* (dans l'édition Deman de 1899, préparée par Mallarmé lui-même dans les années 1890), les textes poétiques des *Divagations*, le *Coup de dés*, mais aussi les vers de circonstances dont certains furent publiés en revue du vivant du poète ; l'*Album de vers anciens*, *Charmes* ; les recueils repris dans *Plupart du temps* et *Main d'œuvre*, *Flaques de verre*. Le corpus théorique que nous interpréterons comme un dispositif de présentation des œuvres comprend quant à lui pour les textes principaux *La Musique et les Lettres*, les textes théoriques recueillis dans *Divagations* ; *Mélange*, *Tel quel*, *Mauvaises pensées et autres*, *Variété*, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, *Pièces sur l'art* ; les textes de *Nord-Sud*, *Self defence*, les essais ou articles recueillis dans *Ecrits sur l'art et la poésie* et *Autres écrits sur l'art et la poésie*, *Le Gant de crin*, *Le Livre de mon bord*.

Bien entendu, classer des œuvres comme *Mélange*, *Tel quel*, *Mauvaises pensées et autres*, *Le Livre de mon bord* parmi les écrits théoriques est un peu leste. C'est pourquoi nous consacrerons un développement spécifique à l'écriture mêlée des recueils hybrides.

Ajoutons que les limites de ce corpus ne nous interdiront pas d'aller puiser de précieuses informations dans d'autres textes n'ayant pas fait l'objet de publications (comme les *Cahiers* de Valéry, les notes d'*Igitur* ou les blocs-notes et *agenda* de Reverdy) ou, plus généralement dans le reste de l'œuvre de nos auteurs, qu'on pense par exemple aux *Dieux antiques*, à *Monsieur Teste* ou aux dialogues valéryens.

3. Tendances de la critique

Il n'est bien sûr pas possible de dresser ici un panorama exhaustif de la critique¹. On se contentera d'en indiquer les tendances les plus évidentes, quitte à opérer certaines mises au point dans le corps de nos développements. On notera d'abord que la question des fondements du poème est centrale dans les études mallarméennes, valéryennes et reverdyennes, autant que

¹ Concernant la seule réception critique et artistique du *Coup de dés*, Thierry Roger a commis une thèse de près de mille pages. C'est dire l'énormité de la tâche. Cf. Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, Garnier, 2010.

refoulée. Et si la critique n'explique pas vraiment la problématique des fondements, pourtant centrale dans les œuvres que nous allons étudier, cela tient aux méthodes qu'elle mobilise. Plus précisément, c'est parce qu'elle ne considère pas, par principe, la spécificité du discours littéraire, parce qu'elle dépasse toujours celui-ci vers quelque interprétant fondateur, qu'elle ne parvient pas à traiter ce problème¹. Ce dépassement témoigne dialectiquement de la réalité de la crise.

Si les approches purement biographiques sont en net recul ou restent cantonnées à d'explicités biographies² qui ne se focalisent plus sur l'approche des textes, on s'aperçoit, cependant, qu'elles sont largement relayées dans ce domaine par un autre type d'orientations critiques, externalistes elles aussi et fondées, quoique d'une manière différente, sur le primat de l'expérience du sujet. Selon ces orientations, l'œuvre est essentiellement le reflet ou le moyen d'une expérience vécue et ne signifie qu'au titre de celle-ci. Psychanalyse³, phénoménologie⁴, critique existentielle⁵ et plus généralement toutes les conceptions de l'œuvre comme parcours, « itinéraire de l'esprit⁶ » ou exercice spirituel⁷ constituent autant de moyens d'ancrer la pertinence de l'œuvre dans un au-delà de sa rhétorique et donc de trancher *a priori* la question de ses fondements⁸. Signe que cette question est capitale mais qu'elle demeure difficile à poser.

¹ A moins qu'elle ne se tourne vers de tels interprétants pour éviter de le traiter.

² On pense ici aux excellents travaux de Jean-Luc Steinmetz et Michel Jarrety. Jean-Luc Steinmetz, *Mallarmé – L'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998 et Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008.

³ On pense ici aux travaux de Charles Mauron, à ceux, brillants, de Patrick Thériault et Serge Bourjea respectivement sur Mallarmé et Valéry, ou encore à l'ouvrage caricatural de Gilberte Aigrisse, *Psychanalyse de Paul Valéry*, Editions Universitaires, 1970.

⁴ Pour n'en citer que quelques exemples, on rappellera la récente étude de Salvatore Grandone (*Mallarmé : phénoménologie du non-sens*, Harmattan, 2009) ou les travaux de Michel Collot sur Reverdy (se situant entre critique thématique et phénoménologie, ils sont généralement beaucoup plus subtils dans leur application des concepts de la phénoménologie aux textes littéraires). On mentionnera également l'étude classique de George Poulet dans *Etudes sur le temps humain*, Plon, 1950, chapitre XVII. On verra enfin l'article de Jacques Garelli, « L'Idée de commencement », in Michel Collot et Jean-Claude Mathieu (dir.), *Reverdy aujourd'hui*, P.E.N.S., 1992, pp.25-39.

⁵ Cf. Sartre, *Mallarmé – La lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, 1986. Cf. également la critique fondatrice du « refus égoïste » de Valéry ou de son « réflexe de fuite », in Benjamin Fondane *Faux traité d'esthétique*, Denoël, 1938, Paris Méditerranée, 1998, p.68. Cf. Gérard Bocholier, *Pierre Reverdy – Le Phare obscur*, Champ Vallon, Seyssel, 1984.

⁶ Cf. Ned Bastet, « L'expérience de la Borne et du Dépassement chez Valéry », in *Cahiers Paul Valéry I – Poétique et poésie*, Gallimard, 1975, p.88.

⁷ Cf. par exemple Ned Bastet, *Valéry à l'extrême*, L'Harmattan, 1999, ou encore Paul Gifford, *Paul Valéry – le dialogue des choses divines*, José Corti, 1989.

⁸ Bien entendu Valéry est le premier à soutenir l'idée d'une littérature-exercice. Mais cela implique-t-il que ses poèmes soient des exercices de l'esprit ou qu'ils n'aient une pertinence spécifique, en tant que poèmes justement ? Où il convient de distinguer théorie et poétique.

De tels gestes critiques conduisent incidemment à nier la différence de statut des discours littéraire et théorique¹. Ils relèvent de ce fait d'une doxa plus large qui se définit par un refus de penser, par les œuvres, la spécificité littéraire². Cette doxa implique qu'on puisse dire selon un continuum a-problématique la relation entre une doctrine et une écriture³, mais aussi, dans une perspective génétique⁴, les rapports entre l'avant-texte et l'œuvre achevée⁵.

Il y a sans doute, dans cette refondation *a posteriori*, une manière de répondre par la contradiction à un dogme longtemps affirmé : celui, structuraliste ou déconstructionniste, de l'autarcie de l'œuvre ou du langage, autre manière de trancher, sans la traiter, la question des fondements. On rappellera ici bien sûr l'étude classique de Derrida dans *La Dissémination*⁶. La position principielle du philosophe selon laquelle il n'y a ni sujet ni être sur quoi régler le discours, se retrouve elle-même partout où elle se cherche du fait que la signification a pris pour modèle la langue telle que la définissait le structuralisme : un jeu de renvoi, une autonomie, toujours antécédents à la démonstration⁷.

La dimension contradictoire de ces tendances tient sans doute aux œuvres mêmes, au fait que Mallarmé définit bel et bien une anthropologie dans les *Divagations*, que Valéry philosophe plus ou moins et un peu partout, que Reverdy parle d'esprit et de réel alors même que tous trois revendiquent l'élimination du biographique et l'autonomie d'une œuvre reconduite à ses moyens propres. Aussi contesterons-nous moins leur validité quant à tel ou tel aspect des œuvres de nos auteurs⁸ que leur défaut de considération de ces œuvres selon leur statut (littéraire, théorique ou autre) et leur partialité.

Sans doute faut-il tâcher, afin de dépasser l'alternative « il y a un sens transcendant au discours de l'œuvre / il n'y a pas de sens, ce qu'exemplifie le poème », de ne gager ni

¹ Pour la psychanalyse, pas ou peu de différences entre un traité et un poème.

² Jean Bessière parle d'un « délaissement de l'œuvre ». Cf. *Principes de la théorie littéraire, op.cit.*, p.13-25.

³ De cela témoignent sans doute les travaux brillants de Bertrand Marchal qui font de l'anthropologie mallarméenne l'interprétant privilégié de ses textes poétiques, ou l'influence croissante de l'étude des *Cahiers* dans la critique valéryenne, influence qui conduit tout naturellement à mettre Valéry devant la littérature. Bertrand Marchal affirme ainsi que le « substrat idéologique » qu'il exhume de l'obscurité des *Divagations* permet de « ressaisir le fondement même de la poétique mallarméenne ». Cf. *La Religion de Mallarmé*, José Corti, 1988, p.9.

⁴ Cf. les récents travaux de Brian Stimpson, *Paul Valéry : l'écriture en devenir*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2009. On verra également entre tant d'autres l'étude de Dominique Maingueneau, « Sur les brouillons d'un poème de Valéry », *Langages*, vol. 17, n°. 69, 1983, p.63-72 et l'incontournable édition de *La Jeune Parque* par Octave Nadal : *La Jeune Parque*, Club du meilleur livre, 1957, Gallimard, 1992.

⁵ Là encore, la critique valéryenne, parce qu'elle ne se distingue presque plus de perspectives éditoriales tend à effacer toute différence de statut entre les traces d'un travail d'écriture et la volonté de littérature.

⁶ Jacques Derrida, « La double séance », *La Dissémination*, Seuil, 1972.

⁷ Le Derrida des années 1970 a eu de nombreux épigones : cf. par exemple Michel Lechantre, « P(h)o(n)étique », in *Cahiers Paul Valéry I – Poétique et poésie, op.cit.*, p.93-121.

⁸ Il serait très injuste et fort prétentieux de nier tout ce que les travaux de Bertrand Marchal et de Michel Jarrety ont apporté à l'étude de Mallarmé et de Valéry.

d'une transitivité résolutoire du poème assise *a priori* sur la préexistence d'un référent doctrinal ou existentiel externe, ni d'une intransitivité inconditionnelle du texte considéré comme un simple exemple de l'autonomie de la langue, réduite à une essence, la dernière, intangible. Traiter la question des fondements du poème requiert d'abord de s'en tenir au poème et à ses relations problématiques avec toute définition du langage comme avec tout ce qui n'est pas lui : le sujet, l'autre ou le réel, définis de façon extrinsèque.

II- Mise au point épistémologique

La méthode que nous adopterons cherche à atteindre deux objectifs. Elle se veut suffisamment complexe pour ne pas réduire la crise des fondements du discours poétique à un simple faisceau de données thématiques¹ qui ne tiendrait pas compte de la spécificité formelle et communicationnelle du discours littéraire et suffisamment économe en présupposés métaphysiques (à la différence des perspectives phénoménologique ou déconstructionnistes par exemple) pour laisser ouvertes, sans les anticiper, les deux possibilités d'interprétation de cette crise : l'interprétation spéculative, soulignant la radicale contingence ontologique du poème, l'interprétation rhétorique exposant les conséquences communicationnelles et formelles d'une absence de fondement.

Cette méthode se fondera donc d'abord, de manière très générale, sur les trois principes proposés par François Rastier dans *Arts et sciences du texte*² : *l'antidogmatisme*, qui requiert de thématiser de façon critique la position du commentaire lui-même, sa situation historique, et conduit à prendre en compte la distance ou la proximité de ses objets ; *l'antitranscendentalisme*, qui implique un empirisme linguistique radical dans l'approche des textes (le sens d'un texte ne dépend donc pas des données d'une sémiotique qui établirait par avance la compréhension et l'extension de signes atomisés ; on ne parlera plus de structures linguistiques immuables mais de normes jouant de façon non nécessaire dans l'engendrement et l'interprétation des textes) ; la *désontologisation*, de la recherche, ce qui signifie qu'on ne fera pas dépendre le sens d'un texte de réalités extra-linguistiques données pour déterminées hors-discours.

Ces quelques principes étant posés il faut proposer des éléments de réponse à deux questions épistémologiques capitales : celle de la valeur représentative du travail de la citation et celle de l'impact des données hyper-génériques sur le commentaire de ces citations.

¹ On constate par exemple que, sur un sujet aussi proche du nôtre que celui du rapport de l'œuvre à un ailleurs ou à une altérité, l'approche purement thématique ne permet pas de rendre compte des conséquences rhétoriques et communicationnelles des thématisations de l'ailleurs et de l'altérité. Nous songeons ici à l'ouvrage de Patrick Née, *L'Ailleurs en question*, Hermann, 2009.

² François Rastier, *Arts et sciences du texte*, P.U.F., 2001, p.100.

A. Représentativité des inférences critiques

Le travail que nous allons présenter, à la différence de ce qui aurait peut-être été réalisable aujourd'hui grâce à l'outil informatique, se fonde sur une citation non exhaustive des textes. Comme toujours dans ce type d'approche, le problème premier est celui de la représentativité des citations choisies. En effet, toute citation isolée, fût-elle dûment contextualisée, est suspecte de constituer un biais argumentatif par ce qu'elle suppose de tacite exclusion. L'étude fondée sur une telle pratique de la citation ne peut dès lors prétendre dire ce qu'il en est de *la* position d'un auteur qu'en jouant dogmatiquement sur l'*ethos* du critique, sur son art de passer pour maître d'une connaissance de son objet.

Le processus inductif qui d'un nombre limité d'exemples construit une généralité quant à un objet donné appelle donc une relativisation des conclusions auxquelles il conduit, puisque l'induction ne conduit au mieux qu'à une généralité *probable*. Si dix exemples pris chez un auteur vont tous dans le même sens, rien cependant ne peut exclure *a priori* la possibilité qu'un phénomène isolé aille dans une direction contradictoire. Il faut donc modaliser toute inférence issue de la sollicitation non exhaustive des textes. C'est le premier point : *a priori*, une telle inférence n'a de pertinence qu'en rapport avec les phénomènes sur lesquels elle se fonde.

Cela signifie-t-il que seule une étude exhaustive¹ de l'œuvre, c'est-à-dire, ici, le recours à l'outil informatique, permettrait d'accéder à un propos général ? Sans doute, mais dans la mesure seulement où le nombre ne serait pas alors confondu avec la pertinence. En effet, qu'un phénomène soit massivement attesté dans une œuvre exhaustivement commentée n'implique pas sa prééminence significative sur des phénomènes plus isolés, quand bien même ceux-ci ne tiendraient qu'à une occurrence. Du coup, l'exhaustivité si elle se fonde sur une logique du nombre ne permet de garantir ni la hiérarchisation, ni la portée des inférences auxquelles elle conduit. En ce sens une procédure exhaustive ne règle guère la question de la représentativité des exemples interprétés.

C'est que, sans doute, cette question doit rester en suspens : les inférences auxquelles aboutit le travail du critique ne peuvent jamais prétendre rendre compte une fois pour toute d'une œuvre qui serait alors entendue selon une cohérence globale. Tout au plus attestent-elles de tendances. Ainsi de nos conclusions. Leur prétention ne sera pas d'aboutir à une

¹ Par exhaustivité nous entendons moins ici la définition d'un *corpus* exhaustif que le balayage sans reste de tous les phénomènes du texte, ce qui, dans notre cas ne serait concevable sans l'outil informatique.

définition sans reste des œuvres de nos auteurs, mais de désigner ce à quoi celles-ci semblent tendre par certains de leurs aspects¹.

Pourtant, il faut sans doute modérer le relativisme qui découle de cette critique de la représentativité des inférences critiques. En effet, un critère permet de juger de façon suffisamment satisfaisante de la pertinence, fût-elle restreinte, d'une inférence : sa participation à un système. C'est pourquoi la pertinence de chacune des conclusions qui ponctueront nos développements ne sera réellement observable qu'au terme de notre parcours.

On peut donc supposer que si l'exhaustivité doit bien sûr constituer une manière d'idéal de la démarche critique, elle ne répond guère à la question de la représentativité. La systématicité, l'organisation des inférences en vue d'une pertinence plus vaste, semble être le seul critère réellement accessible d'une représentativité relative de celles-ci. Nous devons donc, au terme de notre parcours, évaluer nos conclusions en les relativisant d'une part et en explicitant leur participation à un système d'autre part².

B. Le contexte hypergénérique : littérature et théorie

1. Interprétation des écrits théoriques

Si, comme n'aura cessé de l'affirmer Henri Meschonnic, la poétique ne s'oppose jamais à la théorie que selon une perspective dualiste et sourde au fait que la poétique invente la théorie du poème dans le temps même de celui-ci, il semble cependant qu'une distinction générique entre théorie et littérature doive être maintenue, moins pour séparer hermétiquement l'une de l'autre que pour rendre justice à la spécificité de deux discursivités clairement différentes.

En effet, nous puiserons au cours de nos prochains développements aussi bien dans le corpus théorique que dans le corpus poétique de nos auteurs. Or, l'étude de chaque type de corpus ne permet pas d'aboutir au même type de conclusions.

¹ Cela explique que soient possibles des thèses contradictoires aux nôtres (par exemple l'idée très souvent rencontrée d'un mysticisme de nos auteurs : cf. Patrick Laupin, *Stéphane Mallarmé*, Seghers, 2004 ; Ned Bastet, *Valéry à l'extrême*, *op.cit.* ; ou, avec plus de nuances, Gérard Bocholier, *Pierre Reverdy – Le Phare obscur*, *op.cit.*). La contradiction ne s'explique pas nécessairement par une mésentente quant à l'interprétation de tel ou tel aspect de l'œuvre : elle peut résulter d'une différence d'accent, de la décision de conférer une plus ou moins grande exemplarité à tel ou tel phénomène.

² Qu'on ne se méprenne pas ici : le terme de système ne renvoie pas à un geste structuraliste. Comme chez Meschonnic, nous voudrions qu'il désigne l'action du sujet qui fait sens, une historicité.

Pour simplifier¹ on dira ici que le discours théorique, quand il est extérieur aux œuvres, possède un certain nombre de caractéristiques. Son énonciation est le plus souvent non équivoque (l'information que véhicule le texte théorique est prise en charge par le locuteur ; le locuteur est rarement présenté comme fictif). Sa visée est propositionnelle : il s'agit d'asserter quelque chose de quelque chose.

En un sens le contrôle du commentaire est ici relativement aisé : tant qu'il reste fidèle aux citations qu'il mobilise, tant que ses propositions ne disent pas quelque chose de contradictoire ou de radicalement étranger à celles du texte source, l'inférence est valide. Si, par exemple, Valéry affirme dans une conférence que l'œuvre constitue un domaine d'arbitraire dans le chaos hasardeux de l'univers, alors le commentaire peut à bon droit parler d'une définition valéryenne de l'œuvre comme arbitraire ou bien d'une cosmologie valéryenne du hasard. Rien ici que d'évident.

Les choses se compliquent en revanche dès qu'on s'attache à penser le rapport des propositions théoriques des auteurs à l'œuvre proprement littéraire². Ce qu'un auteur proclame, il ne l'accomplit pas nécessairement. Aussi, tout ce que l'on infère des propositions théoriques d'un auteur ne peut constituer davantage qu'une direction possible pour la lecture de son œuvre littéraire. Si par exemple les thèses de Valéry sur le hasard et l'artificialité de l'œuvre d'art nous conduisent à supposer qu'a lieu chez lui un renversement du paradigme ontologique du poème, seule une étude poétique précise nous autoriserait à confirmer l'effectivité d'une telle supposition.

Pour autant la légitime suspicion à quoi doivent être soumises les propositions théoriques des poètes ne doit pas voiler le fait que, bien souvent, quand bien même celui-ci leur serait externe, le discours critique fonctionne comme un véritable dispositif de présentation de l'œuvre. Cela est particulièrement évident chez Mallarmé et Valéry : en l'occurrence, la disproportion entre le volume de l'œuvre poétique et celui de l'œuvre critique est riche de signification. Le discours critique joue là comme une quasi-instruction de lecture qui aurait cependant cette particularité de pouvoir être éludée par qui n'aurait connaissance que du versant poétique de l'œuvre.

¹ En l'occurrence, la simplification doit être mentionnée puisqu'elle ne tient pas compte du statut particulier des énoncés théoriques dans les recueils de notes. Pour cette question on se reportera ici au chapitre VIII.

² Ce problème ne peut être éludé. Les études qui l'oublie se condamnent à réduire la position de nos poètes à une philosophie, assez pauvre, à la vérité, dès qu'on la compare aux systèmes et raffinements des philosophes de profession. C'est le reproche que l'on pourrait faire à l'ouvrage de Patricia Signorile, *Paul Valéry philosophe de l'art*, Vrin, 1993.

Nous retiendrons donc que l'étude du discours théorique, dans la mesure où celui-ci relève d'une logique propositionnelle et d'une globale univocité énonciative et argumentative, permet d'obtenir des inférences dont la validité reste aisément contrôlable. La difficulté naît de la portée de ces inférences pour l'interprétation des œuvres littéraires : cette portée doit rester hypothétique ; elle doit cependant pouvoir être considérée selon une relative effectivité, dans le sens où le discours théorique constitue un dispositif, plus ou moins développé selon les cas, de présentation des œuvres, de définition de leur statut.

2. L'interprétation de l'œuvre littéraire.

La définition des critères de légitimité de l'interprétation d'une œuvre littéraire requiert une approche beaucoup plus complexe. Nous l'entreprendrons à partir de l'ouvrage synthétique de Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*¹, où l'auteur dégage une caractérisation minimale de la littérature capable de déjouer les oppositions de surface qui organisent le paysage de la critique contemporaine, ouvrage dont nous donnerons maintenant un bref aperçu.

a) Les principes de la théorie littéraire de Jean Bessière

Selon Jean Bessière, la littérature se définit comme une dialectique non résolutoire du quoi (les constituants informationnels et formels) et de la raison d'être (la finalité) de l'œuvre. Il est alors possible de caractériser l'œuvre comme contingence², en signifiant par là que son rapport au contexte n'est jamais élucidé par des règles qui en établiraient de façon nécessaire la relève interprétative.

Cela implique l'aporéticité de l'œuvre : étant sa propre présentation³, l'œuvre se caractérise comme dualité. On indique par là qu'elle n'est qu'elle-même en même temps qu'elle se distingue de toute représentation propre à un contexte pragmatique ou communicationnel déterminé. Ainsi échappe-t-elle à toutes les invalidations comme à toutes les validations⁴. En ce sens, si elle se constitue bien par la reprise d'éléments de ses environnements formels et informationnels, l'œuvre ne fonctionne pas, cependant, selon une dénotation qui serait celle du signe en contexte pragmatique. Cela exclut d'en faire une référence au réel ou à la pensée sur le mode de l'adéquation ou de l'inadéquation.

¹ Bessière Jean, *Principes de la théorie littéraire*, *op.cit.*

² *Ibid.*, p.67 et 115.

³ « La présentation est pour l'auteur et le lecteur la caractéristique minimale qui assure l'identification de l'œuvre », *Ibid.* p.20.

⁴ *Ibid.* p.33.

Jean Bessière peut ainsi préciser l'impossibilité de l'autarcie de l'œuvre : présentation, quantité¹, celle-ci est selon son évidence et peut être dite tautologique. Cependant cette tautologie appelle son dépassement : selon la quantité qui est figuration de la limite de l'œuvre, l'autonomie ne peut apparaître que comme une hétéronomie². De fait, par la *poïesis*³ l'œuvre est toujours d'un certain rapport à ses environnements. En outre, alocale et achrone, elle est toujours susceptible d'être lue en cet autre temps, en cet autre lieu, *l'hic et nunc* du lecteur, coordonnées tout autres que celles de l'écriture. La tautologie, parce qu'elle est une action qui a lieu dans le réel (elle est reprise d'éléments des environnements informationnels et formels, elle s'installe dans une situation de communication) et face au réel (elle se distingue des éléments qu'elle reprend), implique son propre questionnement, l'interrogation de sa pertinence. Il faut affirmer alors qu'en aucun cas l'œuvre n'est autarcique et qu'elle est la question de sa pertinence.

Donc : en tant qu'elle se distingue de la communication standard et implique une conscience sémiotique libre⁴, l'œuvre ne peut être dite selon le discours propositionnel, selon un argument, ce qui la distingue nettement du corpus théorique ; en tant qu'elle est indication, passage hors d'elle-même, l'œuvre est cependant d'un intérêt communicationnel indubitable, en rien autarcique. Où apparaît la nécessité de penser la référence et la pertinence selon l'œuvre, selon sa présentation, selon sa quantité.

Les remarques de Jean Bessière, on le voit, limitent les prétentions du discours critique en l'invitant à reconnaître le primat de l'œuvre et les conditions de la question de sa pertinence. La permanence de cette question fait selon lui le statut du discours littéraire⁵. La contingence de l'œuvre requiert donc une prudence du commentaire qui doit tenir compte du fait que les modalités de son application au contexte ne sont jamais clairement déterminées. S'il y a dans le discours théorique une globale univocité énonciative, l'œuvre littéraire joue en

¹ Jean Bessière appelle « quantité » une certaine valeur absolue de l'œuvre, grâce à laquelle celle-ci s'impose à la conscience. La quantité relève ainsi d'une totalité constitutive de l'œuvre ainsi que d'une unicité.

² Elle relève donc d'une règle qu'elle instaure expressément comme *l'autre* des principes pragmatiques régulant l'échange informationnel courant tout en se référant à eux.

³ Par *poïesis* il faut entendre le fait que l'œuvre est toujours la reprise des données des environnements formels et informationnels. A la fois reprise et *action* de cette reprise, la *poïesis* est tautologie et dépassement de cette tautologie, actualisation des structures de ces environnements et singularisation.

⁴ Le rapport rhétorique que l'œuvre institue avec son lecteur est étranger au jeu de la persuasion : Jean Bessière le nomme « adhésion » (*ibid.* p.39), c'est ce que nous entendons ici par « conscience sémiotique libre ».

⁵ Une telle permanence n'empêche d'ailleurs pas la notation d'une historicité de l'œuvre. Cette historicité n'est pas la place de telle œuvre dans une histoire de la littérature, ni même dans une histoire des formes. On doit entendre par historicité la manière d'aménager le lieu du questionnable. En tant que cette manière n'est pas interprétable par une simple description, en tant que son fait redouble le fait de l'œuvre, elle engendre la question du *comment* de la question de la pertinence et du pourquoi de ce comment. En ce sens, l'historicité n'est pas la seule singularité, le seul jeu de l'occurrence et du type : il en va plutôt d'un rapport au sens entendu comme interrogativité.

revanche d'une tension irrésolue entre énonciation et information¹ : le discours de l'œuvre, ou plutôt, les discours qui la constituent restent inassignables à une direction argumentative évidente. Ainsi, les commentaires d'un discours littéraire doivent-ils être marqués du sceau d'un *peut-être*. Cela implique que, quand bien même on arriverait à obtenir l'explication complète du propos du *Coup de dés*, ce propos n'en resterait pas moins *hypothétique*. C'est seulement par hypothèse qu'il serait assignable à son auteur comme le fin mot du poème. On le voit l'inférence interprétative des textes littéraires reste soumise à une interrogativité qu'elle ne saurait réduire qu'illégitimement.

b) Précisions quant aux concepts de présentation, de tautologie et de contingence

1) Présentation

La conception de Jean Bessière, pour compréhensive et minimale qu'elle soit, ne laisse pourtant pas de convoquer tacitement certains présupposés qu'il nous paraît intéressant de critiquer. Le premier stipule que l'œuvre est présentation d'elle-même. Cela signifie qu'elle est toujours selon sa réflexivité, conçue comme l'interrogation sans repos de son fait. La notation de cette réflexivité de l'œuvre fait entendre d'ailleurs assez justement un grand nombre de textes. Le problème n'apparaît à vrai dire qu'en des cas limites définissables comme des présentatifs². Dire que l'œuvre est présentation d'elle-même empêche paradoxalement de penser l'œuvre comme présentatif pur, c'est-à-dire qu'elle interdit à la pensée critique un des possibles attesté du langage poétique. Le présentatif ne se présente pas lui-même, il est en quelque sorte un point aveugle dans le discours. Là où la présentation postule une manière de disposition de l'œuvre au regard, une manière d'être-là-devant, pour reprendre une notion heideggérienne, le présentatif récuse la distinction sujet/objet dont procède la présentation. En somme, dire de l'œuvre qu'elle est présentation d'elle-même revient à convenir d'un dédoublement, d'un espacement rhétorique interne à l'œuvre qui en fait à la fois ce qui se tient dans l'évidence d'un fait et ce qui s'exempte de son évidence en tant qu'acte de mise en évidence. Le présupposé de la présentation s'interprète alors comme le postulat d'une littérature concertée, méthodique voire, dans le pire des cas, dualiste.

¹ *Ibid.*, p.25-33.

² Que ces cas constituent une œuvre ou un phénomène localisé dans une œuvre ne change guère les données du problème. S'il y a un pur présentatif, sa mise en réseau rhétorique par le processus réflexif de l'interrogativité échoue.

2) *Tautologie*

Le concept de présentation implique en lui-même le double mouvement de la tautologie de l'œuvre (l'œuvre n'est que ce qu'elle est, et ne présente que cette évidence) et de son dépassement (la tautologie est toujours vouée à son dépassement du fait que l'œuvre est reprise d'éléments de ses environnements communicationnels, acte qui tranche par rapport à la tautologie du réel¹). Or, le dépassement de la tautologie requiert que celle-ci soit intégrée discursivement, qu'elle ait une dimension rhétorique et non pas seulement constative. La présentation, comprise en tant qu'acte rhétorique, offre prise à une telle intégration.

C'est pourquoi il semble possible de redéfinir légèrement la notion tautologie² que propose Jean Bessière. Si ce dernier s'en tient, ainsi que nous le supposons, à une définition rhétorique de la tautologie dont le fondement se résume ainsi : tout énoncé est réponse à une question et susceptible de produire un nouveau questionnement³, il semble en effet que la dimension rhétorique de la tautologie ne constitue pas sa dimension essentielle et que celle-ci réside dans l'immédiateté d'un constat qui n'est pas, *en tant que tel*, susceptible d'un développement interprétatif : pour qu'il le devienne, il faudra qu'il s'entende non plus comme constat mais comme problème, *topic* éventuel, il faudra donc qu'il soit objectivé, isolé, destitué de la globalité exclusive de son évidence.

3) *Contingence*

Présentation de soi et tautologie, l'œuvre institue sa propre contingence. Pour Jean Bessière, celle-ci s'entend comme une donnée *intra-discursive*, c'est-à-dire qu'elle correspond à un dispositif rhétorique ; l'œuvre ne donne pas les règles de sa pertinence :

Ce que dit l'œuvre – la lettre de son autoréférence – diffère de celle qu'elle signifie – la lettre de son hétéroréférence. Lorsqu'on dit la contingence de l'œuvre, on dit ce défaut de lieu commun qui soit identifiable à partir de l'œuvre et de ses environnements informationnel et formel.⁴

Le concept de contingence dit ici l'altérité de l'œuvre, mais une altérité relative, située par une relation qui rassemble le déterminé (les règles usuelle de pertinence) et la possibilité de l'indétermination (le fait que ces règles ne sont pas données une fois pour toute). Le

¹ Cf. *ibid.*, p.198 : Jean Bessière explique que l'œuvre comme tautologie implique la mise en question de la tautologie du réel. Elle est un acte et brise l'identité inerte du donné réel en figurant la question suivante : « qu'en est-il du réel hors de sa tautologie ».

² *Op.cit.* p.40 : « toute tautologie, précisément parce qu'elle est tautologie, appelle son dépassement ». Cette proposition si elle est illustrée par un certain nombre de phénomènes, n'est pas étayée par une réflexion explicite concernant la définition de la tautologie.

³ Cf. pour l'arrière-plan conceptuel sur lequel semble s'établir la conception rhétorique de la tautologie Michel Meyer, *De la problématologie*, Pierre Mardaga, 1986 et *Langage et littérature*, P.U.F., 1992.

⁴ Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, *op.cit.*, p.115.

déterminé et l'indéterminé, comme le lexique donne à l'entendre, se comprennent relativement, l'un à partir de l'autre. Voilà pourquoi nous parlerions volontiers d'une contingence mineure (ou rhétorique), en tant qu'elle demeure interne à un horizon d'attente sémantique, et donc à un règne discursif.

La contingence qu'implique la réinterprétation constative de la tautologie relève alors de la notation d'une autre altérité, d'une altérité qui n'est plus seulement discursive. L'un (le discours) et l'autre (l'altérité constatée) ne se pensent pas l'un à partir de l'autre au sein d'un même règne de la pensée : l'altérité provient ici de la confrontation de la pensée d'une pertinence à sa possibilité de ne pas être. Il y a donc lieu de réévaluer la contingence bessérienne à l'aune de cette contingence radicale. Celle-ci se définit exactement comme la contingence de la contingence mineure et annonce le lieu où l'idée même de pertinence n'est plus entendue. La contingence de la contingence mineure se dira alors d'une possibilité de la signification littéraire : celle d'être selon l'identité d'une tautologie insensée et indépassable. Cette contingence de la contingence se trouve thématifiée, philosophiquement, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*¹ à travers une problématique éthique : celle du témoignage :

Précisément parce que le témoignage est la relation entre une possibilité de dire et son avoir lieu, il n'advient qu'à travers sa relation à une impossibilité de dire – à savoir comme contingence, comme un pouvoir-ne-pas-être. Cette contingence, cette façon dont la langue vient à un sujet, ne se réduit pas à sa profération ou non-profération d'un discours en acte, au fait qu'il parle ou bien se tait, qu'il produit ou ne produit pas un énoncé. Elle concerne le sujet, son pouvoir d'avoir ou de n'avoir pas la langue. Le sujet, donc, est la possibilité que la langue ne soit pas, n'ait pas lieu – ou, mieux, qu'elle n'ait lieu qu'à travers sa possibilité de ne pas être, sa contingence.²

Le contexte d'une telle réflexion n'est certes pas celui d'une réflexion sur la littérature, mais, s'il est vrai que la pensée de l'éthique reste indissociable de la pensée de la littérature en tant qu'on caractérise celle-ci selon l'altérité, altérité qu'elle dit quant au fait du langage et d'autrui³, la notion de cette altérité ne peut passer que par la considération de l'altérité radicale du sujet et du langage – c'est-à-dire du sujet et du langage en tant qu'ils peuvent apparaître, l'un à l'autre et de façons indépendantes, étrangers. Les présupposés de l'approche pragmatico-rhétorique doivent alors être intégrés dans un réseau plus vaste de problématiques spéculatives traitant de cette modalité qui « n'est pas une modalité parmi d'autres, sur le

¹ Agamben Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz*, 1998, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduction française de Pierre Alferi chez Payot et Rivages, 2003.

² *Ibid.*, p.158.

³ On mentionnera exemplairement *Bartleby* de Melville et *La Métamorphose* de Kafka.

même plan que le possible, l'impossible et le nécessaire, [puisqu'elle] est l'effectuation d'une possibilité, le mode selon lequel une puissance existe comme telle »¹ : la contingence.

4) *La perspective figurale*

La critique de ces trois notions nous conduit donc à une légère modération théorique des thèses de Jean Bessière, telles du moins que nous les avons interprétées : qu'on comprenne bien que leur validité n'est pas remise en cause, puisqu'elles se révèlent fonctionnelles dans la plupart des cas. Il faut seulement noter un défaut possible de leur extension qu'excède la dimension présentative de certaines œuvres ou de certains faits de langage dans les œuvres. Nous rejoignons peut-être ainsi un des aspects de la doctrine du figural qui, de Jean-François Lyotard² à Laurent Jenny³ en passant par Deleuze⁴ se montre tout à fait soucieuse d'une considération d'une altérité autre que fonctionnelle et rhétorique (même si l'on doit lui reprocher une indéfendable tendance à l'ontogenèse⁵ et plus généralement la pauvreté de son entente rhétorique de la littérature). Cette doctrine peut être résumée ainsi : le discours est un fond événementiel constitué d'un halo de singularités inassignables au champ oppositif de la langue, au répertoire des lois communicationnelles ou à la synthèse perceptive ; l'idée de pertinence y est toujours confrontée à son extinction.

5) *Conclusion*

Afin de définir le statut des commentaires de l'œuvre littéraire de nos auteurs nous retiendrons donc les notions suivantes : la contingence mineure des données littéraires autres que présentatives ; la contingence absolue des données présentatives. D'une contingence mineure, les données représentatives ou thématiques ont un statut problématique, au sens rhétorique du terme ; d'une contingence pure, les données présentatives (toute émergence

¹ *Ibid.*

² Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971.

³ Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Belin, 1990.

⁴ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Editions de la différence, 1981 (pour une réflexion sur le figural chez Bacon).

⁵ Cf. par exemple : « Le désir dans le discours », Jean-François Lyotard, *Discours, Figure, op.cit.*, p.281-324 ; ou bien « Parole « originaire » et figuralité », Laurent Jenny, *La Parole singulière, op.cit.*, p.87-112. Les deux auteurs enracinent la figure dans une théorie du désir et du symbole héritée de la psychanalyse. Or il semble bien que la théorie du figural comme mouvement de la réflexion de la contingence du langage non seulement ne requiert pas de tels présupposés, mais les exclut. La contingence ne peut se dire selon un autre fondement. De fait, nos deux auteurs en arrivent à une définition de la figure comme représentation du préalable inaperçu de toute expérience. La dimension théologique du dire n'est dès lors pas loin de réapparaître selon une manière d'onto-logie, de référence au réel conçue sous les espèces de l'adéquation.

d'un fait) indiquent l'abîme d'un espace où la pertinence n'existerait même plus comme idée¹. Le commentaire devra donc tenir compte à la fois de la contingence rhétorique et de la contingence radicale, factuelle².

¹ La double contingence de l'œuvre correspond à une répartition, selon deux niveaux, des phénomènes qui la constituent. Nous distinguons ainsi de façon très succincte un niveau thématique et un niveau factuel. Par niveau thématique nous entendons ici tout ce qui peut être reformulé dans le discours sur un plan propositionnel ; par niveau factuel, tout ce qui, dans l'acte du discours, ne se peut reformuler dans l'ordre des propositions et des problématiques et qui demeure dans l'opacité d'un fait insignifiant. Chaque donnée thématique, participe d'une présentation factuelle. La réciproque n'est pas vraie : chaque donnée factuelle ne conduit pas à une intégration thématique ni donc à la possibilité d'une interprétation propositionnelle, quoique celle-ci puisse toujours s'effectuer, sans garantie aucune de sa pertinence.

² Expliquons-nous brièvement à l'aide d'un exemple. Si Reverdy dans un poème tient un discours sur la poésie qui passe par des thématiques explicites de la poésie comme existence précaire, le commentaire ne peut affirmer purement et simplement qu'il s'agit d'une définition de la poésie comme précarité. L'affirmation n'est possible qu'accompagnée d'un coefficient d'incertitude susceptible de refléter l'indétermination dans le poème du rapport entre énonciation et information. Voilà pour la contingence rhétorique. En ce qui concerne la contingence des données présentatives, l'exemple suivant nous éclairera : le jeu de l'apposition chez Mallarmé, est un fait plus qu'un propos. Il se présente sans justification propositionnelle, sans nécessité. Aussi doit-on le considérer selon son évidence et selon son absence de raison. Le problème de l'interprétation n'est alors pas seulement de révéler une interrogativité, de soulever la question d'une adhérence à tel ou tel propos qu'on inférerait de ce jeu mais aussi d'indiquer sa factualité, c'est-à-dire la possibilité qu'il s'agisse justement d'autre chose qu'un jeu, d'autre chose qu'une disponibilité à l'interprétation.

III- Définition des objets pertinents, plan

A. Les objets pertinents

Ces quelques principes étant posés nous pouvons à présent déterminer quels sont les objets pertinents pour notre étude.

Le premier domaine à explorer est sans doute celui des procédés de légitimation théorique du discours poétique : il rassemble des données complexes et variées telles que celles concernant la fonction légitimante ou désacralisante du discours théorique, les modalités du croisement de ce dernier avec le discours poétique dans les recueils aux contours génériques instables ou encore la fonction de l'héritage littéraire respectivement assumé ou revendiqué par chacun de nos auteurs.

Un deuxième domaine pertinent serait celui des rapports du texte poétique au réel, dans la mesure où la crise que nous voulons définir se présente comme une crise du statut ontologique du poème. Son approche nécessite une étude générale de la référence (déictiques, détermination nominale, etc.) et des figurations thématiques du rapport au réel. Il s'agit de se demander si l'écriture poétique s'attribue ou non une pertinence ontologique et cognitive. Cela implique également une étude de la fonction des données explicitement fictionnelles (l'allégorie, la parabole chez Reverdy, l'intertextualité littéraire et la référence antique chez Valéry, etc.) et de poser à nouveaux frais la question de l'autonomie de l'œuvre.

Enfin, l'analyse de l'*ethos* discursif constitue également une direction de recherche pertinente. En effet, dans la mesure où la crise est indissociablement ontologique et *rhétorique*, parce qu'elle se manifeste par un défaut explicite de légitimité, l'analyse des dimensions éthiques du discours peut conduire à évaluer, par l'étude des modes de construction de la figure du locuteur et de l'autorité qu'il se reconnaît¹, la façon dont celui-ci

¹ Ces modes relèvent de figurations thématiques, de données énonciatives (épistémiques notamment) et de données du palier textuel (à travers la question de la cohérence globale du poème).

construit sa relation à son allocataire¹. Traiter de cette relation c'est encore traiter de la transitivité de l'œuvre et approfondir une fois de plus le problème de son autonomie.

B. Plan

Notre démonstration se déroulera en trois moments. Dans un premier temps, nous nous attacherons à montrer que les définitions que nos auteurs donnent de la littérature témoignent d'un abandon radical du paradigme romantique qui, nous l'établirons dans un premier chapitre peut être conçu comme une fondation ontologique du discours poétique par les revendications corrélatives d'un droit et d'un pouvoir. Parce que cette fondation est par nature paradoxale, nous montrerons dans ce premier chapitre comment elle produit d'elle-même sa propre contestation tout au long du XIX^e siècle. Il faudra cependant indiquer – et cela fait la puissance compréhensive de la définition romantique de l'œuvre – que cette contestation ne constitue le plus souvent qu'une manière indirecte, *critique* pour tout dire, de maintenir la fondation ontologique du discours. Cela nous donnera les moyens d'appréhender par différenciation l'originalité et la radicalité de la crise accomplie par nos auteurs tout en l'enracinant dans une tradition abondante.

La définition théorique de cette crise fera la matière des chapitres II et III. Il s'agira, dans le chapitre II, de présenter les définitions que Mallarmé, Valéry et Reverdy donnent de la littérature en insistant dans un premier temps sur l'affirmation partagée d'un déracinement ontologique du discours poétique : cette affirmation, comme on le verra, tient à une cosmologie de la contingence et du hasard qui conduit à redéfinir le statut ontologique du poème, celui-ci passant ainsi du rang de parole primordiale, en prise sur l'être et la nature des choses, à celui d'artifice situé dans un monde immanent dont le cours n'obéit à aucune nécessité fondée de façon transcendante. Nous chercherons à établir par là que la littérature est, selon nos auteurs, sans pouvoir de connaissance, qu'elle se définit, selon une contingence radicale, comme une pratique que rien n'appelle.

Cela nous conduira, au chapitre III, à considérer un autre aspect crucial de la définition de la littérature selon nos auteurs et relatif au droit de l'œuvre : sa dimension sociale. Nous tenterons de montrer que la reconnaissance de l'artificialité du poème conduit logiquement à une interrogation quant à la valeur que la société lui attribue. Si le prix du poème ne peut plus consister en sa nécessité ontologique, il faut sans doute reconnaître que

¹ C'est la question de la représentance qui devra être abordée, notamment à travers l'analyse de la propension des textes à la généralisation.

les fluctuations du marché symbolique tiennent le plus souvent à un fonctionnement humain, trop humain. Nous devons du coup nous demander comment chacun de nos poètes se positionne par rapport à ce fonctionnement et à sa reconnaissance : en effet, si rien n'appelle le poème, si sa valeur est relative à un système d'échanges et de gratifications suspect de bien des mystifications, peut-on encore choisir la voie littéraire ? Une vocation poétique est-elle encore défendable ? Nous tâcherons pour y répondre d'aborder le rapport de nos auteurs à la tradition littéraire, puisqu'aussi bien la littérature n'est plus qu'une tradition, la transmission rhétorique de valeurs relatives dont les poètes se demandent désormais ce qu'elles comptent d'esbroufe.

Au terme de cette première partie nous aurons peut-être montré la radicalité de la crise traversée par nos poètes. Peut-être, aussi, aurons-nous établi que cette crise doit être pensée comme le passage d'une définition ontologique à une définition poétique et rhétorique du poème (dans la mesure où son existence sociale le réduit à sa seule existence discursive). Nous aurons sans doute indiqué alors que les propositions théoriques de Mallarmé, Valéry et Reverdy constituent un dispositif de présentation de l'œuvre qui tend à mettre en relief sa contingence.

Seulement, parce qu'elle se sera établie à un niveau presque exclusivement *théorique*¹ en se fondant sur les définitions directes ou indirectes que nos auteurs proposent de la littérature, notre démonstration aura sans doute laissé en suspens une question fondamentale, celle de la réalité, dans les œuvres mêmes, de cette définition de la littérature. En effet, ne doit-on pas, comme Bourdieu le fait quand il parle de Mallarmé, soupçonner nos poètes, parce qu'ils continuent d'écrire, de refouler sciemment ou inconsciemment, la neuve dérélition du poème ?

Une mise au point théorique relativement détaillée sur la notion de dénégation chez Bourdieu aura pour tâche de présenter les tenants et les aboutissants d'une telle objection et nous invitera à démontrer, dans notre deuxième partie, la réalité de cette crise des fondements du poème dans les œuvres mêmes. L'étude se placera alors à un plan *poétique* et s'articulera en trois temps. Il s'agira d'établir d'abord, dans le chapitre IV, l'inscription dans les œuvres du dispositif critique précédemment décrit, de montrer qu'au sein même de leurs recueils nos auteurs, à travers des thématiques et des exemplifications récurrentes de sa fragilité, de sa

¹ A l'exception de quelques commentaires d'œuvres (de Reverdy notamment dont le corpus théorique est moins riche que celui de Mallarmé et de Valéry).

futilité ou de sa contingence, affirment un discrédit de la littérature – tout en continuant de faire œuvre.

Nous aborderons alors, dans les deux chapitres suivants, la question du statut ontologique du poème, de son rapport à ce qui est, de son pouvoir de vérité. Il s'agira dans un premier temps (chapitre V) de montrer comment nos auteurs traitent *poétiquement* la question de la référence au réel et dans un second temps (chapitre VI) de nous attarder sur les modalités épistémiques du discours poétique ainsi que sur les thématisations du savoir et de l'ignorance qu'il propose. Ces études devraient nous permettre d'attester de la réalité poétique d'une crise sans précédent tout en montrant que le paradoxe d'une littérature discréditée continuant à produire des œuvres n'est qu'apparent et peut être résolu par la notation que ce discrédit dispose autrement les modalités de l'invention du sens, qu'il détermine de fait une poétique, ce que d'ailleurs Mallarmé, nous le verrons, affirme clairement dans *Crise de vers*.

Mais il faudra alors se demander ce que peut encore dire la littérature : celle-ci se limiterait à la notation et à l'exemplification de son discrédit, d'une impossibilité de transmettre un savoir du réel et de la nature des choses, qu'elle sombrerait bien vite dans une manière de nihilisme. Nous serons de fait en droit de nous interroger : privée de sa pertinence ontologique, la littérature se limite-t-elle à la vanité de sa propre évidence ou à l'évidence de sa vanité, à son autonomie ? C'est pour tenter de répondre à cette question que nous tenterons dans notre dernière partie d'aborder le problème des fins de la littérature chez nos auteurs. Notre thèse se spécifiera alors par l'affirmation que la crise des fondements du discours poétique ne conduit aucunement à une position nihiliste et qu'elle invente au contraire un humanisme inquiet qui se distingue sans doute de l'humanisme romantique en ce qu'il ne s'affirme plus sur le mode universaliste d'une représentance. On verra cet humanisme s'établir par le maintien d'une pertinence de la *question* du sujet et de l'impératif corrélatif d'une autonomie contingente des œuvres (chapitre VII¹), par l'invention ou la sollicitation de formes poétiques susceptibles de mettre en relief une *relative* transitivité du texte littéraire (chapitre VIII), par l'aménagement corrélatif d'une communication soucieuse à la fois du commun et du plus singulier (chapitre IX)².

¹ Nous retrouverons dans ce chapitre une perspective théorique puisqu'il s'agira d'étudier les relations entre définitions du sujet et définitions de l'œuvre chez nos auteurs.

² Ces deux derniers chapitres relèveront quant à eux d'une approche plus nettement poétique.

**Première Partie – Définitions
de la littérature : du
paradigme romantique aux
contingences ontologique et
sociale de l'œuvre**

Chapitre I. Séquelles romantiques : le paradigme métaphysique de l'œuvre au XIX^e siècle

Le romantisme, c'est l'inauguration de l'*absolu littéraire*.

Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy,
L'absolu littéraire, Seuil, 1978.

Pour affiner les quelques rappels historiques de notre introduction, il nous faut commencer par montrer de manière plus approfondie que les œuvres de nos auteurs viennent au terme d'un siècle profondément marqué par cette redéfinition métaphysique des Belles Lettres qu'aura été l'invention romantique du concept de *littérature*. Cela nous conduira à mieux comprendre les enjeux de la crise de légitimité que traverse la poésie à la fin du XIX^e siècle, et le sens du tour particulier que lui font prendre les œuvres de nos auteurs. Cela nous permettra également de distinguer entre deux types de crises poétiques et d'altérations formelles, entre celles qui restent dans le champ d'une définition romantique de la littérature et qui se trouvent comme programmées par sa complexion conceptuelle, et celles qui constituent réellement une remise en cause de ce modèle.

Pour qui parcourt rapidement les œuvres de Mallarmé, Valéry ou Reverdy, il paraît évident que ces auteurs sont encore en débat avec certaines problématiques romantiques, dont ils paraissent d'ailleurs encore, par bien des aspects, étonnamment proches. Certaines propositions de Valéry¹ ou de Mallarmé notamment¹, ressemblent à s'y méprendre à telle ou

¹ On songera par exemple à la question éminemment valéryenne du primat du processus créateur sur le produit fini, primat déjà thématique par l'esthétique romantique sous les espèces de la poésie transcendante. Comme le rappelle Olivier Schefer, la poétique transcendante avait pour visée de faire « de l'œuvre elle-même (le produit, le fini), la mise en scène de l'activité créatrice (le produire, l'infini). A tel point que l'œuvre produite, en se présentant comme la mise en scène du mouvement créateur, du *poïen*, était nécessairement *inachevée* et *infinie*. » Cf. Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde*, José Corti, 2003, p.517. Valéry est parfois si étonnamment proche de Moritz, qu'on se demande s'il ne l'a pas plagié. Tzvetan Todorov rapporte ainsi cette citation de Moritz, qu'on aurait pu attribuer à l'auteur de *Degas, Danse, Dessin* : « Il en est ici du discours presque comme de la marche. La marche habituelle a son but en dehors d'elle-même, elle est un pur moyen pour parvenir à un but, et elle tend incessamment vers ce but, sans tenir compte de la

telle formulation d'un Novalis ou d'un Moritz. Si comme nous le croyons nos auteurs inventent pourtant quelque chose de radicalement différent du paradigme romantique, définir précisément celui-ci constitue le travail préparatoire nécessaire à toute différenciation. Cela constitue également l'étape nécessaire d'une réelle problématisation de la question de la crise des fondements en littérature, dans la mesure, où, nous le verrons, le romantisme tout à la fois refoule cette crise et la prépare.

Nous procéderons ici en deux temps. Parce qu'il semble que ce que le romantisme théorise dès la fin du XVIII^e siècle ne s'accomplisse littérairement qu'au terme d'une lente évolution² et parce qu'à ce retard de l'écriture sur la théorie s'ajoute également le fait que l'écriture, quand elle vient, fait toujours autre chose que ce que ses théorisations se proposent, notre premier temps sera consacré à l'exposé de la doctrine romantique allemande, le second à présenter un balayage rapide de l'histoire de la littérature française du XIX^e siècle à travers le prisme très large de sa relation à ce qui s'invente à Iéna.

Le lecteur voudra bien nous pardonner la perspective cavalière ici empruntée. Les limites de ce travail nous obligent à construire de nombreuses fictions : en particulier celle du Romantisme et de son influence au XIX^e siècle³. Ces fictions ne prétendent ni à l'objectivité, ni à l'exhaustivité et voudraient ne pas occulter autoritairement le fait que leur propos pourrait être nuancé et précisé de bien des manières. Leur valeur n'est qu'interprétative. Elles devraient cependant nous permettre d'éclairer ce qui se joue d'une crise radicale chez nos auteurs.

régularité ou de l'irrégularité des pas séparés. Mais la passion, par exemple la joie sautillante, renvoie la marche à elle-même [...] ». Cf. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, 1977, p.191. Valéry ne dira pas autre chose quand il opposera dans un texte fameux la marche et la danse. Cf. *Degas Danse Dessin* (1936), in *Pièces sur l'art*, OII, p.1169-1173.

¹ Cf. *infra*, Chapitre IX, A-1-c.

² Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, *op.cit.*, p.210 : « On sait que la pratique poétique des romantiques – si l'on exclut Hölderlin qui, de fait, n'appartient pas au groupe de l'*Athenaeum* – reste en retrait de leur théorie (on dirait qu'ils font la théorie de la poésie qui leur est d'un siècle postérieure) ».

³ Nous recourons aussi fréquemment à une simplification de ce que sont Symbolisme et Surréalisme, mouvements si complexes que leur inscription dans la perspective de notre thèse aurait demandé sans doute l'espace de deux doctorats supplémentaires.

A. MOTIFS ROMANTIQUES

1. Autonomie du sujet, symbole et altérité : vers une rhétorique absolue

Un premier constat s'impose : le romantisme tel qu'il se construit à Iéna est une pensée de l'immanence et du sujet, dans le sens précis où immanence et sujet en viennent à constituer un pléonasma. De fait, parce qu'il prend acte de l'achèvement du criticisme kantien accompli notamment, dès le début des années 1790, à travers la destruction par G.E. Schulze, Salomon Maimon et J.S. Beck de la notion de chose en soi¹, le premier romantisme dispose le sujet dans une pure autonomie. Le noumène serait, selon ces auteurs, la trace chez Kant d'un archaïsme philosophique définissable comme l'inférence de l'ordre logico-mental à l'ordre ontologico-réel². Cette critique fonde l'idéalisme romantique qui en vient paradoxalement à se penser comme philosophie de l'évidence : avec la disparition de la chose en soi, le réel n'est pas perdu mais réintègre la pensée, puisque celle-ci est alors conçue comme son lieu unique. Pour le dire autrement, le réel n'est plus défini comme l'autre de la pensée. Il est ce qui se crée dans le déploiement autonome de celle-ci.

Mais, l'absoluité du sujet n'était pas seulement contredite, chez Kant, par l'existence a-phénoménale du noumène. Parce qu'il était une forme vide, le sujet kantien était aussi un « sujet imprésentable³ ». Cette imprésentabilité dépossédait le sujet de lui-même. Ici encore, le geste proprement romantique revient à achever le criticisme, à réduire à l'immanence subjective ce qui, chez Kant, signalait l'impouvoir du sujet vis-à-vis de soi⁴. Cette réduction constitue tout l'enjeu de la définition du symbole que l'on peut concevoir comme l'effigie du concept romantique de littérature. Par symbole il faut entendre une certaine économie du rapport entre représentation et présentation. L'imprésentabilité du sujet, cet acte qui le constitue mais qui ne cesse de lui échapper, laisse place, chez les romantiques, à l'« autorité »⁵ d'une œuvre-sujet⁶ qui se présente soi-même et à soi-même⁷. Après l'altérité du noumène, c'est l'insaisissabilité du sujet qui s'efface. L'autorité de l'œuvre se construit donc sur un oubli de ce qui, en elle, reste imprésentable. Cela constitue sans doute la *croyance* propre au

¹ Cf. Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde, op.cit.*, p.26-30.

² Cf. sur ce point Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde, op.cit.*, p.28-29.

³ Philippe Lacoue-Labarthe Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire, op.cit.*, p.43.

⁴ Impouvoir qu'il faut entendre esthétiquement comme possibilité du sublime.

⁵ *Ibid.*, p.48.

⁶ *Ibid.*, p.47.

⁷ Sans qu'on puisse cependant noter un pouvoir de résolution de la tension *critique* en son sein Cf. Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Champs essais, 1986, (première impression du texte allemand en 1919), p.139-141.

mouvement romantique, son point aveugle. On peut alors comprendre la définition que Jean Bessière donne du symbole : « signe complexe qui joue d'une présentation et d'une représentation, qui laisse dans l'équivoque le rapport de la présentation à la représentation, et qui peut, en conséquence, se lire selon l'évidence de la présentation, selon celle de la représentation¹, sans que l'articulation de l'une et de l'autre soit résolutoire »². Où il y a à la fois la définition en termes rhétoriques de « l'équivoque romantique »³ et la possibilité d'une désignation critique de cette idée de l'œuvre et de la littérature. Par là, Jean Bessière nous invite à considérer deux propositions. 1- La présentation n'informe pas sur le statut de ce qu'elle présente (les éléments des environnements formels et informationnels qu'elle reprend) ; comme acte singulier, elle doit être ramenée à la possibilité de sa contingence, à l'hypothèse qu'elle ne serait peut-être pas nécessaire. 2- La dimension représentationnelle de l'œuvre ne peut légitimer l'acte de reprise qui la conditionne. Pour le dire autrement, dans les termes des *Principes de la théorie littéraire*, il y a toujours dans l'œuvre, en tant que celle-ci est une présentation explicite d'elle-même et de ce qui la constitue, dissociation de l'énonciation et de l'information⁴. L'oubli de ces propositions conditionne l'oubli romantique d'une problématisation de l'œuvre selon la reconnaissance du caractère non-évident de ce qui la fonderait en vérité, qu'on le nomme le sujet, l'art, le poème ou la critique. « L'équivoque romantique » est ainsi une pensée de l'évidence (impliquant la confusion de ses dimensions expressiviste et représentationnelle) et, partant, de l'autonomie de l'œuvre : l'évidence dans laquelle celle-ci se dispose revient à un écrasement de ses pôles rhétoriques (*ethos*, *pathos*, *logos*)⁵ en une totalité inconditionnée.

On le voit, ce que signe cette définition de l'œuvre, c'est un effacement de toute altérité⁶. Il y a là l'invention d'une nouvelle intelligibilité du domaine de l'art et, plus généralement, une nouvelle répartition des pratiques et des manières de sentir, avec toutes les conséquences que cela implique. Jacques Rancière a indiqué à ce propos que le moment romantique représente le passage d'une définition de l'art par la reconnaissance d'une spécificité du faire artistique (la *mimesis*) rapporté aux autres pratiques – avec ce corrélat que

¹ L'œuvre est représentation, au sens non mimétique du terme, dans la mesure où la présentation des données informationnelles et formelles débouche sur l'identification des conditions de la transitivité sociale : fait du réel, fait du temps, fait d'autrui. Cf. « Petite terminologie », in Wladimir Kryszynski (éd), *Canadian review of comparative literature – Jean Bessière: Literature and Comparative Literature revisited*, University of Toronto Press, 2005, p.30.

² Jean Bessière, *La littérature et sa rhétorique*, op.cit., p.6.

³ Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, op.cit., p.419-433.

⁴ Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, op., p.37.

⁵ *Id.*, *Quel statut pour la littérature ?*, op.cit., p.17-24.

⁶ Nous définissons ici l'altérité de façon minimale (sans positionnement métaphysique) comme passage de l'œuvre vers son dehors ou comme limitation de son pouvoir.

l'on peut juger de ce qu'est *bien* faire dans telle ou telle pratique – à l'idée que l'art relève d'une existence à part, sans autres critères que ceux qu'il invente. L'art devient alors cette forme absolue, qui est aussi bien une manière de vivre que de sentir. Totalité inconditionnée, irrelative, cette forme ne peut plus être normée comme l'étaient encore les arts dans l'ancien système représentatif¹. Or, cette éviction de la norme par l'absoluité de l'art, que l'on retrouve dans toutes les prétentions à l'originalité du XIX^e siècle naissant et jusqu'à la fin du XX^e siècle², ou encore dans la confusion largement dénoncée par Meschonnic entre modernité et rupture, entraîne une mise en péril du partage du sens : dans la mesure où la norme est perçue comme contrainte, l'absoluité romantique se donne comme libératrice, certes, et c'est l'idéologie progressiste des Hugo de jadis ; mais si l'on tient que l'existence d'une norme est la condition de toute communauté, il se donne aussi à lire comme Terreur, au sens de Paulhan. Ou, pour reprendre la métaphore politique, il peut être considéré comme l'invention d'une littérature qui se place autoritairement sous un régime d'exception³.

2. Les paradoxes du paradigme romantique

a) L'indifférenciation de la littérature

Pourtant cette exception, que l'on pourrait aussi bien penser comme l'établissement d'un pouvoir de l'œuvre, ne va pas sans de graves tensions qui permettent d'en relativiser l'extension et qui offriront des issues à sa vocation totalitaire. La première d'entre elles découle de l'effacement de toute norme et peut se définir par le paradoxe suivant : l'affirmation du pouvoir absolument créateur du sujet, et son corrélat, l'autonomie cosmologique⁴ de l'œuvre, équivalent théoriquement à une démocratisation⁵ absolue des Belles Lettres et à la dissolution de l'exception en indistinction.

¹ Cf., pour ces réflexions, Jacques Rancière, *La Parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, *op.cit.*, p.5-30.

² Exemple entre mille autres : la définition de la littérature comme *expérience* des limites.

³ Jean Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*, *op.cit.*. Nous aurons à revenir sur le concept d'exception et à sa théorisation politique au XX^e siècle, notamment chez Giorgio Agamben. Le désir d'exceptionnalité de la pensée romantique se manifeste exemplairement par la recherche d'un *Unbedingtes*, d'un inconditionné. Cf. Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde*, *op.cit.*, p.330.

⁴ Nous inventons cette formule, « autonomie cosmologique », pour signifier la portée ontologique globale de la définition de l'œuvre comme symbole. Il existe, on le verra, des régimes d'autonomie opérable sans implications ontologiques. Cf. pour l'analogie entre l'œuvre et la totalité du monde, Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, *op.cit.*, p.186.

⁵ Tzvetan Todorov pointe dans l'œuvre de Moritz le raisonnement proto-romantique qui conduit de la définition de l'œuvre d'art selon l'idéal de beauté à l'idée que l'expérience esthétique relève politiquement du paradigme démocratique. En effet, à partir du moment où l'œuvre cesse d'imiter les objets du monde pour en imiter les processus de création, elle doit être pensée comme totalité : on passe ainsi d'une imitation thématique (à tel objet dans le monde correspond tel terme dans l'œuvre) à une imitation structurelle (la structure close et totale du monde est identique à l'œuvre conçue comme totalité de ses rapports internes). L'œuvre en tant qu'elle est

Il faut, pour comprendre cela, rendre compte plus précisément des thèses de Jacques Rancière. Le passage de l'ancienne poétique de la représentation au paradigme romantique repose selon lui sur l'inversion de ses critères fondamentaux : le primat de la fiction pour la définition du littéraire (est littéraire ce qui est fictif) ; la généricité de la représentation qui implique des conventions et une hiérarchie des genres en fonction du sujet représenté) ; la convenance des moyens au sujet (théorie classique des styles) ; l'idéal d'une parole en acte (le modèle fondamental restant l'art oratoire avec l'horizon social que cela implique). À ces critères, respectivement, le romantisme substitue le primat du langage, l'égalité de tout sujet, l'indifférence de la forme aux sujets représentés (ce qui implique la possibilité de concevoir la forme comme acte de présentation) et un idéal de l'écriture (le modèle est devenu celui d'un travail sur le langage)¹. Or, « le problème est de savoir comment l'affirmation de la poésie comme mode du langage et le principe d'indifférence sont compatibles l'un avec l'autre² ». De fait l'exception du langage littéraire impliquerait un marquage de la littérature. Pourtant celui-ci ne peut se faire qu'à travers le partage d'une norme de reconnaissance du littéraire que le principe d'indifférence, parce qu'il voue la littérature à l'infini de ses objets possibles et à l'interminable de sa propre production, exclut d'emblée, théoriquement du moins. Au moment où le poème s'accorde le pouvoir de faire monde, de tout dire et de toutes les manières, il court le risque de l'indifférenciation. Ou pour le dire autrement, dès le moment où l'œuvre se croit sans autre, elle devient sans limite, c'est-à-dire aussi sans propriété. Se donne à lire ici la contradiction de l'expérience esthétique pensée comme expérience *totale* : là où il n'y a pas de limite, il n'y a peut-être plus d'expérience, si ce n'est dans l'annihilation.

Cet effacement des limites expose la littérature à un renversement rhétorico-politique. En récusant toute caution institutionnelle au profit de sa seule auto-affirmation, l'œuvre se trouve privée du droit même de paraître. Son autorité se dilue dans l'infinité des voix possibles. L'égalité des sujets et l'indifférence des styles, en permettant la définition de l'œuvre comme déploiement autonome, tout en inventant un régime démocratique des arts, signent la fin d'une littérature sous caution. Un paradoxe en découle : l'indistinction, parce qu'elle pose de graves problèmes de légitimation, conduit à l'invention de manœuvres

intransitive n'est plus à utiliser : elle est disponible à la jouissance esthétique. Or la jouissance esthétique, dans la mesure où elle relève d'une anthropologie immanentiste (distincte de l'anthropologie augustiniennne selon laquelle il n'y a qu'un seul objet offert à la jouissance : Dieu, tous les autres objets servant de moyen à quelque fin) fait de la création humaine une valeur absolue : « toute création peut et doit être objet de jouissance ». Cette survalorisation de l'homme entraîne clairement une démocratisation de la jouissance intransitive de l'art : cette démocratisation est ce qui se dit dans le terme d'« esthétique ». Cf. « Chapitre 6 : La crise romantique », in *Théories du symbole*, op.cit., p.185-189.

¹ Jacques Rancière, *La Parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, op.cit., p.27-28.

² *Ibid.*

d'autojustification. Le paradigme démocratique des arts conduit, de manière inattendue, à une confiscation de la parole et des définitions de l'art.

b) L'altération à l'œuvre : le romantisme comme écriture du désastre

Il y a là le signe d'une équivoque redoutable. L'égalité des sujets et l'indifférence des styles conduit à un pouvoir despotique de l'œuvre, qui peut et doit s'égaliser à la formation exemplaire de sa propre forme¹. Mais du coup, cette œuvre, en tant qu'elle se pense comme production ou comme présentation, s'affirme tout en se niant, en niant ses propres limites² ou, d'une autre manière, en ne trouvant de forme que fragmentaire ou de genre qu'une dégénérescence de tous les genres. On revient ici à la notation du hiatus entre présentation et représentation. Ce hiatus, c'est l'impossibilité d'une complétude, l'impossibilité que les significations de l'œuvre soient justifiées par l'œuvre elle-même, que le seul fait que l'œuvre présente ses significations au lecteur en justifie la valeur ou la légitimité. Pour être vraiment *totale* l'œuvre devrait proposer un savoir de sa propre présentation, en même temps qu'une présentation de ce savoir. Or, il y a toujours ou bien un retard de la représentation sur la présentation (le dit ne dit pas son dire), ou bien un excès de la présentation sur la représentation (le dire fait plus que ce qu'on ne peut en dire)³. On peut donc voir dans sa recherche d'une impossible totalité une altération sans fin de l'œuvre romantique. Comme le rappelle Charles Le Blanc : « L'unité de ce qui est exprimé (l'infini) traduit l'indifférence à l'égard des genres d'expression (Fr. Schlegel, par exemple, parle de mélanges des styles, il emploie souvent le terme *Willkür – arbitraire* – pour les qualifier) et son infinitude, elle, manifeste le perpétuel devenir de la poésie romantique⁴ ».

Mais il faut bien comprendre que cette altération générique qui va jusqu'à faire éclater la notion même de genre est moins perçue comme le signe d'une impuissance ou d'une fragilité de la littérature que comme le fait d'une nécessité onto-logique de l'œuvre (par quoi, en dernier ressort, l'œuvre se trouve légitimée). L'infinisisation de l'œuvre *exprime* l'infini dont elle répond : à ce titre, derrière son apparente autonomie, se cache une dépendance proche de la dépendance représentationnelle car l'œuvre ne peut encore se penser qu'en termes de vérité. Parce qu'elle se conçoit comme nécessaire, parce que c'est sa nécessité expressive qui interdit toute conception communicationnelle ou rhétorique des conventions

¹ L'exemplification n'étant plus qu'exemplification de sa propre puissance de formation.

² Cf. Philippe Lacoue-Labarthe Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, *op.cit.*, p.422-423.

³ *Ibid.*

⁴ Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde*, *op.cit.*, p.24.

génériques réduites au contraire à la vanité d'un arbitraire, la doctrine romantique relève encore du refoulement onto-théologique de l'idée de finitude.

Que le socle onto-théologique vacille, en revanche, et cette infinitisation de l'œuvre et l'altération générique qui en découle laissera aux poètes le goût amer du dérisoire. Cela s'exprimera de deux façons différentes et parfois contradictoires : dans une désacralisation de la littérature par son assimilation à une pure convention ; par une conscience aiguë du fait que l'infinitisation n'est que le signe du devenir, d'une dissolution de l'être dans le temps. À cet égard, le romantisme est déjà gros des moqueries détachées de Paul Valéry, de la mélancolie d'un Pessoa¹ ou d'un Reverdy.

3. Bilan : de quelques motifs romantiques

Un certain nombre d'éléments se dégagent de cette trop rapide exploration des théories romantiques. Nous les réduirons ici à un petit nombre de motifs dont il faut exposer la pertinence pour la question de la fondation du poème. Nous mesurerons cette pertinence en notant que l'altérité dévoilée par la question des fondements et l'altération qui lui est corrélative concernent les pratiques discursives et la littérature en particulier selon deux axes : l'axe du *pouvoir* et l'axe du *droit*. Dire le pouvoir de la littérature c'est dire comment elle se positionne face à ce qui n'est pas elle, face à ses autres, et ce qu'elle en *fait*. C'est dire également les degrés de sa maîtrise d'elle-même : les limites qu'elle parvient à mettre à sa propre fuite discursive. La problématique du droit quant à elle concerne le système des justifications par quoi un tel pouvoir se fonde. Il pose la question de la légitimation du discours. À ce titre cette problématique est indissociablement onto-logique et rhétorique : elle requiert de penser le discours selon ses justifications aussi bien en termes de vérité qu'en termes d'interlocution, selon le jeu plus ou moins réglé des institutions discursives. Cette indistinction entre rhétorique et onto-logie qu'implique toute réflexion sur la justification entraînera une certaine porosité entre les deux axes évoqués. Il y a dans cette porosité un parti pris méthodologique : s'y refuse, dans un héritage nietzschéen si l'on veut, tout saut métaphysique. Non que la métaphysique soit absolument récusée : seule lui est déniée la possibilité de justifier un *pouvoir* de la parole.

¹ Cf. Fernando Pessoa, Françoise Laye (trad.), *Le Livre de l'intranquillité*, Christian Bourgeois, 1999, p.83-84.

a) Pouvoir de la littérature : connaissance, représentation, autonomie, effectivité

Le premier axe, celui du pouvoir, est illustré par les motifs suivants : le motif de la *connaissance*, celui de la *représentance* et celui de *l'autonomie* avec son corollaire, *l'effectivité*.

La *connaissance* est entendue ici comme pensée de la vérité. Elle participe d'un paradigme philosophique aristotélien définissable comme onto-théologie : selon ce paradigme, il y aurait, au principe de ce qui est, un *theos*, un fondement, auquel se mesurent discours et pensée. Dans le cas du romantisme allemand la connaissance est pensée à travers la notion d'expression. Or, l'expression est le rapport immédiat du phénomène à son essence, la lisibilité, à même le phénomène, de son essence. Cette immédiateté est exclusive de toute médiation : la connaissance en ce sens n'est pas reconnaissance. Le rapport du discours à l'être se fonde sur un modèle onomatopéique¹ :

C'est une vérité connue que les cris de la sensation et les gestes de la passion sont compris aussitôt, par l'intuition, sans la médiation de quelque connaissance préalable, de même qu'ils révèlent au mieux, de manière inintentionnelle et souvent involontaire, ce qui se passe en nous. Le choix du mot « expression » [*Ausdruck*] est ici tout à fait approprié : l'intérieur est en quelque sorte poussé au dehors comme par un pouvoir étranger à nous ; ou bien l'expression est une empreinte, provenant de l'intérieur, frappée vers l'extérieur.²

S'il y a là l'évacuation de toute problématique représentationnelle, de toute connaissance descriptive du monde, c'est que la connaissance prend une autre forme : d'une conception symbolique ou iconique du signe (au sens de Peirce) on passe à une définition du signe comme symptôme³ ou comme indice. L'expression en effet se fonde sur le postulat d'une causalité de l'essence au phénomène⁴. Étant entendu que cette causalité est difficilement vérifiable, cela implique que la simple proximité du signe au sujet qu'il exprime (que ce sujet soit le sujet individuel ou la communauté) suffit à en garantir la portée cognitive. L'œuvre a le pouvoir de dire le monde parce que son dire n'est rien autre que l'apparaître du monde, sa phénoménalisation. Dès lors, dire le monde pour le premier romantisme, c'est le subtiliser. La

¹ Cf. *Théories du symbole, op.cit.*, p.212-213. Tzvetan Todorov y montre comment l'idée d'expression se fonde sur la fiction d'une langue originelle purement expressive.

² A.W. Schlegel, *Leçons sur l'art et la littérature*, extrait reproduit par Philippe Lacoue-Labarthe Jean-Luc Nancy dans *L'absolu littéraire, op.cit.*, p.344.

³ On peut d'ores-et-déjà noter que la symptomatologie mallarméenne défait le modèle expressiviste. Cf., par exemple, l'écume-symptôme du sonnet « A la nue accablante tu ».

⁴ Cette causalité est en outre d'un type particulier dans la mesure où elle affirme la lisibilité de la cause en son effet. Elle fusionne en fait une relation indicielle de proximité et une relation symbolique.

référence est soustraite à tout examen dans la mesure où elle est donnée comme immédiate à l'œuvre, comme son effet¹.

La *représentance*², quant à elle, est une modalité interlocutoire. Elle consiste en l'affirmation suivante : le sujet du discours ne parle pas à l'autre, mais *pour* l'autre. Il y a là un pouvoir d'identification du « je » au « tu ». Ce pouvoir est strictement corrélatif au modèle expressif qui veut que le discours phénoménalise l'essence de ce en quoi il s'origine (indissociablement le sujet et le monde que l'idéalisme interdit d'opposer). Parce que le discours privé n'est pas dissociable d'une objectivité (c'est la conséquence de l'expressivisme), il est aussi pensé comme parole commune. Comme l'affirme Jean Bessière :

Le poète romantique entend parler en son nom propre et à titre représentatif. Il suppose obligatoirement le consentement de l'autre, de quelqu'un d'autre, sur cette alliance ou sur cette confusion du discours propre et du discours représentatif. Par quoi le discours de soi est inévitablement le discours d'autrui et du point de vue d'autrui. Par quoi ce discours représentatif est aussi inévitablement un discours de représentation : le discours partagé est un discours qui désigne ce monde, les agents de ce monde, discours de connaissance. Par quoi le discours de soi est aussi discours de connaissance.³

La représentance peut donc être définie comme la postulation d'une croyance partagée en la portée *immédiatement* cognitive du discours. Cette croyance interdit tout dialogisme réel dans la mesure où le dialogue serait la marque d'une incrédulité et donc d'une soumission de l'absoluité de l'œuvre à la relativité des points de vue. En outre, l'*immédiateté* de la connaissance exclut tout accord sur les critères de la connaissance dans l'exacte mesure où cet accord est tacitement considéré comme une évidence. Qu'il suffise de renvoyer ici à la figure du maître dans *Les Disciples à Saïs* de Novalis⁴.

L'*autonomie* représente le pouvoir de se donner à soi-même sa propre règle. Elle est à ce titre la récusation d'une dépendance de l'œuvre à autre chose qu'elle-même, le pouvoir reconnu à l'œuvre de se régler et de se circonscrire elle-même. Or, cette circonscription, cette

¹ Cf. à ce sujet Jean Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*, *op.cit.*, p.160 : la littérature « refoule tout ce qui ne confirme pas son autonomie, particulièrement l'autonomie de la réponse à son objet. »

² Nous reprenons le terme de Jean Bessière. Cf. notamment Jean Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*, *op.cit.*, p.18-19.

³ *Ibid.*

⁴ On verra également les *Epanchements d'un moine ami des arts* de Wackenroder et Tieck. Dans ce court ouvrage, la vision poétique est assimilée à une participation à la conception universelle de Dieu : « Mais la beauté universelle et originaire que nous ne pouvons nommer que dans de furtifs instants de vision transfigurée, sans pouvoir l'expliquer par des mots, se révèle à Celui qui a créé et l'arc-en-ciel et l'œil même qui le voit. Par Lui j'ai débuté mon discours, et à Lui, de nouveau, je retourne – car l'esprit de l'art, comme tout esprit qui procède de Lui, à travers l'atmosphère de la terre, retournera à Lui, comme un hommage. » Texte reproduit dans Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde*, *op.cit.*, p.240. On rappellera également que Schlegel et Novalis se concevaient comme les prophètes d'une nouvelle religion, poétique. *Ibid.*, p.241.

invention des limites de l'œuvre passe paradoxalement par l'effacement de toute limite. En effet, pour être purement autonome, l'œuvre ne peut souffrir que son règne figure comme un empire dans un empire. L'autonomie romantique n'est rien d'autre qu'une vocation à la totalité, et l'arbitraire (*Willkür*) de l'œuvre se confond avec son absolue nécessité. Il faudrait citer ici *in extenso* le fragment 116 de l'*Athenaeum*. Friedrich Schlegel y détermine l'œuvre à la fois comme ce qui relève d'une *loi* purement arbitraire et comme ce qui a pour fonction de totaliser l'ensemble des êtres et des discours. Cette loi ne relève que de l'œuvre, sans quoi il n'y aurait pas d'autonomie. Cela implique un paradoxe notoire : du fait que l'autonomie est pure, la cohérence de l'œuvre n'est perceptible que dans l'œuvre, à travers elle. La cohérence interne est finalement irréprésentable, ou, d'une certaine manière, intraduisible. De là à dire qu'elle court sans cesse le risque de passer inaperçue, il n'y a qu'un pas. L'autonomie implique donc une tautologie, à travers laquelle le sens risque sans cesse de s'effondrer sur sa propre opacité. Pour le dire autrement : le pouvoir de l'œuvre est pensé comme absolu, au plus près de son évanescence. Cette absoluité de la règle (*nomos*) implique sa soustraction à toute interrogation. L'énigme que constitue l'œuvre, les questions que son opacité occasionne relèvent de son pouvoir de tout dire. L'autonomie de l'œuvre romantique implique donc une duplicité paradoxale : l'œuvre est pouvoir de dire le fin mot de toute histoire ; elle est une énigme¹.

De là vient qu'on peut parler d'une *effectivité* de la littérature en entendant par là son pouvoir d'être à elle-même son accomplissement². Il y a dans le romantisme une efficace de l'œuvre. Cette efficace est son évidence même. Dire que l'œuvre est efficace, c'est dire que pour faire ce qu'elle fait, elle se suffit à elle-même. Ainsi, l'œuvre est-elle connaissance du monde et forme de tout rapport au monde, *indépendamment de ses possibles validations ou invalidations, indépendamment de toute confrontation au monde ou à l'altérité du lecteur*. Cela est net dans la réflexion romantique sur le mythe. Avec le symbole, le mythe constitue un des modèles sémiotiques forts du premier romantisme. Dans le mythe, selon Schelling, la signification n'est pas transitive. Elle ne doit pas résulter d'un jeu d'inférence parce qu'elle *est*, immanente. Comme nous le verrons au chapitre VIII, la transitivité de l'allégorie

¹ Cf. sur cette duplicité Jean Bessière, « Petite terminologie », *Canadian review of comparative literature – Jean Bessière: Literature and Comparative Literature revisited*, *op.cit.*, p.31.

² Cf. Jean Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*, *op.cit.*, p. 159-168.

s'oppose au régime effectif et symbolique du mythe et de ses figures¹. Par son effectivité, l'œuvre réconcilie le sujet de la connaissance et le sujet libre de l'esthétique.

b) Le droit de l'œuvre

Le second axe, celui du droit, peut être présenté plus brièvement en suivant une typologie sommaire des justifications possibles : la *justification par le logos* affirme un accès à la vérité. La *justification par l'ethos* est indissociable de la précédente : elle fait valoir une autorité, l'accent portant alors sur l'exceptionnalité d'un sujet génial, exceptionnalité qui lui confère un privilège cognitif.

Selon cet axe, le romantisme apparaît donc comme un travail de légitimation de la littérature. Ce travail est particulièrement visible dans le tissage étroit entre théorie de la littérature et littérature. Sortie du cadre des Belles Lettres, la littérature devait en effet être spécifiée et justifiée². C'est une des raisons qui poussa les auteurs à en théoriser la littérarité (si l'on permet ici un anachronisme qui ne montre rien d'autre, au fond, que l'origine romantique du formalisme russe³). Car, déterminer la spécificité du littéraire c'est faire de cette spécificité la justification de la littérature dans la mesure où la littérature doit désormais être pensée à partir d'elle-même, selon son autonomie.

Ainsi, si l'on y songe, chacun des motifs précédents (connaissance, représentance, autonomie, effectivité) se donne à lire comme une auto-institution de la littérature par elle-même, comme une auto-légitimation. Dire le pouvoir de la littérature c'est en effet justifier de sa place. Il faut voir là, à côté de l'aspect purement spéculatif, une manœuvre rhétorique indissociable, au niveau sociologique où l'autonomie se conjugue évidemment avec une croissante précarité économique, d'un fantasme compensatoire.

C'est ici, en somme, qu'apparaît la dimension la plus éminemment paradoxale de la définition romantique de la littérature : au moment où elles en font le lieu de contradictions insolubles, ses caractérisations jouent également le rôle de garanties.

¹ Pour une première présentation des rapports entre mythe et allégorie, cf. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, *op.cit.*, p.247.

² Jean-Thomas Nordman insiste sur l'idée que le rôle croissant de la critique littéraire au XIX^e siècle doit être compris la conséquence de l'autonomisation de la littérature, et donc d'une recherche à la fois d'identité et de justification. Cf. *La critique littéraire française au XIX^e siècle*, Le Livre de Poche, 2001, p.11-13.

³ Sur cette filiation, cf. Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, Seuil, 1984.

B. EMPREINTE ET VACILLEMENT DU PARADIGME ROMANTIQUE DANS LA POÉSIE FRANÇAISE DU XIX^E SIÈCLE

Mais, rappelons-le, ce que nous appelons ici le « paradigme romantique » est sans doute une simple fiction. L'histoire défait sans cesse ce que fait la théorie. Nous ne pourrions circonscrire notre approche de la question des fondements de la poésie chez Mallarmé, Valéry et Reverdy à partir d'une abstraction, qui plus est historiquement éloignée. Il faut donc voir maintenant ce que deviennent réellement les thèmes que nous venons d'aborder dans l'histoire de la poésie française, construire une nouvelle fiction, historique cette fois, de ce qu'aura été le romantisme. Aussi tâcherons-nous d'observer à présent le devenir des principaux motifs romantiques dans la poésie française du XIX^e siècle.

1. Connaissance

a) Continuité : les correspondances

Pour ce qui est de la fonction cognitive du poème, l'influence de Swedenborg et de l'illumination en général, fournit aux poètes de la première moitié du XIX^e siècle une garantie ontologique largement sollicitée : celle-ci maintient l'affirmation, romantique, d'une transparence de l'œuvre au monde. D'Hugo à Baudelaire, en passant par Nerval, la théorie des correspondances se diffuse largement et reste relativement inchangée par rapport à la doctrine du premier romantisme¹. L'homogénéité est parfaite en effet entre ces lignes d'Hugo dans *Les Travailleurs de la mer* :

Le végétal devient animal sans qu'il y ait un seul anneau rompu dans la chaîne qui commence à la pierre, dont l'homme est le milieu mystérieux, et dont les derniers chaînons, invisibles et impalpables pour nous, remontent à Dieu. Le brin d'herbe s'anime et s'enfuit, c'est un lézard, [...] la fleur s'envole et devient papillon. La nature entière est ainsi.²

et celles-ci de Novalis décrivant le Maître à Saïs :

À présent, il retrouvait partout des choses connues – mêlées seulement et appariées étrangement – et ainsi, souvent, des choses s'ordonnaient d'elles-mêmes en lui, extraordinaires et rares. De bonne heure, en tout, il remarquait les combinaisons, les rencontres, les coïncidences. Il finit par ne plus rien voir isolément. [...] Tantôt les étoiles étaient des hommes, tantôt les hommes des étoiles, les pierres des animaux, les nuages des plantes [...]³

Le poète a la charge de dire le tissage infini des êtres dans le texte sans fond de la nature. Les figures de l'identité et du rapprochement, la métaphore notamment, prennent alors une

¹ Cf. Patrick Marot, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Champion, 2001, p.20.

² Lettre à Adèle écrite de Bernay le 5 septembre 1837.

³ *Les Disciples à Saïs*, trad. Armel Guerne, Gallimard, coll. Poésie, 1975, p.39.

importance fondamentale : jadis simple ornement du discours, elles donnent maintenant accès à la puissance d'une vision.

Le symbolisme, théoriquement du moins, fera sienne une telle postulation. Georges Vanor, Teodor de Wyzewa, Charles Morice ou René Ghil en effet disent tous leur confiance en « un sens caché des choses, qui garantit ontologiquement le symbole poétique et fonde l'ordre de la représentation¹ ». Et Breton ne fera pas autre chose quand il théoriserà par exemple ce qu'il nomme le « hasard objectif ».

b) Écritures a-théologiques

En ce qui concerne la doctrine des correspondances, l'œuvre de Baudelaire marque pourtant le moment d'une conscience et d'une déroute. Si le poète romantique était confiant dans les pouvoirs de sa parole, Baudelaire éprouve une manière d'impuissance à dire l'essence des choses ou à atteindre cette perfection de rapports qu'on avait posée avant lui comme définition de la nature et de son langage. « Le Fou et la Vénus »² offre ainsi une figure du poète en porte-à-faux avec l'exubérance du monde, avec « l'extase universelle des choses ». La forme expressive par excellence, celle qui remplaçait par son opacité foisonnante et systématique les complexes ramifications de l'univers en en intériorisant le déploiement, le symbole, se voit chez lui concurrencée, et exemplairement dans ce poème, par l'allégorie, forme par excellence de la séparation³. L'allégorie, héritage littéraire d'une théologie chrétienne de la chute et de la distance divine, joue alors le rôle de contrepoint et entraîne une réévaluation de la théorie des correspondances que la composition des recueils met à l'épreuve bien plus qu'elle ne l'illustre⁴. C'est qu'il n'y a plus, chez l'auteur des *Fleurs du mal*, de correspondances qu'irréremédiablement perdues, d'harmonie que sur la toile de fond cahoteuse et heurtée d'un « Duellum » généralisé, d'un clivage ontologique qui vient briser de ses saccades l'ordre pur du bel alexandrin. Paul De Man a d'ailleurs pu montrer au sein même du sonnet des « Correspondances » la mise à mal du fonctionnement des analogies sémantiques au profit d'une logique accumulative⁵.

C'est qu'il y a de toute évidence chez Baudelaire un manque du côté de ce qui fonderait l'analogie et sa pertinence ontologique. Le discours en vient à signifier chez lui son

¹ Jean-Nicolas Illouz, *Le symbolisme*, Le Livre de Poche, 2004, p.165.

² *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes tome 1*, collection de « La Pléiade », Gallimard, 1975, p.283.

³ Nous y reviendrons.

⁴ Cf. Patrick Marot, *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, op.cit., p.89.

⁵ Paul De Man, « Anthropomorphisme et trope dans la poésie lyrique », *Poétique*, n°. 62, 1985, p.131-145. Publié en 1984 en anglais dans *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1984.

impossibilité à dire ou à constituer une vérité, à s'identifier au réel ou tout du moins à quelque *effectivité* du Sens. Pour le dire autrement, il y a dans les *Fleurs du Mal* les prémisses d'une écriture a-théologique, sans fondement. Ce qu'indique, par exemple, le sonnet « Sed non satiata » :

XXVI

SED NON SATIATA

Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,

Je préfère au constance, à l'opium, au nuits,
L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane;
Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,
O démon sans pitié! verse-moi moins de flamme;
Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois,

Hélas! et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine!¹

Les termes qui désignent l'être aimé s'entre-définissent métaphoriquement dans une profusion d'appositions (cf. le premier quatrain) sans qu'un élément littéral concrétise jamais en une figure limitée l'objet désiré. L'amour se présente alors comme (non-)relation à un inassignable (qu'on y voit une femme ou la réalité ou encore l'idéal). Le flottement des identités sexuelles, perceptible dans le jeu thématique (« devenir Proserpine ») et homonymique (« nuit » [féminin]/ « nuits » [masculin] ; « constance » [masculin]), consacre une nouvelle forme de rapports qui ne vient plus dire un ordre ou le mouvement de la Nature mais l'errance du désir dans les solitudes d'une relativité sans limite et sans butée référentielle. Radicalisée, cette écriture donnera lieu, on s'en doute, aux nominalismes mallarméen et valéryen et à l'esthétique de la suggestion corrélatrice.

c) Fascination et mystère : de la sacralisation du sens au passage de la signifiante

Nous l'avons vu : la théorie romantique de l'expression se fonde sur le postulat d'une transparence du monde. Cette transparence correspondrait à une relation primitive de

¹ *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes tome 1*, collection de « La Pléiade », Gallimard, 1975, p.28.

l'homme avec ce qui l'entoure et dont sa pensée serait en quelque sorte comme le résonateur. L'évidence, nous l'avons rappelé, est une caractéristique fondamentale du symbole. Elle le préserve du commentaire, de l'inférence, invitant à une lecture qui se ferait idéalement communion mystique. Le risque est alors que le poème ne tombe dans un hermétisme sans issue : qui n'est pas illuminé ne le comprendra pas. « Un aveugle n'apprend pas à voir¹ », prêche ici un jeune homme, dont les yeux étincellent.

Mystérieux, les vers de Nerval viennent comme exemple, à la limite de notre capacité de lire. Ils signifient peut-être une évidence perdue et le désir, propre à toute une époque, de retrouver un dire primordial². La parole s'y fait cryptique. Mais l'immédiateté rêvée ne laisse-t-elle pas la place, par un cruel retournement dialectique, à une manière de désarroi psychotique ? En effet, le symbole au sens romantique se transmue en un mutisme de soi et du monde, en la torture du symbolique au sens de Lacan. Cette problématique traversera le siècle. On la retrouve nettement, bien que rapidement dépassée, chez Rimbaud ou, plus tragiquement dans certains éclats d'Artaud³ ; elle imprènera également un certain mysticisme symboliste tout autant que la confiance surréaliste en la littéralité de la métaphore.

En même temps, la sacralisation mutique du poème, puisque c'est bien de cela dont il s'agit, va de concert, quand elle est exacerbée, avec une prise de conscience de l'éloignement du divin et de la radicalité immémoriale. En dépit des protestations théoriques, il y a rarement naïveté quant au fait que l'immédiateté de l'origine reste inaccessible. La lecture-écriture des textes défait toujours les bandelettes de sa momification théorique. De façon exemplaire, Maeterlinck, en même temps qu'il propose une des définitions les plus abouties, c'est-à-dire les plus *romantiques*, du symbolisme théorique⁴, dit, en écrivant, non seulement le besoin d'une confrontation à l'extériorité qui ne peut se faire que *par* la transparence des serres, mais aussi l'impossibilité d'une lecture mystique du poème. La fable de cette impossibilité apparaît clairement dans la première des *Quinze chansons* publiées en 1896 :

Elle l'enchaîna dans une grotte,
Elle fit un signe sur la porte ;
La vierge oublia la lumière

¹ Novalis, *Les Disciples à Saïs*, *op.cit.*, p.76.

² C'est l'âge où éclosent les fictions linguistiques louches dont Saussure délivrera sa discipline. Pour mesurer l'ambiguïté de toute recherche de la langue primordiale on peut voir, non sans malaise, le film de Francis Ford Coppola, *Youth without youth*, 2007, inspiré d'une nouvelle de Mircea Éliade dont on ne s'étonne pas qu'il ait été, sans jamais l'avoir regretté et avec ferveur, fasciste, et proche de l'idéologie nazie.

³ Qu'on nous permette, par commodité, de renvoyer à notre article « Artaud : pour en finir avec le déni esthétique », *Le Magazine Littéraire* n°524, Octobre 2012, p. 64-65, où nous présentons plus en détail la relation entre symbole et conscience psychotique du langage.

⁴ Cf. notamment sa réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire de 1891. Texte reproduit dans Jean-Nicolas Illouz, *Le symbolisme*, *op.cit.*, p.271-274.

Et la clef tomba dans la mer.

Elle attendit les jours d'été :
Elle attendit plus de sept ans,
Tous les ans passait un passant.

Elle attendit les jours d'hiver ;
Et ses cheveux en attendant
Se rappelèrent la lumière.

Ils la cherchèrent, ils la trouvèrent,
Ils se glissèrent entre les pierres
Et éclairèrent les rochers.

Un soir un passant passe encore,
Il ne comprend pas la clarté
Et n'ose pas en approcher.

Il croit que c'est un signe étrange,
Il croit que c'est une source d'or,
Il croit que c'est un jeu des anges,
Il se détourne et passe encore...¹

La clé ouvrant la grotte du poème est perdue. Et le lecteur passe, percevant un lointain rayonnement dont il ne sait pas l'origine. Le légendaire est devenu le signe du passé irréversible de la légende. Reste alors, loin des cryptes, loin de toute prétention ontologique et de toute sacralisation des origines, une parole-écriture (Meschonnic), une signifiante, et la sagesse sans consolation du passage.

Le rêve d'enracinement dans l'immémorial aboutit ainsi, paradoxalement, à la reconnaissance d'un devenir. La dynamique expressive (désignée dans le texte de Maeterlinck comme irradiation de l'intérieur vers l'extérieur) se résume pour le lecteur à un simple miroitement phénoménal qui engage à l'interprétation (ce sont les différentes croyances du dernier quatrain) sans conduire à aucune parousie du Sens.

d) Bilan

Il semble donc que la prétention à la connaissance, clairement affirmée au début du siècle romantique, se soit maintenue au moins jusqu'au surréalisme. Cependant, deux phénomènes viennent de façon générale s'y opposer et faire entendre une autre voix que celle tonitruante du Verbe hugolien. D'une part, l'effacement de toute garantie théologique² et la perte de confiance en l'analogie qui s'ensuit, conduisent à une objectivation du langage et de

¹ *Quinze Chansons*, 1896, Gallimard, 1983, p.77.

² Que le *theos* soit Dieu ou la Nature, c'est tout un.

ce qu'il peut, selon un hermogénisme d'époque (Mallarmé)¹. D'autre part, la confiance stricte dans les vertus gnoséologiques du symbole mène peu ou prou au même résultat : l'opacité gagne les rapports de l'œuvre à ce qui la fonde (réel ou *psychè*), léguant le texte à ses interprétations. À partir de Nerval et de Baudelaire, la poésie tourne donc la page de la transparence pour se faire reconnaissance de l'écueil du monde ou fable de sa propre opacité, chant d'altérité.

2. Représentance

a) Continuité : la fonction civilisatrice du poète

Corrélativement, au dogme romantique des correspondances, le poète s'est attribué au début du XIX^e siècle l'aura du visionnaire, parlant de tout au nom de tous. Parce que la coordination symphonique de l'univers lui est transparente, il entend parler universellement. Il faut rappeler la préface bien connue des *Contemplations*, ou l'hypocrite lecteur à qui s'adresse Baudelaire, fraternellement. Pour cette poésie le « Je » est une instance transnarcissique, selon un terme cher à Henri Meschonnic, mais dans le sens restreint où le poète se voudrait l'exemplification de toute subjectivité. Parce qu'il est au centre d'un tout qu'il concentre, il a à charge d'émanciper les foules et d'assumer pour autrui la difficulté d'exister. La malédiction n'est d'ailleurs rien d'autre, jusqu'à Baudelaire au moins, qu'une figure de l'exemplarité dans la mesure où elle se donne aussi comme un héroïsme tragique ou christique². L'idéal missionnaire de la poésie, indissociable de l'idée de représentance, se retrouvera chez Rimbaud, Mallarmé³, et jusque dans les avant-gardes du XX^e siècle⁴.

Claude Millet explique que pour Hugo, en effet, la poésie était douée d'une puissance messianique, d'une puissance d'interrogation et d'action sur le lecteur : le lyrisme hugolien n'étant rien d'autre, selon une logique toute romantique, qu'une entreprise de

¹ Cf. sur ce point Gérard Genette, « Au défaut des langues », *Mimologiques*, Seuil, 1976, p.293-359.

² Comme l'explique Patrick Marot, « La malédiction du poète fait de celui-ci la figure à la fois isolée et exemplaire d'une humanité coupée du divin, déchirée entre l'exploration prométhéenne du gouffre et la rédemption salvatrice [...] ». Cf. Patrick Marot, *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, op.cit., p.79.

³ Dans des textes comme « Conflit » ou « Confrontation ».

⁴ Les avant-gardes restent effectivement dans une problématique de la mission humanitaire. Cette problématique est symptomatique du renversement du paradigme représentatif des arts par un régime esthétique de l'expérience artistique. L'œuvre est un mode de vie spécifique, total dans sa spécificité, et non plus le résultat d'une pratique parmi d'autres. C'est l'idée schillerienne de l'art comme pratique civilisatrice fondée sur une possibilité de l'être ouverte par l'œuvre d'art : la neutralisation de l'opposition, dans « le règne de l'apparence et du jeu libre », entre passivité et activité, entre oppression et esclavage. Le régime esthétique de l'art est l'effacement de toute frontière entre art et politique et aboutit à faire de la politique un projet de vie total fondé sur le suspens définitoire de l'expérience esthétique. Cf. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p.42-45.

désaliénation du « Je »¹. Or les choses restent inchangées chez Mallarmé qui conçoit le poème comme action émancipatrice sur le public, action dont la formule demeure : « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Une prétention à l'universel est bel et bien maintenue qui prendra au début du XX^e siècle la forme avant-gardiste d'un collectivisme de l'expérience artistique.

Seulement ces proximités ne doivent pas voiler de profondes différences. La prétention à une manière d'universalisme chez Mallarmé par exemple se fait par une critique du subjectivisme lyrique². Du coup, c'est l'idée même de représentance qui s'écroule. Trouver les principes d'une communauté, pour Mallarmé, n'est possible qu'au prix d'un dépassement de l'enthousiasme égotique, par une redéfinition de la subjectivité. De fait il semble que la forme pure de la représentance ne se conserve qu'assez rarement à l'identique après Hugo qui avait confisqué chez « qui pense, discourt, ou narre, presque le droit à s'énoncer³ ». Le principe de représentance, de fait, ne cessera de se diluer dans la seconde moitié du XIX^e. Voyons, à présent, certains motifs de cette dilution.

b) Le refus de l'histoire et de la mission poétique

Le signe le plus évident de cette mutation du principe de représentance est le dégoût de l'histoire dont témoignent, tour à tour, les positions marginales des poètes parnassiens et symbolistes, positions qui trouvent leur modèle dans le divorce baudelairien de l'action et du rêve. Effectivement, Baudelaire travaille à « délier dans le blasphème ce que le mage [unissait] dans la contemplation : la poésie, la politique et la religion⁴ ». Leconte et Gautier jouent pour leur part la carte de la misanthropie et du désengagement. La déception de 1848 conduit ainsi à une littérature autonome, retirée, affirmant le non-être du réel⁵. Corbière, Cros et Laforgue récuseront de même, avec force dérision, la fonction sociale de la poésie. Le poète n'est plus un mage, c'est un histrion, un saltimbanque. L'exception de la littérature qui était pour les romantiques le signe d'une élection en vient à signifier le sentiment d'une insupportable inutilité, que les poètes assument et revendiquent de crainte sans doute qu'on ne les en accuse. Le retour aux affaires avec les avant-gardes et le surréalisme en particulier ne manque pas de laisser songeur : pour certains *la* mission serait, semble-t-il, d'empoigner un

¹ *Histoire de la poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*, Jarrety Michel (dir.), P.U.F., 1997, p.326 et 339.

² Selon une thèse bien connue de *Crise de vers*. Nous reviendrons très en détail sur ce point dans notre dernier chapitre.

³ *Crise de vers, op.cit.*, p.205.

⁴ Millet Claude, *Histoire de la poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours, op.cit.*, p.328.

⁵ Sartre, *L'idiot de la famille*, III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, 1988, p.411-412 cité par Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand dans *Les poètes de la modernité*, Éditions du Seuil, 2006, p.57.

révoluer et de tirer au hasard dans la foule. Sartre n'aura pas de mots assez durs dans *Qu'est-ce que la littérature* pour dénoncer le caractère puéril d'une révolte qui tourne à vide faute d'avoir reconnu le réel, critique que Pierre Naville¹, plus amène, avait aussi formulée, dès la fin des années 1920. Mais les choses sont sans doute plus complexes que Sartre ne veut bien l'admettre².

De fait, le refus de la mission politique ne signifie pas que le dispositif rhétorique définitoire de la représentance soit absolument évacué. Mais, s'il demeure, l'horizon n'en est plus politique. Parfois, si le poète cesse de travailler pour *son* temps c'est qu'il œuvre encore pour demain. La représentance, débarrassée de l'élan populiste d'un Hugo, se maintient bien souvent de façon oblique par une dialectique résolutoire du particulier et de l'universel, ou du présent et de la postérité. Que l'on pense à l'art pour l'art disant l'essence de la poésie et non pas telle ou telle de ses réalisations ou au symbolisme exhibant une solitude et une étrangeté de l'âme en vue d'élever l'inconscient d'un seul au rang de quelque nouveau mal du siècle.

c) Les gouffres du sujet

Un autre phénomène révèle les craquements du modèle romantique : nous le nommerons « le phénomène du gouffre ». Dans la voix énorme d'Hugo, tout parle, Hugo compris. Tout, mais au point peut-être qu'Hugo parfois ne s'y entend plus. La bouche d'ombre figure ce mystère de soi que l'énonciation totale du romantisme entraîne inévitablement. Au moment où, avec le lyrisme majeur du premier XIX^e le sujet écrase toute altérité dans le fracas de son dire, celle-ci, semble-t-il, fait retour et vient se nicher au cœur d'un sujet si dilaté que le cœur du poète oublie sa mesure. « Je suis l'autre », « Je est un autre ». De Nerval à Rimbaud et Lautréamont le sujet ne cesse de s'interroger et manque la plupart du temps de se perdre. *Le Horla* rôde dans les parages. Et le plus intime apparaît, à force de creusements, comme le plus extérieur (ce que postule en fait la théorie de l'expression sans en noter la contradiction). Laurent Jenny a fait le récit de ce mouvement d'expropriation du sujet dont il retrace l'évolution du Symbolisme au Surréalisme³. Selon le critique, le dispositif expressiviste conduit de fait à une exténuation de la notion de sujet. L'authentique n'est plus séparable du plus inauthentique. De fait, l'oscillation romantique entre impression subjective et connaissance objective semble devoir conduire inexorablement

¹ Pierre Naville, *La Révolution et les intellectuels*, Gallimard, 1975.

² Ce que ne voit peut-être pas le philosophe, c'est que la problématique même de l'engagement s'origine toute entière dans l'autonomisation du littéraire, dans son rejet de toute préoccupation politique. Qu'elle vient en quelque manière la compenser une fois que la dissociation entre littérature et politique s'est nettement établie. Cf. Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Seuil, 2000, p.12.

³ Cf. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, op.cit.

à une pétrification de soi, le sujet n'étant plus que ce lieu neutre où se phénoménalise la vérité. Valéry d'une certaine manière l'a bien compris : les doctrines de l'inspiration mènent à un effacement de toute autorité, à la passivité d'une dictée intérieure. Dès lors, si le poème est une dictée de la vie ou du langage – ce qui lui permet encore de valoir pour tous – est-il encore de quelqu'un ?

d) Bilan

L'évitement du politique chez de nombreux auteurs, la découverte des gouffres du sujet avec la remise en question de la notion d'autorité que cela implique, entraînent donc une reconfiguration de ce qu'était la représentance romantique. Bien souvent le poète n'est sûr ni de sa fonction ni de lui-même. De nouveaux *ethos* et de nouveaux projets en découlent, de nouvelles manières de configurer les pôles rhétoriques, d'établir une relation entre *ethos*, *pathos* et *logos*. Que l'on pense à Verlaine, chez qui la perspective est rarement collective ou généralisante, à Mallarmé qui, de son côté, se montre toujours circonspect dans son approche de l'autre dont l'intimité semble ne devoir jamais être qu'effleurée (cf. « Le Nénuphar blanc ») ou, plus tard, à Apollinaire qui indique notamment dans *Alcools* comment l'opacité du soi trouve à se dire à la deuxième personne, alors même que le « tu » figure une altérité énigmatique, ou bien, encore, à ces poètes du retranchement que sont, chacun à sa manière Valéry et Michaux. Qu'on songe également aux poètes qui construisent leur œuvre dans la reconnaissance d'une l'altérité (ontologique, culturelle), au nom de laquelle le sujet s'énonce tout en signifiant sans cesse la distance qui l'en sépare : qu'on songe à Segalen, Claudel, dans une certaine mesure, ou, encore, aux tentatives de Michaux (*Ecuador, Un Barbare en Asie*). Ces écritures dans leurs différences témoignent d'une hésitation quant au pouvoir qu'aurait le poète à parler de tout, au nom de tous, mais aussi en son propre nom.

3. Autonomie et effectivité

La question de l'autonomie est indissociable des deux précédentes questions. On pourrait dire en simplifiant que l'autonomie de l'œuvre est inversement proportionnelle au pouvoir qu'elle se reconnaît de dire le monde et de parler pour tous. En effet, l'écriture des mages est sans doute plus clairement transitive que celle des symbolistes. Malgré les protestations de Hugo, force est de constater qu'un idéal d'éloquence règne encore dans les poèmes des *Contemplations*. La perte de confiance des poètes, conduira en revanche à une poétique du symbole, de l'évocation, de la suggestion où la corrélation des éléments dans le tout de l'œuvre prime sur sa construction argumentative. Une écriture orfèvre, sorte de

compensation face au discrédit dans lequel se trouvent les poètes à partir 1850, réalise alors, sur le mode artificiel ou expressif, l'idéal d'interrelation interne qui est celui du symbole.

C'est que finalement, quand le poème romantique visait encore la totalisation, il n'était guère besoin que l'œuvre présentât les caractéristiques formelles de sa prétention. Dans la mesure où pour un romantique dire c'était *être* le mouvement du tout, dans la mesure de cette confiance, il n'était pas besoin d'un marquage spécifique, dans l'œuvre, de la totalité visée¹. L'œuvre romantique était autonome parce qu'elle était *un* ou *le* monde. Elle n'était *close* qu'en tant qu'elle totalisait l'expérience possible. En revanche, l'exil social du poète dans les années 1850 (à ne pas confondre avec l'exil politique du mage) a pour conséquence paradoxale l'ostension de la totalité autonome de l'œuvre, où se lit justement un défaut de totalisation. Cette autonomie, en tant qu'elle n'est plus l'œuvre du monde mais l'effet d'une recherche de l'intransitivité qui n'est pas forcément expressive d'autre chose qu'elle-même, est sur le point de sortir du cadre du romantisme. On passe là d'une totalisation expressive à la confection d'une totalité close. L'océan hugolien le cède aux chambres et autres jardinets. Alors que tout était un, la thèse du double état de la parole se met en place opposant, souvent moins finement que ne le fera Mallarmé (qui finalement la récuse, c'est son spinozisme), la parole comme instrument à la parole comme délectation, comme gratuité. C'est que la loi de la poésie n'est pas celle du monde : sous l'influence de Poe et de ses relais dans le siècle, le dogme esthétique d'une amoralité de la poésie se met en place. Le Beau est l'unique fin du poème. Le texte n'aura donc plus de finalité persuasive. C'est dire qu'apparaît tard ce qui était pourtant au cœur du paradigme romantique de l'art : la concrétisation du primat de l'écriture déjà clairement exposé dans le proto-romantisme de Moritz² : au moment où l'œuvre est reconnue comme intransitive l'accent se porte sur la combinatoire nécessaire de ses éléments. Le pouvoir de l'œuvre sur son dehors se voit remplacée par la maîtrise qu'elle exerce sur elle-même. C'est l'injonction de Gautier : « Sculpte, lime, cisèle »³. Mallarmé, Valéry et Reverdy s'en souviendront.

Pourtant, l'accent porté sur l'écriture comme acte de construction, rend possible en même temps l'éclatement formel le plus violent. Puisque la forme est une valeur en soi, puisqu'elle n'est plus un simple ornement, mais le travail même de construction d'un sens qui n'obéit à aucune norme préexistante, elle peut tracer, « bizarre dessin de ponts », autre chose que les signes convenus de sa clôture (cohésion syntaxique, cohérence sémantique, figure

¹ Cela n'exclut pas bien entendu que ce marquage ait été assez souvent réalisé.

² Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, op.cit., p.189.

³ Théophile Gautier, « L'Art », *Emaux et camées*, 1852, Gallimard, 1981, p.149.

typographique) et le poème peut alors dessiner des figures sans autre unité que celle qu'il se choisit arbitrairement. De ce phénomène deux interprétations sont possibles : on peut y voir comme un pouvoir absolument créateur de la parole dont les *Illuminations* de Rimbaud sont l'exemple le plus parlant¹ ; ou le débordement de la parole elle-même par une profusion sans totalité (cf. « Les Ponts »), l'impossibilité de donner une cohésion au texte qui s'écrit, un retournement de l'autonomie en anomie – et ce sont les œuvres les plus hémorragiques d'Apollinaire ou de Cendrars qui viennent à l'esprit. « La poésie se présente alors résolument comme une parole débordée autant que débordante, et qui ne peut ni dire tout ce qu'elle voudrait dire, ni aller au bout de la trajectoire qu'elle voudrait accomplir² ».

Ces divers traitements de l'autonomie engagent différentes manières de concevoir l'effectivité de l'œuvre. L'éloquence hugolienne suppose un engagement communicationnel et argumentatif. L'écriture du repli, en théorie, récuse cet engagement, mais demeure en pratique, jusqu'aux années 1870, massivement tributaire d'une logique de la progression rhétorique. Le poème devient véritablement un accomplissement de soi avec Mallarmé et Rimbaud³. Fragile déploiement prométhéen chez l'un, événement contingent chez l'autre, le poème affirme d'une certaine manière son pouvoir. Il s'effectue. Seulement l'effectivité de ces écritures, en tant qu'elle n'est plus l'image analogique d'une effectuation de la nature, en tant qu'elle est privée du ressort ontologico-expressiviste, est effectuation d'une fragilité. Elle est pouvoir aussi bien qu'impuissance.

Conclusion du Chapitre I : Problèmes de légitimation

Au cours du siècle, l'héritage romantique s'est donc bel et bien transformé. Des éléments se sont maintenus tout en changeant de statut, d'autres ont disparu. On peut caractériser plus précisément la situation de la poésie à la fin du siècle par un rapport sceptique à la connaissance, une relation hésitante et problématique à la communauté (retrait, obliquité), une exacerbation de l'autonomie de l'œuvre qui, parfois privée de tout fondement ontologique, aboutit soit à la fragilité d'une écriture anomique, soit à une redéfinition du statut

¹ Cela est vrai dans une certaine mesure des poèmes de Mallarmé. Jean-Pierre Zubiare souligne à juste titre que l'opposition radicale entre Rimbaud et Mallarmé dont se nourrit depuis un siècle l'histoire de la poésie française a vécu. Les deux auteurs se retrouvent de fait sur une conception de la poésie comme pouvoir de création relatif à la parole considérée pour elle-même. Cf. « La Poésie au XXe siècle : des avant-gardes à la surreflexion », in Michèle Touret, Francine Dugast-Portes (dir.), *Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française ?*, P.U.R., 2001, p.161-162.

² Claude Millet, « L'éclatement poétique », in *Histoire de la France littéraire*, op.cit., p.295.

³ Peut-être déjà chez Nerval ?

de l'autonomie, loin de toute nécessité. Une effectivité paradoxale du poème apparaît qui ne signifie plus aucun pouvoir certain, ni sur soi ni sur les choses.

La perte de confiance en son propre pouvoir fait alors de la poésie une littérature exilée, ou rêvant son propre exil. Le problème est que cet exil passe par un processus de désacralisation tantôt tragique, tantôt méthodique, dont le sarcasme baudelairien de par son ambiguïté reste le modèle fondateur. Vient ici le temps des crises et des merles moqueurs. Banville, dans les *Odes funambulesques* (1857), cherche à discréditer les ambitions lyrico-philosophiques du romantisme au profit d'une libre fantaisie¹. La liberté vertigineuse du poète dit tragiquement sa séparation avec le monde, et la vanité de sa parole. Cette liberté de saltimbanque, à l'heure de la démocratie, c'est l'écriture². En tant qu'elle est autonome, sans foi ni loi, sa valeur risque toujours de s'effondrer. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes écrivait : « Chaque fois que l'écrivain trace un complexe de mots, c'est l'existence même de la Littérature qui est mise en question ; ce que la modernité donne à lire dans la pluralité de ses écritures, c'est l'impasse de sa propre Histoire ». On ne saurait mieux dire que l'immanence et le primat de l'écriture, conditions modernes de la littérature, équivalent à une remise en question systématique de son existence comme discours valorisé. Lautréamont, Cros, Corbière et Laforgue incarneront cette poésie en mal de légitimation, qui ne peut se dire qu'en se dénigrant sans cesse, une poésie qui se critique, qui se détruit, tout en continuant de s'affirmer difficilement, poème après poème³.

D'une autre manière, mais parallèlement, les explorations de Rimbaud ou de Mallarmé, conduisent la parole poétique au bord de son extinction. Interruption, soustraction⁴, raréfaction, le négatif hante ces œuvres voisines dans leur étrangeté. Et puis il y a le mythe : d'un côté le silence dégoûté de Rimbaud, de l'autre le Livre brûlé de Mallarmé. Les figures du dernier couac ou de la liquidation totale pour cause de néant. Ptyx en soldes ! Le XX^e siècle s'en souviendra.

¹ Pierre Bertrand et Pascal Durand dans *Les poètes de la modernité, op.cit.*, p.115.

² Peut-être est-il possible de suivre l'invitation de Michel Murat, qui proposait naguère de lire dans « Royauté » de Rimbaud la fable du statut paradoxal du poète et de sa muse demandant au peuple, sur la place publique, une reconnaissance de sa royauté. Cf. *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, émission du 31 mars 2011, disponible au lien suivant, <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-10-11-les-bohemes-de-rimbaud-45-les-illuminations-2>. Pourtant, et c'est toute l'ambiguïté de la position de Rimbaud, la crise de légitimité semble laisser place, de façon certes rétrospective, à une royauté effective : « En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes. » Arthur Rimbaud, *Illuminations, in Œuvres complètes*, La Pochotèque, 1999, p.466.

³ Claude Millet, « L'éclatement poétique », in *Histoire de la France littéraire, op.cit.*, p.266.

⁴ Nous faisons références par ces termes aux essais d'Alain Badiou « La méthode de Rimbaud » et « La méthode de Mallarmé », in *Conditions*, Éditions du Seuil, 1992.

Privée de toute justification, la poésie n'est plus alors pour certains qu'une tradition désuète, un ensemble de prescriptions rituelles, une politesse faite au Néant dont on se demande si elle vaut mieux que n'importe quelle autre convention. Dès lors la possibilité d'une conception fiduciaire de l'œuvre, longuement préparée par une *doxa* de la rationalisation du processus créatif (Poe en amont), apparaît. Chez Mallarmé, puis chez Valéry et Duchamp.

Il y a là comme une fin de la métaphysique en art et en poésie. Le dogmatisme des fondations ontologiques de la parole laisse place à une circonspection quant à ce que peut un poème. La fin de ce dogmatisme permet de penser enfin le discours ontologique comme processus de légitimation de tout discours et de la poésie en particulier. Dès Mallarmé, la possibilité apparaît d'une réinterprétation du dogmatisme ontologique par la réduction de celui-ci à ses dispositifs rhétorique et, partant, une possibilité de repenser la poésie comme partage non dogmatique du sens. Le dispositif romantique s'est donc bel et bien fissuré. Les justifications qu'il donnait à la littérature en compensation de la perte de tout repère extérieur peuvent enfin apparaître comme des *justifications*. Ici et là, on ne croit plus, dans les années 1870, ni au génie, ni à l'accessibilité du Verbe, si tant est qu'il y en ait un.

Cette fin de la métaphysique (entendue ici au sens d'une onto-théologie justificatrice) n'a cependant pas de date précise et elle n'est pas unanime. Son temps n'est pas linéaire. Elle n'est qu'une possibilité – préparée depuis longtemps par les paradoxes du romantisme allemand mais exemplairement attestée, on le verra maintenant, par les œuvres de nos auteurs – et tranche évidemment sur le *main stream* des doxas symbolistes, unanimistes, futuristes et surréalistes. En ce sens, en démontrer la radicalité chez Mallarmé, Valéry et Reverdy, conduit moins à définir une période, avec un commencement et une fin, qu'à faire saillir par contraste, indirectement, le caractère parcellaire de la présence de ces problématiques chez le commun des poètes, voire leur refoulement global, dont témoignent, d'une part, le fracas avant-gardiste, d'autre part, les réductions fréquentes des œuvres de Mallarmé ou de Reverdy à des enjeux ontologiques ou phénoménologiques¹. On n'en finit pas avec la métaphysique comme

¹ Pour les textes les plus intéressants on pense ici aux travaux de Jean-Pierre Richard, aux préfaces d'Yves Bonnefoy aux éditions Gallimard des *Poésies*, des *Divagations* ou encore des *Vers de circonstance* ; par certains de leurs aspects, aux travaux de Michel Collot sur Reverdy. La vogue de l'heideggerianisme et de la phénoménologie aura bien entendu produit quantité d'études ontologico-transcendentalistico-existentialistes qui méritent bien moins d'être rappelées dans la mesure où bien souvent le texte n'y est qu'un prétexte à de savants traités philosophiques (ainsi de *La Tentative de Mallarmé*, P.U.F., 1997, par Paul Audi ou de *Mallarmé : phénoménologie du non-sens*, *op.cit.*, de Salvatore Grandone, où très clairement l'œuvre n'a d'autre fonction que d'illustrer un traité). Pour mémoire citons également l'article de Daniel Briole, « L'espace de l'autre dans l'écriture poétique » in *Le Centenaire de Reverdy*, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p.113-119. Si déjà d'un simple point de vue phénoménologique une formule comme « l'espace de l'autre » a de quoi faire frémir,

avec un gâteau, et le « gouffre de vaine faim », cette angoisse que vient combler le discours métaphysique, y compris dans ses déclinaisons husserliennes et heideggériennes, est en même temps la force toujours vive qui conduit les hommes à en inventer les figures. Nous entreprendrons donc à présent de montrer comment nos auteurs mènent à leurs dernières conséquences les crises conjointes du droit et du pouvoir de la littérature.

on ne peut que douter du fait que le but de l'œuvre reverdyenne soit le « dévoilement particulièrement net des structures perceptives et langagières de l'espace et du temps dont la combinaison détermine la genèse et le développement de toutes nos expériences ». *Ibid.*, p.119. On parcourra avec la même circonspection l'ouvrage d'Enrico Guaraldo, *Il senso e la notte – Esperienze poetiche di Reverdy*, Giannini Editore, Napoli, 1984, où il est question d'angoisse, de dévoilement de l'être, de réduction phénoménologique, etc.

Chapitre II. Hasard et artifice : un déracinement ontologique

Concevoir le monde comme artifice, et seulement comme tel, implique une certaine appréhension de l'insignifiance : le monde dénaturé, qui n'est ni insensé ni absurde, est certainement insignifiant. Cet accès à l'insignifiance, ici autorisé par la ruine de l'idée de nature, n'est pas un privilège réservé à la pensée artificialiste. L'idée de hasard livre seulement une manière de coupe verticale de l'insignifiance : par elle, le fait est saisi comme insignifiant en lui-même.

Clément Rosset, *L'Anti-nature*, P.U.F., 1973.

L'histoire de la poésie depuis le romantisme est donc celle d'un paradoxe. La poésie romantique se donne comme parole absolue, justifiée dans l'évidence même de son pouvoir, tout en commençant d'apparaître, de par cette absoluité même comme, une parole exilée et sans caution.

L'absoluité de l'œuvre romantique, si l'on en croit ses premiers théoriciens allemands, est d'ailleurs en elle-même paradoxale puisqu'elle doit être à la fois présentation et pensée de sa présentation. Forme et forme de sa forme. Elle se donne selon la dialectique d'une dualité (production/produit, déterminant/déterminé ou encore présentant/présenté) qui ne peut jamais vraiment s'annuler¹. Pour être absolue, l'œuvre romantique doit donc être parachevée par la saisie critique, laquelle devrait elle-même s'accomplir en œuvre. D'où l'oscillation constante entre une critique en mal d'œuvre et une création idéalement pure faisant l'économie de toute problématique réflexive, entre une pensée *opérante* et une pensée de cette pensée².

Or, si le jeu entre la critique et l'œuvre implique certes une problématique de la notion romantique de littérature, cependant, l'assise métaphysique de l'idéalisme subjectif permet de conjurer les risques de dispersion inhérents à celle-ci. C'est que la dualité sert ici une pensée de l'unité : « Au plus profond du désir critique, du désir du Sujet critique, c'est de

¹ Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, « La critique », *L'Absolu littéraire*, *op.cit.*, p.378.

² *Ibid.*, p.376-377.

l'unité vivante de l'individu qu'il s'agit »¹. Si la critique au sens romantique trahit un inachèvement de l'œuvre, c'est pour en assurer la consistance.

Il faudra attendre un siècle pour que la perspective critique définitoire du concept même de littérature apparaisse comme question radicale de la possibilité même de la littérature. Cela implique que la relation entre critique et poésie soit somme toute assez pacifique dans les œuvres d'Hugo et de Baudelaire. Chez Hugo, le discours critique des préfaces relate l'épopée d'une poétique en marche, donnant forme et consistance à l'œuvre, par la narration d'une geste dont elle est le mémorial. Chez Baudelaire, la capacité critique, nature seconde du grand poète, confère une cohérence à son écriture, et par là-même une manière de légitimité².

Chez Mallarmé, en revanche et exemplairement, la question critique prend un sens beaucoup plus problématique. Comme pour les romantiques, pour le poète de Valvins, « œuvrer ne saurait [...] se suffire : il faut encore acquérir une *vue* sur l'œuvre »³. De fait, si quelque chose caractérise tout particulièrement la poésie de Mallarmé, c'est bien qu'une définition critique lui fait toujours cortège. Seulement, ici, la vue sur l'œuvre n'est plus un accomplissement de celle-ci. Bien plutôt vient-elle signifier sa vanité ou sa fragilité. A partir de là, le rapport entre critique et poésie se modifie.

C'est du moins ce qu'enseignent, vingt ans après la mort de Mallarmé, les thèses de Jean Paulhan, presque malgré lui, savoir que le problème poétique majeur au XIXe siècle est un problème de *point de vue*. Or, prendre une vue sur la littérature c'est risquer d'en nier la légitimité. Parce que le Classique comme le Romantique, le Rhétoricien comme le Terroriste prennent une vue critique sur la littérature, parce qu'ils prennent le risque de suspendre les croyances véhiculées par le champ littéraire et d'inviter à une certaine lucidité quant à la fonction littéraire de ces croyances, ils en minent l'évidence au point de déréaliser le sens des œuvres. Or, ce que Paulhan diagnostique comme une contagieuse misologie est sans doute plus fondamentalement une crise sans précédent de la littérature qui se voit confrontée aux conséquences problématiques de sa constitutive réflexivité. Telle sera du moins notre hypothèse.

Nous montrerons ici comment la réflexion sur la littérature aboutit, chez Mallarmé, Valéry et Reverdy à saper les formes usuelles de légitimation du discours littéraire. Il s'agit

¹ *Ibid.*, p.391.

² Qui reste bien en deçà des enjeux problématiques de cette écriture. Nous y reviendrons.

³ *Ibid.*, p.371. Nous soulignons.

donc d'aborder les discours qui définissent les statuts ontologique et rhétorique de l'œuvre, que ces discours soient secrétés par l'œuvre elle-même, ou qu'ils constituent un dispositif critique extérieur jouant comme médiation entre le lecteur et la présentation de l'œuvre par elle-même¹. Ce dispositif, s'il n'apparaît pas, de prime abord, littéraire, s'il semble davantage relever de champs comme ceux de l'ontologie ou de la sociologie, détermine cependant la reconnaissance des conditions de l'œuvre. L'hétéronomie de ces discours d'accompagnement, si elle implique que ceux-ci ne sauraient être considérés comme interprétants ultimes des œuvres de nos auteurs, indique cependant les limites posées à leur interprétation et vise à écarter un certain nombre de présupposés métaphysiques qui auraient pu en diriger le cours, et détourner le lecteur d'une considération attentive de l'œuvre.

Comme nous l'avons vu la justification majeure de la poésie depuis le romantisme était de type ontologique. Elle décrétait que le poème était l'expression du monde ou du sujet, qu'il portait la vérité du monde ou du sujet. En répondant par la connaissance du monde ou du sujet à la question implicite de la cause et du *telos* de la littérature, en suggérant que l'un comme l'autre suffisaient à garantir l'œuvre contre l'absence de raison, le romantisme reposait de fait sur une conception nécessitante de l'être², dans le sens où l'entendraient Clément Rosset ou Heidegger³ dans leurs réflexions respectives sur la notion de nature, sur le principe de raison. En effet, le principe de raison – à l'instar de la notion de nature qui en est un des nombreux avatars – implique, lorsqu'on l'accentue hors de toute pensée abyssale comme absence de fond (Heidegger), ou en déniait l'évidence d'un hasard universel (Rosset), que « ce qui vient à l'existence doit et puisse résulter de principes »⁴, et donc que toute question quant à ce qui est, connaît, en droit, une réponse : pour le dire en d'autres termes, avec Michel Meyer, toute onto-théologie, parce qu'elle considère la connaissance de ce qui est comme l'aboutissement du discours relève d'une rhétorique de la réponse, d'une pensée apocritique⁵.

Or, on verra ici que le discours critique de nos auteurs, qu'il soit interne ou externe aux œuvres, coupe court à ce modèle de justification en développant trois thèmes fortement liés. On retrouve en effet chez chacun d'eux l'affirmation d'une contingence radicale du réel

¹ Ce dispositif relativement réduit chez Reverdy, est proliférant chez Valéry et Mallarmé.

² Noter cela permet de prendre toute la mesure du discrédit jeté par Baudelaire sur la *nature* et le *naturel*.

³ Cf. Heidegger, *Le Principe de raison*, 1957, Gallimard, 1962 et Clément Rosset, *L'Anti-nature*, P.U.F., 1973.

⁴ Clément Rosset, *L'Anti-nature*, *op.cit.*, p.49.

⁵ Nous renvoyons ici à Michel Meyer, *De la Problématologie*, *op.cit.*

et de la littérature ; une conception artificialiste¹ de l'art corrélée avec le constat d'une tautologie du réel ; une thématization de ce que, par anachronisme, nous appellerons l'*illusio* littéraire. Nous réserverons l'étude de ce dernier phénomène au chapitre suivant, dans la mesure où il témoigne d'un passage du registre ontologique des justifications de la littérature à la reconnaissance de la nature essentiellement rhétorique de ces justifications. Pourtant, il faut observer ici que l'intrication de ces notions est telle que seule la clarté de l'exposé a justifié qu'on les traite séparément. En effet, proposer une ontologie fondée sur le hasard revient à constater que ce qui est n'obéit à aucune raison transcendante. Cela implique que le monde est sans arrière-monde, ce qu'indique le constat d'une tautologie du réel. On comprend alors que l'ontologie de la contingence et la tautologie du réel conduisent très logiquement au discrédit des légitimations courantes de la littérature : si les justifications de la cause littéraire ne peuvent avoir d'assises ontologiques, on doit y lire le *procédé* d'une invention de la valeur littéraire. Pour le dire autrement, si la garantie n'est plus ontologique, on doit se poser la question de la nature du *garant* de la littérature ; ce qui mène à dévoiler les stratagème d'institution de l'autorité auctoriale, institution qui se joue bien souvent au niveau de croyances dont la constitution ne peut plus relever que du discours et du rapport que les agents du champ littéraire entretiennent avec lui².

¹ C'est dans le même sens que Patrick Marot insiste sur le fait qu'une conception artificialiste de l'art remplace peu à peu au XIX^e siècle, chez Baudelaire notamment, le paradigme métaphysique d'une littérature symbole où se conjoignent l'autonomie de l'œuvre et l'hétéronomie des « vérités métaphysiques et morales qu'elle a vocation à dévoiler ». Cf. « L'œil crevé du symbole », in *Les Moralistes modernes*, sous la direction de Marie-Catherine Huet-Brichard, Patrick Marot et Jelena Novaković, en ligne sur le site de Fabula, 2010. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1300.php>.

² La corrélation de ces notions est, dans une perspective sans doute différente de la nôtre, très clairement explicitée par Clément Rosset : « Une fois abolie la représentation d'une nature et conçue la capacité du hasard à rendre compte de la constitution de toute chose existante, ce qui était considéré comme nature se voit investi d'un même pouvoir d'artifice que l'homme : artifice ne désignant pas une capacité, plus proprement humaine, à se fixer des objectifs et à les réaliser, mais simplement la capacité de réaliser des productions sans le secours de la nature. Ainsi conçu, l'artifice contrôle tous les domaines de l'existence ; et toute production peut être considérée comme également artificielle au sein d'un monde n'offrant à la conscience aucune représentation de nature. L'émotion poétique devant les choses apparaît dès lors comme une extase devant l'artifice : le monde poétique est essentiellement un monde dénaturé [...] ». Cf. *L'Anti-nature*, *op.cit.*, p.51.

A. LA CONTINGENCE : COSMOLOGIE ET DÉFINITION DU STATUT DU DISCOURS POÉTIQUE

Voyons donc maintenant comment l'élaboration d'une réflexion sur le hasard et la contingence conduit chez Mallarmé, Valéry et Reverdy, de façons certes différentes, à un effacement radical des fondements traditionnels du discours poétique. On s'attachera d'abord à exposer celles des réflexions cosmologiques et anthropologiques de nos auteurs qui sollicitent la notion de hasard pour voir ensuite comment ces réflexions les conduisent à définir une situation de la poésie. Notons d'ores-et-déjà qu'on aurait tort cependant d'imaginer que ces réflexions précèdent ou définissent *a priori* le discours poétique. Comme l'indique exemplairement le cas Mallarmé, les spéculations des poètes sont difficilement séparables de ce creusement du vers ou du langage qui constitue tout leur office¹. De fait, c'est par un va-et-vient constant entre écriture et théorie de l'écriture que s'invente la réflexion sur le hasard, qui comme on le verra, n'est pas séparable d'une réflexion sur le langage et d'une définition de l'œuvre comme artifice.

1. Le hasard comme donnée anthropologique et cosmologique : le monde, le sujet et le langage

a) Mallarmé ou le hasard comme condition de toute pensée : l'arbitraire du sujet, l'arbitraire du langage

1) *La dimension matricielle du hasard chez Mallarmé*

Avant toute chose, tâchons de comprendre en quels termes se pose la question du hasard chez Mallarmé. Notons en premier lieu que Mallarmé ne parle jamais vraiment du hasard d'après l'exemple concret d'événements réels qui en pourraient témoigner. Sa question est moins empirique que critique en un sens kantien. Si pour Mallarmé, le hasard semble avoir une dimension matricielle, s'il préside à tout ce qui est, l'important n'est pas cependant que tout l'indique concrètement dans les phénomènes. L'universalité du hasard est, comme nous allons le voir, une universalité quasi-transcendantale et constitue l'aboutissement de l'idéalisme de notre auteur. Par idéalisme entendons ici l'idée que tout ordre, toute figure, relève de la pensée, un peu comme les constellations tramées dans le chaos stellaire dépendent de qui les imagine.

¹ Rappelons que les propositions métaphysiques ou ontologiques de Mallarmé, loin de le précéder, s'enracinent dans son travail poétique. Du moins est-ce ce qu'il indique lui-même dans la célèbre lettre à Cazalis du 26 avril 1866 : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme [...]. L'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine. Je ne vais vraiment pas bien, et ne puis respirer longuement ni avec la volupté du bien-être. [...] » Cf. Lettre à Cazalis, *Correspondance*, éd. de Bertrand Marchal, Folio, 1995, p.297 et 298.

Le tour idéaliste de la spéculation mallarméenne implique que, pour être affirmé absolument et de tout, le hasard doit l'être en premier lieu de la pensée. Son domaine d'expression doit être mental avant tout. Or, comme en témoignent les notes d'*Igitur*, le hasard constitue, à la lettre, une hantise¹. Il faut comprendre ici que cette hantise n'advient sans doute pas occasionnellement comme un accompagnement affectif de la pensée du hasard mais qu'elle en est la seule manifestation possible. D'ailleurs, le hasard, comme toute hantise, résiste à la négation. Plus qu'un objet de discours et de pensée il est l'élément dans lequel s'effectue l'acte de tout discours et de toute pensée. C'est ce qu'indique sans détour ce passage d'*Igitur* :

Bref dans un acte où le hasard [*sic*] 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 à échouer.²

Le hasard mallarméen se définit donc par son ubiquité mentale. Il n'est jamais un simple thème pour la pensée. Sa place est insituable, il est, invisible, dès qu'une pensée a lieu.

Pour cette raison même il se donne donc comme certitude. L'affirmation du hasard est en effet définitive dans la mesure où elle participe elle-même du hasard. Cela explique le ton définitif sinon péremptoire que Mallarmé choisit pour l'affirmer. En capitales de forte police : « Un coup de dé jamais n'abolira le hasard ». C'est, posé avec énergie, un des seuls éléments de doctrine que Mallarmé s'autorise. Voyons à présent ce que cela implique d'une pensée du sujet et du langage.

2) *Les apories du sujet*

Partout et nulle part, le hasard est la cause d'un emprisonnement aporétique du sujet. Aporie en effet, la conscience sophocléenne qu'« ayant tous les chemins, sans chemin l'homme marche vers rien, quoi qu'il puisse arriver »³, que semblent exprimer les paradoxes d'*Igitur*. Par exemple :

« si [la parole] s'accomplit le hasard [*sic*] se nie quant à la parole, en s'affirmant quant à la pensée [...]»⁴

C'est-à-dire : toute profération, toute énonciation, détermine un sens, confère à la parole dite la nécessité d'être telle qu'elle est, ce qui n'empêche nullement que cette parole et son sens demeurent quelconques, hasardeux, quand la pensée s'en saisit, les considère. Ce que Clément

¹ On trouve dans les feuillets d'*Igitur* une trentaine d'occurrences du terme.

² *Igitur*, OCML, p. 476.

³ *Antigone*, vers 360. Cf. pour la traduction de ce vers et pour l'interprétation selon une nécessité de la contingence Rosset Clément, *Le Réel – traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, réédition de 2004, p.14-23.

⁴ *Igitur*, op.cit., p.476.

Rosset formulerait en deux lois : 1- toute réalité est nécessairement déterminée ; 2- toute réalité est nécessairement quelconque¹. Tout chemin, tout choix, en tant qu'il a lieu, est une détermination. Tout chemin, toute détermination est quelconque. Aucune action n'est nécessaire ; aucune action n'est indéterminée. L'homme ayant tous les chemins (c'est la volonté) n'a pas de chemin (c'est la fiction comme fait).

Dans la mesure où le hasard comme dimension matricielle ignore toute idée de nature², toute essence, il réduit les actes du sujet à de simples faits sans aucune valeur représentative. Toute motion subjective peut alors apparaître comme un coup de dé, fruit du hasard accomplissant le hasard. Le sujet mallarméen n'est donc plus le sujet connaissant, représentatif, tel que le comprend encore Descartes, pour qui, rappelons-le, l'acte premier du sujet n'est pas le doute mais la certitude que celui-ci recèle comme son présupposé fondamental. Il est d'ailleurs significatif que l'admiration de Mallarmé pour l'expérience cartésienne porte davantage sur la volonté que sur la certitude des trois ou quatre principes qu'elle découvre :

Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté.
Page du discours sur la Méthode.³

Insister sur la volonté – et il y a dans cette note, plus qu'une insistance, une réduction du sujet à la volonté – soit sur la faculté à décider d'une action, à donner l'impulsion d'où procède la fiction, plutôt que sur la certitude, c'est rappeler qu'en tout état de cause, une connaissance du monde ne pouvant avoir lieu, l'homme se tient face à une alternative : jouer le jeu de la fiction, en lancer les dés ou s'en abstenir. Mallarmé ramène ici le mouvement de toute espérance de cognition à la gratuité⁴ indépassable d'un acte, d'une volition.

Mais du coup la volonté étant toujours une pensée, c'est-à-dire l'acte d'une fiction, et étant donné que « Toute pensée émet un coup de dé »⁵, on ne peut plus voir dans la volonté telle que Mallarmé semble la conceptualiser une faculté de pure décision, dans la mesure où

¹ Rosset Clément, *Le Réel – traité de l'idiotie*, op.cit., p.13-14.

² Cf. sur ce point Clément Rosset, *Logique du pire*, P.U.F., 1971, p.83, où le philosophe oppose deux types de hasard, le hasard originel et le hasard événementiel : « Hasard *originel* [celui pensé par Mallarmé selon nous], ou hasard *constituant*, ignorant et, à l'occasion, récusant l'idée de nature. Originel en ce qu'il ne suppose aucune nature à l'origine de sa possibilité ; constituant, en ce qu'il est l'origine productrice de tout ce qui pourra être reconnu sous le nom de nature. Deux caractères majeurs distinguent le hasard originel du hasard événementiel : d'une part l'antériorité par rapport à l'idée de nature ; d'autre part, l'impérialisme territorial qui s'étend à toute forme d'existence. Le hasard originel est antérieur et de partout ; le hasard événementiel postérieur et localisé. »

³ *Notes sur le langage*, OCMI, p.504.

⁴ Puisque la nécessité de la pensée ne peut être conçue que dans son rapport représentatif ou expressif à l'instance nécessitante de l'être (que celui-ci soit son objet ou la constitution de la pensée elle-même).

⁵ *Le Coup de dés*, OCMI, p.387.

elle ne peut s'abstraire de la nécessité du hasard, soit de l'équation nécessaire qui identifie fiction et pensée. Cette nécessité, impliquée par la portée générale de la précédente citation du *Coup de dés*, affirme définitivement la gratuité de toute volition, en même temps que l'aspect illusoire du pouvoir décisionnel. Que cette gratuité soit nécessaire, qu'on y soit « réduit », ne change rien, car ce qui est nécessaire, c'est alors la contingence de la pensée.

Dans des textes ultérieurs, ce que la terminologie encore hésitante de l'auteur des *Notes sur le langage* cherche sous les termes de fiction et de « volonté » sera défini plus précisément comme « instinct de ciel »¹. En nommant « instinct » le mouvement de l'homme par lequel celui-ci s'exempte de toute nécessité par l'affirmation de la fiction, Mallarmé laisse entendre clairement que la volonté, rendue bien hasardeuse comme notion par la toute-puissance du hasard, n'est rien d'autre que la face réflexive d'une irrémédiable passivité.

En soulignant l'importance de la volonté et donc de la décision de penser, le poète affirmait déjà nettement que la pensée avait lieu, sans affirmer qu'elle connaissait, qu'elle était au monde souverainement, en prise sur l'essence des choses². Quand il la détermine comme instinct, il en indique l'irrémédiable passivité (dont relève la volonté comme acte réflexif) : la pensée ne peut faire autrement que d'être *une* pensée, c'est-à-dire l'acte par définition contingent de la fiction. Et il semble que, là où, pour Henri Michaux, le volontaire désignera une maîtrise néfaste d'un sujet inauthentique sur la totalité des motions d'un corps sentant et du possible psychique, l'équation [sujet-pensée = fiction] soit chez Stéphane Mallarmé une manière alternative de concevoir une subjectivité *in-extremis* réflexive³ qui n'est rien moins que souveraine, puisque l'action que constitue la fiction est le fait même d'une irrécusable et consciente contingence.

3) *Le langage, deux fois contingent*

La pensée du hasard apparaît donc ici comme une pensée de la factualité dans le sens où elle exclut que les choses aient une nature, une essence. Cela implique évidemment une réévaluation de la nature du langage, instrument par excellence, selon toute une tradition philosophique, de l'acte de représentation conçu comme dégagement de l'essence. De fait, le hasard de tout implique un arbitraire du signe. Le langage apparaît alors comme le lieu par excellence où se manifeste le hasard, à deux niveaux. Hasard des mots d'abord, « hasard

¹ *La Musique et les Lettres* (1894), OCMII, p.74.

² Ce qu'implique également selon nous la célèbre formule « l'instinct de ciel » : un instinct n'est autre qu'une motion ; sans doute celle-ci est-elle nécessaire pour Mallarmé, mais en tant que motion, fait et non pas représentation, définitivement contingente.

³ Ce que disent les remarques sur la volonté.

demeuré aux termes¹ », qui est ce par quoi ils échappent à la décision et à la conscience de qui les profère, surdéterminés qu'ils sont par leurs emplois courants. Hasard plus fondamental ensuite, suscitant l'autre, et dû à l'absence de motivation de tout vocable².

Si Mallarmé parle souvent de nier le hasard par le travail littéraire du vers³ ou plus généralement de l'écriture⁴, entendons bien, fidèles au postulat selon lequel le hasard s'accomplit à travers sa négation même, que si le hasard statistique de la circulation des vocables peut être, dans une certaine mesure, canalisé, rien ne supprimera ce qui le fonde : à savoir l'absence d'un socle ontologique par quoi le langage se trouverait motivé. Mallarmé, influencé par Max Müller, se fait ainsi l'écho d'un progrès de l'hermogénisme dans le champ des études linguistiques, progrès qui conduira Saussure à abandonner la question des origines du langage, encore cruciale, comme on sait, pour Bréal, au moins jusqu'à l'*Essai de sémantique*⁵.

*

* *

¹ *Crise de Vers, Divagations* (1897), *OCMII*, p.213.

² *Ibid.*, p.208 : « A côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscurs ici, là clair. »

³ *Crise de vers, op.cit.*, p.211 : « Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard [...] » ; et p.213 : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité [...] ».

⁴ Le hasard est vaincu quand le lecteur a suivi, mot à mot, le texte. *Le Mystère dans les Lettres, Divagations, op.cit.*, p.234 : « Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence — ». Notons que le hasard vaincu laisse résonner le blanc, l'absence, sur quoi le texte se tisse.

⁵ Cf. Mireille Ruppli et Sylvie Thorel-Cailleteau, *Mallarmé – La Grammaire et le grimoire*, Droz, 2005, p.58 : « La question de l'origine hanta fort longtemps l'esprit des indo-européanistes, qui formaient le courant majoritaire de la linguistique européenne au XIX^e siècle. Elle fut officiellement écartée, non sans quelques regrets, lorsque, par une décision autant scientifique que philosophique, les linguistes qui fondèrent en 1866 la Société de Linguistique de Paris, exclurent des communications de ses membres la question de l'origine des langues et celle de langue universelle. » La position de Saussure dans le *Cours de linguistique générale* est on ne peut plus claire : « La question de l'origine du langage n'a pas l'importance qu'on lui attribue généralement. Ce n'est même pas une question à poser : le seul objet réel de la linguistique c'est la vie normale et régulière d'un idiome déjà constitué. » Cité par Jean-Claude Milner dans « Saussure », in *Le Périple structural*, Verdier, 2002, p.28. Sur ce point Valéry et Mallarmé sont très proche. Dans une recension de *La Sémantique* de Bréal, Valéry écrit : « En toute matière, l'origine est une illusion. Sa recherche, au-delà de notre expérience, est purement verbale. » Cf. *Mercur de France XXV*, janvier 1898, Revue du mois, p.254-260, reproduit dans *OII*, p.1448-1454. Cf. également, sur la question de l'imposition de l'hermogénisme dans la linguistique moderne et chez Mallarmé et Valéry, Gérard Genette, « Valéry et la poétique du langage », *Modern language notes*, vol. 87, n°4, 1972, Johns Hopkins University Press et le développement de cet article dans *Mimologiques, op.cit.*, p.293-359. On verra également sur l'infléchissement valéryen de la linguistique par une psychologie l'article de Nicole Celeyrette-Pietri, « Entre Bréal et Mallarmé », in *Problèmes du langage chez Valéry*, Lettres Modernes, 1987, p.75-97.

Opérateur quasi-transcendantal¹, le hasard revêt donc une importance considérable pour la cosmologie et l'anthropologie mallarméennes : il est aussi bien au principe du monde en tant que celui-ci sourd du sujet et de sa capacité à se figurer un ordre, qu'à la source de toute motion subjective. Du fait du hasard auquel il est soumis, le sujet ne peut plus se croire capable de représenter un monde d'ailleurs dépourvu d'essence, et se voit par là-même contraint de reconnaître la contingence du langage qu'il aurait pu utiliser à cette fin.

b) L'affirmation empiriste de la contingence chez Valéry

Bien que ce fait soit moins souvent mis en relief par la critique, le hasard et l'idée de contingence sont également des données fondamentales de la pensée valéryenne. On considérera la constance avec laquelle Valéry, tout au long de sa vie, revient sur des notions qu'on rencontre déjà au milieu des années 1890² dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*³ ou dans les cahiers qui fourniront la matière des *Extraits du Log-book de Monsieur Teste*, publiés en 1925. Ses derniers textes en portent encore la trace que ce soit dans les notes publiées sous le titre *Les principes d'an-archie pure et appliquée*⁴, ou dans certains fragments de *Mélange* publiés en 1939 puis en 1941⁵.

On verra que, souvent désigné comme hypothèse incontournable, le hasard a ici, comme chez Mallarmé, une dimension matricielle. Cependant, on observera que le geste de Valéry diffère assez largement de celui de son maître, dans le sens où il thématise le hasard moins dans les termes d'une spéculation transcendantale qu'à travers un travail d'observation empirique du monde et de soi : il y a là un tour plus phénoménologique, moins systématique, qui, goût de l'abstraction à part, rapproche Valéry de Reverdy et peut-être d'un certain nombre de poètes du XXe siècle⁶. Nous pourrions le vérifier dans les développements qui suivent et qui montreront comment, chez Valéry, le hasard, parce qu'il constitue une donnée cosmologique fondamentale fait aussi le statut du sujet et du langage dont il dispose.

1) Le hasard comme donnée cosmologique

On remarquera donc d'abord qu'un certain nombre de textes inscrivent la réflexion valéryenne sur le hasard dans une perspective cosmologique. Dans le texte qui suit par

¹ Dans le sens où il ne dispose plus aucune nécessité *a priori*, le seul *a priori* étant bien plutôt l'absence de nécessité.

² Notamment dans les cahiers de 1896.

³ Cf. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894-1933), in *Variété*, OI, p.1208.

⁴ Rédigées entre 1936 et 1938.

⁵ Mais dont l'écriture s'échelonne sur près de vingt ans, du début des années 1920 à 1939

⁶ On songe à Michaux ou à Ponge.

exemple, Valéry conclut, selon une sagesse toute empiriste inspirée du célèbre problème de Hume, de l'absence de recul de toute connaissance humaine à la possibilité d'une contingence de ce que les sciences physiques appellent les lois de la nature :

L'humanité est très jeune : sa mémoire courte. On peut donc toujours supposer que les lois physiques connues ne sont que les résumés d'observations insuffisamment prolongées, et que cette humanité (savante) n'a existé jusqu'ici qu'entre deux manifestations de lois prodigieuses et discontinues, entre deux bonds de l'ordre du monde. Mais un homme qui observe une horloge de l'heure 5 à l'heure 55 ne sait pas qu'elle sonne les heures, ne peut le deviner. Il n'est pas impossible que certains faits inexplicables, comme l'apparition de la vie sur terre, soient les effets des lois discontinues – dont *nous n'avons pas encore eu le temps* d'observer les états successifs.¹

Si, en opérant par régression, on suit le raisonnement mis en place ici, la question de la nécessité se voit alors reconduite à un problème de perspective. Il y a là une forme de scepticisme impliquant le hasard comme possibilité qu'aucune entreprise de pensée n'est en droit d'écarter définitivement.

Dans la mesure où la pensée de Valéry est loin d'être systématique, la prudente hypothèse du texte précédent se mue parfois en affirmation plus nette, comme en témoigne par exemple une page de *Mélange*, où une rêverie marine conduit au constat du chaos :

Une écume s'allume, *de temps à autre*, sur le champ de la mer, et ces *temps* sont créés par le hasard.²

L'aléatoire versatilité du paysage marin conduit ici à une intuition chaotique du réel, qui, s'il présente çà et là des régularités, les présente irrégulièrement³. Ici, comme dans le texte suivant, le monde se noie dans les plis chatoyants d'une événementialité sans repère⁴ :

MARINE

I

Ici, la mer ramasse, reprend ses innombrables dés et les rejette.

II

¹ *Mauvaises pensées* (1941), *OII*, p.888. Il est intéressant de noter que Valéry pose à sa façon la question humienne de la nécessité des lois de la nature. Cf. *Mélange* (1941), *OI*, p.334 : « Un objet, un jour, ne tomba pas. Il demeura seul de son espèce, suspendu à un mètre du sol. / Personne n'y comprend rien. On construisit un temple autour de lui. » Sur la question de Hume, cf. les travaux de Quentin Meillassoux qui permettent de lier cette problématique spéculative à la poétique mallarméenne, et en particulier *Après la finitude*, Seuil, 2006.

² *Mélange*, *op.cit.*, p.290.

³ Cf. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Variété*, *op.cit.*, p.1172 : « Le monde est irrégulièrement semé de dispositions régulières. Les cristaux en sont ; les fleurs, les feuilles ; maints ornements de stries, de taches sur les fourrures, les ailes, les coquilles des animaux ; les traces du vent sur les sables et les eaux, etc. Parfois, ces effets dépendent d'une sorte de perspective et de groupements inconstants. L'éloignement les produit ou les altère. Le temps les montre ou les voile. »

⁴ Sur l'idée héraclitéenne que le monde est un flux, sans distinctions, cf. *Eupalinos*, *op.cit.*, p.80 : « Je commence à voir quelque chose. Mais je ne distingue rien. Tout ce qui file et dérive, mes regards le suivent un instant et le perdent sans l'avoir divisé... Si je n'étais pas mort, ce mouvement me donnerait la nausée, tant il est triste et irrésistible. Ou bien je serais contraint de l'imiter, à la façon des corps humains : je m'endormirais pour m'écouler aussi. »

Sur la mer, à la lunette, je vois et je salue au large la vague numéro ... ?
(Mais le créateur seul sait le numéro et tous les détails d'existence de cette *personnalité* – si vite évanouie *pour moi* – qui a cru *vivre*, sans doute, toute une vie *normale* de vague...)

Entre les points X, Y, Z, et la côte, *Forme* qui fuit et se fuit, laissant à d'autres sa forme en ce point, et sa matière.¹

La reconnaissance du hasard coïncide donc avec le constat d'une pure multiplicité que seul Dieu, s'il existait, serait capable de comprendre, d'ordonner ou d'informer. Mais entendons bien que si l'idée d'un regard en surplomb apparaît ici, c'est, semble-t-il, davantage pour marquer la limite de toute connaissance humaine que pour affirmer théologiquement une rationalité du réel. Comme en témoigne une anecdote morale de *Tel quel*, le surplomb n'est jamais concédé à l'homme qu'à titre d'illusion, hasardeuse de surcroît. La scène se passe dans un musée : un « Monsieur » entretient doctement son ami du tableau qu'ils ont sous les yeux. Un artiste situé en retrait les jauge avec mépris, et, d'un regard de connivence, signifie ce mépris au poète, lui aussi témoin de la scène. Or, ce qui permet à la scène de faire scène et de porter une moralité c'est le regard de Valéry lui-même, qui constitue l'ensemble de ces événements en une figure cohérente et axiologiquement orientée. Mais rien n'est simple :

Et moi, comme je suis au premier plan de cette petite scène, que je vois à la fois le tableau, les amis, le peintre dans leur dos ; que j'entends le parleur ; que je lis le regard du témoin qui le juge, – je crois que je contiens les uns et les autres, je m'attribue une conscience d'ordre supérieur, une juridiction suprême ; je bénis et condamne tout le monde : *Misereor super turbam...*

Mais bientôt une réflexion me fait fuir cette situation divine d'où je contemplais des étages de jugements relatifs. Je sens trop que le hasard m'y avait placé. Je ne sais enfin que penser... Rien ne rend plus pensif.²

Le texte indique allégoriquement la limite de tout point de vue. Si le monde paraît doté d'une certaine consistance, celle-ci ne tient qu'à mon point de vue, lequel n'est en rien nécessaire. Il serait en outre possible de franchir le pas et d'affirmer qu'il en va dans ce texte de mon point de vue comme de celui de Dieu et que si, vu d'en haut, le chaos d'ici-bas fait monde, si, pour un regard absolu, une nécessité régit l'univers tout entier, rien n'assure cette absoluité divine de sa propre nécessité.

Cette dernière remarque semble primordiale pour comprendre de quelle manière le hasard peut être pour Valéry à la fois une simple hypothèse et l'impasse à laquelle est acculée toute pensée. Un texte de *Mélange*, « Le vide et le plein », développe le paradoxe :

Je mets là ce livre ; je regarde mes objets familiers, je me caresse le menton ; je feuillette ce cahier. – Et tout ceci se passe sans empêchements, comme librement – comme si c'étaient des événements séparés, indépendants, séparés par du *vide*, et

¹ *Mélange, op.cit.*, p.310.

² *Tel quel, op.cit.*, p.477.

comme sans action les uns sur les autres. Et le livre qui repose *là*, et la main qui est *ici*, n'ont pas de liaisons entre eux ; ni le bouton de la porte qui brille – avec les autres choses. – Mais je puis tout à coup *voir* tout autrement – et *vouloir voir* que tout ceci se tient comme les engrenages d'un mécanisme, les compartiments d'un parquet – et que chaque modification est rigoureusement substitution – comme dans un liquide où une molécule ne se déplace qu'une autre ne la remplace. – Rien n'est plus gratuit. Rien n'est plus isolé. Les objets ne sont indépendants qu'en apparence. Leurs distances, leurs non-contacts sont apparences. Et ma sensation de *liberté* ...¹

L'expérience d'un monde décousu où aucune relation ne lie les différentes entités en présence, est remplacée en pensée, sous l'effet d'un *vouloir voir*, par un espace entièrement causal, tissé d'interdépendances et de déterminations sans nombre : hypothèse du pur hasard d'un côté, d'une absolue nécessité de l'autre. Une fois de plus, tout est question de point de vue. Du coup, le caractère hypothétique² de chacune de ces possibilités consacre le fait qu'aucune justification ne vient étayer l'une plutôt que l'autre. Or, le caractère hypothétique du hasard n'est pas un affaiblissement de son affirmation, bien au contraire. Elle manifeste au niveau épistémique la situation d'inextricable scepticisme où le hasard plonge le sujet.

On considèrera en outre que ce texte joue d'un paradoxe qui révèle toute l'emprise de la pensée du hasard sur la pensée de Valéry. Dans un cas la liberté est une expérience de la perte, de la solitude dans un monde sans justification, sans consistance, dans l'autre elle n'est qu'une apparence de spontanéité. Le hasard absolu s'égalise à la nécessité absolue dans une même absurdité, où le sujet peine à se retrouver. Clément Rosset, commentant l'*Ethique* de Spinoza, formule le même paradoxe avec netteté : « Spinoza affirme la nécessité, mais après l'avoir privée de *tous* les attributs dont l'ensemble contribue à donner un sens philosophique à la notion de nécessité. Ainsi privée de référence anthropologique, finaliste, métaphysique, la nécessité devient, chez Spinoza, un blanc, un manque à penser, exactement au même titre que le hasard³ ». Toute différence gardée, ce paradoxe est celui exprimé par Valéry dans « Le vide et le plein ». Que le monde soit une série sans fin de coups de dés ou bien une mécanique aveugle revient au même, pour le sujet s'entend.

On le voit, le hasard a bel et bien une dimension cosmologique chez Valéry. Certes le poète montre parfois quelque réticence à l'affirmer autrement que comme hypothèse. Pourtant, force est de constater que l'auteur de la *Jeune Parque* sape stratégiquement la possibilité de toute position nécessairement en surplomb, susceptible de trancher le débat de la nécessité et du hasard, de tout destin dirigé ; qu'il fait aussi du caractère hypothétique de ses affirmations quant au hasard le signe d'une situation d'embarras, d'une phénoménologie

¹ *Mélange, op.cit.*, p.300.

² L'expérience dont il s'agit est bien l'expérience de deux hypothèses.

³ Clément Rosset, *Logique du pire, op.cit.*, p.120.

de l'immersion témoignant en dernier ressort pour le hasard ; qu'il présente enfin la nécessité possible comme une mécanique aveugle, loin de tout anthropocentrisme, et par là-même comme l'équivalent existentiel du hasard le plus absolu.

Le hasard égare donc le monde et les hommes. Aussi peut-on lire dans les *Principes d'an-archie pure et appliquée* :

HASARD

Le plus grand personnage de l'histoire – l'agent. [...] ¹

D'où, bien sûr, la réticence valéryenne envers le travail des historiens : en effet, selon lui, l'histoire fait le récit d'une réalité qui n'obéit pourtant à aucune *logique* narrative. Il y a là comme la définition d'une situation existentielle de l'homme. L'homme, une fois le deuil accompli de toute téléologie historique apparaît comme un être que rien n'appelle :

Je ne m'adresse qu'à l'homme seul – à celui qui se relève *in media nocte*, dans la nudité de son existence – comme ressuscité de l'autre côté de sa conscience, toutes choses lui paraissant réelles et étrangères – comme s'il fût venu avec une lampe dans un lieu obscur et encombré d'objets inconnus qu'elle éclaire et transforme à chaque pas. À une heure où il n'était pas attendu, dans un lieu qui pourrait être tout autre... ²

La contingence définit la condition de l'homme dans le monde. Cette condition requiert que celui-ci reconnaisse, tout orgueil aboli, son indépassable finitude. L'affirmation de la contingence de ce qui est équivaut ici à définir, de façon toute pascalienne, la condition humaine par la finitude. Comme l'écrira le poète, d'un ton mi-tragique mi-flegmatique, « l'homme est adossé à sa mort comme le causeur à la cheminée ³ ». On le voit : rien n'échappe vraiment au hasard. Aussi montrerons-nous maintenant plus particulièrement que, comme chez Mallarmé, le hasard joue également un rôle primordial dans les définitions valéryennes du sujet et du langage.

2) *Le hasard comme condition de l'expérience subjective*

Nous avons déjà commencé à le comprendre, le sujet valéryen se définit, ou plutôt s'indéfinit, par le hasard de sa condition. À plusieurs niveaux. L'expérience subjective est d'abord le lieu d'imprévisibles et incontrôlables variations. C'est, nous y reviendrons, ce qui fonde la critique qu'oppose Valéry aux théories de l'inspiration. L'observateur de son esprit n'y percevra jamais une légalité définitive :

L'esprit est hasard. Je veux dire que le sens même du mot esprit contient, entre autre choses, toutes les significations du mot hasard. Les *lois* sont jouées, mimées par

¹ *Principes d'an-archie pure et appliquée*, Gallimard, 1984, p.26.

² *Ego scriptor*, Gallimard, 1992, p.51.

³ *Tel quel* (1941 et 1943), *OII*, p.502.

ce hasard. Mais il est plus profond, plus stable, plus intime que toute loi connue – consciente.

Toute loi que je pense est instable, bornée, contrainte.¹

Bien plutôt, doit-on reconnaître que l'esprit échappe à la compréhension, que toute velléité de comprendre est soumise à une variété et une variabilité de facteurs qui la dépasse. Pour Valéry, ma subjectivité est moins ce que je peux prendre pour objet que ce qui m'emporte dans le courant d'invisibles marées, dont le sac et le ressac déposent ou reprennent d'involontaires objets, épaves sur le rivage de ma conscience :

Rien de plus incertain, rien de plus difficile à prévoir que ce qu'il adviendra de la trace laissée en nous par un événement de la sensibilité.

Parfois la plus cruelle atteinte, ou bien le point, l'accès le plus délicieux, se perd, s'efface... Les circonstances, les vicissitudes ultérieures dissolvent la puissance de ces instants qui fut suprême. Nous retrouverons, peut-être, par accident, le souvenir de la figure de ces états critiques ; mais non plus la morsure, la chaleur, l'espèce particulière de douceur ou de vigueur infinie qui leur donnèrent en leur temps une importance incomparable. Notre passé se représente, mais il a perdu son énergie.

Mais parfois, après bien des années, toute l'amertume ou tout le délice d'un jour aboli redevient. Le souvenir est d'une présence insupportable. Rien n'explique l'inégalité du destin de nos impressions, et il semble qu'une sorte de hasard se joue de ce que nous fûmes comme il fait de ce que nous serons.²

L'intériorité du sujet est ici vécue comme une durée aléatoire. Rien de clair dans les causes ni dans les conséquences de telle ou telle impression. « [...] La conscience est, par essence, instable³ », et l'esprit, quoique fait pour s'adapter aux hasards du monde, engendre lui-même le hasard des pensées⁴. D'où une situation d'embarras existentiel, dont la proximité avec telle proposition de Montaigne est frappante⁵. De façon significative, l'italique met l'accent aussi bien sur le contenu de la conclusion (le hasard) que sur la modalité dans laquelle il s'exprime (« *semble* »). Comme nous avons déjà eu l'occasion de le vérifier, le hasard est autant chez Valéry dans le substrat thématique que dans la modalité hypothétique de sa présentation.

Mais la variabilité interne, ne représente somme toute qu'une contingence limitée. Plus puissant et autrement problématique est le hasard qui s'empare du sujet lui-même, et non plus seulement des événements de son expérience intime. Ainsi, Valéry explique-t-il dans *Tel*

¹ *Tel quel*, *op.cit.*, p.591. La proximité avec Pascal est ici frappante : « Hasard donne les pensées, et hasard les ôte ; point d'art pour conserver ni acquérir. » Pensée 370 in *Pensées* (éd. Brunschvig), Garnier Flammarion, 1990, p.153.

² *Mélange*, *op.cit.*, p.344. Valéry souligne.

³ *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Variété*, *op.cit.*, p.1168.

⁴ Cf. *Notes et digression, Variété*, p.1207 : « [...] fait pour l'imprévu, il [l'esprit] le donne, il le reçoit [...] »

⁵ Dans le poème suivant par exemple, la parenté est assez nette : « Que vaut Tout ? – Rien et Tout / Que vau-tu ? – Ne sais – ! / Présages, essais, / Puissance et dégoût ? / Que vaut Tout ? – Ne sais / Que vau-tu ? Rien, mais tout. [...] ». Cf. *Ego scriptor*, *op.cit.*, p.59. Le rapprochement avec Montaigne n'est pas neuf. Thibaudet le propose déjà en 1923, dans un ouvrage sans doute insurpassé : *Paul Valéry*, Grasset, 1923, p.4.

quel que les variations de l'expérience subjective conduisent au suspens de la notion même de sujet, comme en ces « Variations sur Descartes » :

Variations sur Descartes.
Parfois je pense ; et parfois, je suis.¹

L'aphorisme indique davantage qu'une opposition somme toute banale entre être et pensée. Non seulement, pensée et existence ne sont plus corrélées, mais rien n'indique que *penser* et *être* aient lieu continûment, ou même alternativement². Valéry reconnaît donc l'importance des hasards du sujet : son incalculable variation, mais aussi ses disparitions occasionnelles, la possibilité qu'il ne soit qu'à l'occasion. L'existence du « moi » ou d'une conscience de soi incarnée est sujette à bien des éclipses :

En réalité, il n'y a que la sensibilité qui nous intéresse. L'intelligence (distinction scolaire – soit !) ne nous importe au fond que pour des effets de divers genres sur notre sensibilité.

Or celle-ci peut être abolie pendant une assez longue durée sans que la mort s'ensuive. En langage théologique, l'âme ne nous a point quittés. Mais le moi n'était rien pendant ce laps. Ce qui nous constitue à l'égard de nous-mêmes, était nul : et sa possibilité de restitutio in integrum à la merci du moindre incident. Voilà tout ce que nous savons de certain : nous pouvons – ne pas être.³

Il y a là, et le texte suivant nous en convaincra, un motif à la fois d'angoisse et d'émerveillement, où puisera, comme nous le verrons plus loin, l'art valéryen de la contingence :

N'est-ce pas une merveille supérieure que de penser que l'on possède en soi de quoi disparaître à soi-même, – cependant que toutes les choses, comme prises, quelles qu'elles soient, dans un seul et même filet qui les traîne insensiblement vers l'ombre, – les personnes, les pensées, les désirs, les valeurs et les biens et les maux, et mon corps et les dieux, se retirent, se dissolvent, s'anéantissent, s'obscurcissent ensemble ?... Rien n'a eu lieu. Tout s'efface à la fois. Est-ce beau ? Quand le navire sombre, le ciel s'évanouit et la mer s'évapore...⁴

¹ *Tel quel, op.cit.*, p.500. Rappelons ici l'écho reverdyen : « Plus je pense et moins je suis ». Cf. *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.740.

² La parenté avec Descartes souvent évoquée par la critique n'est acceptable qu'à condition de noter l'infléchissement critique de la pensée cartésienne par une reconnaissance (montaignienne ?) du multiple et du devenir : « Voilà à peu près toute la confiance que Valéry investira dans le *Cogito* : la charge claironnante du Moi qui s'installe dans la forteresse de l'Ego, au sommet de laquelle il plante cet oriflamme : *Je suis*. Le *Cogito* ne dit rien d'autre, n'a aucun sens : simple juron, cri de guerre, geste mental, acte de réveil. Car qui est *Je* ? Le *Je* du *Cogito* est-il le même que celui qui pense ? Il n'y a de certitude et d'identité que de l'énonciation : elle fait illusion (illusion romantique) – et c'est bien. Reste que là où *Je* pense, il y a forcément recul, miroir et négation. « Je pense donc je ne suis pas » (*CII*, 1398). Mental signifie pluriel : l'instance unaire – comme on dit – *n'est pas*, et il reviendra au Système d'en faire la démonstration. » Daniel Oster, *Monsieur Valéry*, Seuil, 1981, p.36-37.

³ « Note et digression », *Variété, op.cit.*, p.1214.

⁴ *Mélange, op.cit.*, p.365.

3) *Le langage : loin du monde, loin du sujet*

Rien de plus imprévisible que le monde, rien de plus incertain que le sujet. À ce régime, le langage ne peut plus être défini comme *logos*, comme parole en prise sur le réel ou sur le sujet connaissant. Il ne peut être qu'aussi hasardeux que le sont sujet et réalité. Variable et toujours inadéquat, le langage selon Valéry est un chaos dans le chaos.

Parler de variabilité du langage c'est dire que le langage est sans ordre, que chaque mot est à la fois « signification » et « valeur »¹, que chaque terme est par là-même sans définition : « La *valeur* du mot est ce que je *vois* pour m'en servir. La *signification* ou sens est *moyenne*². » Or, la *signification* des mots n'est rien d'absolu puisqu'elle est toujours en partie sociale, « statistique »³, toujours fluctuante, toujours arbitrairement arrêtée. Rien ne l'appelle de façon nécessaire. Elle résulte toujours d'une moyenne approximative des emplois les plus fréquents. À la différence du langage musical, le langage commun n'est « rien de pur ; mais un mélange d'excitations auditives et psychiques parfaitement incohérentes⁴ » issu de « la voix publique, cette collection de termes et de règles traditionnels et irrationnels, bizarrement créés et transformés, bizarrement codifiés, et très diversement entendus et prononcés⁵ ».

La *valeur* quant à elle est un infléchissement personnel du sens des mots, sans référence au réel. Il y a autant de *valeurs* que d'emplois subjectivement investis d'un terme. Privé de stabilité de par ses deux versants (social et subjectif), le langage commun est donc loin de toute netteté logique :

Les *mots* (du langage commun) ne sont pas *faits pour* la logique.
La permanence et l'université de leurs significations ne sont jamais assurées.⁶

La logique étant la pensée d'un ordre universellement communicable par un langage définitif, sans aléas, le nominalisme de Valéry s'affirme ici nettement par la définition d'une indéfinition du langage. Dans *Valéry devant la littérature*, Michel Jarrety résume les dimensions essentielles de ce nominalisme à ses critères fondamentaux : « le souci de ne pas confondre les mots avec les choses ; la conviction qu'ils ne disent jamais la réalité telle

¹Nous renvoyons ici à l'excellente analyse de cette question par Michel Jarrety dans son livre *Valéry devant la littérature – mesure de la limite*, P.U.F, 1991, p.81.

²CCNRS9, p.492, cité par Michel Jarrety, *ibid*.

³*Léonard et les Philosophes, Variété, op.cit.*, p.1268. Cf. également *L'Idée fixe* (1932), *OCII*, p.238 : « [...] l'art de traiter les mots comme ils le méritent. C'est-à-dire de reconnaître leur valeur d'emploi dans un travail serré de l'esprit. Beaucoup sont contrindiqués. Nous les avons appris ; nous les répétons, nous croyons qu'ils ont un sens ... utilisable ; mais ce sont des créations statistiques ; et par conséquent des éléments qui ne peuvent entrer sans contrôle dans une construction ou opération exacte de l'esprit, qu'ils ne la rendent vaine ou illusoire. »

⁴« Poésie et pensée abstraite » (1939), in *Variété, op.cit.*, p.1328.

⁵*Ibid*.

⁶*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Variété, op.cit.*, p.1167.

qu'elle est et n'ouvrent pas à une connaissance sûre ; le refus de l'abstrait et du général ; l'assurance qu'on ne connaît le réel que par une expérience individuelle sensible ; la nécessité finalement pour chacun, de fonder ses propres principes en se défiant de ceux des autres, – et donc en dernière instance la prééminence du Sujet¹. » Cette dernière remarque pourrait être nuancée au vu de la contingence du sujet valéryen dont nous parlions tout à l'heure. Sa prééminence n'est certainement pas une pure et simple affirmation.

Soumis aux variations sociales et subjectives, le langage, tout pétri de hasard, erre donc dans une irrémédiable distance au réel et au sujet, tout en servant de cache-misère à une infranchissable distance entre les individus. Conventionnel par essence, et dans la mesure où la *signification* d'un mot ne dit jamais l'essence d'une chose, où la *valeur* subjective d'un terme ne convient jamais qu'à l'individu qui le profère, il manque aussi bien la réalité que l'expérience subjective dans laquelle celle-ci se dévoile.

*
* *
*

L'insistance de Valéry sur la question du hasard prend donc la forme d'une phénoménologie encline à la spéculation qui le conduit inexorablement à l'hypothèse d'une contingence radicale du monde et du sujet qui en fait l'expérience. En faisant jouer à plein l'argument perspectiviste, le poète met en doute l'existence d'une rationalité partagée du réel et du langage : il révèle ainsi la variabilité non-systématique inhérente aux phénomènes naturels et subjectifs de même que l'essence indissociablement conventionnelle et subjective du langage, où s'origine l'errance post-ontologique du discours.

c) ***Reverdy, « Au hasard des chemins² »***

Chez Reverdy, la contingence, plutôt qu'un concept, est une note profonde, tenue avec rigueur, de son premier poème à ses derniers vers. En dépit des apparences, l'épisode religieux des années 1920 dont *Le Gant de crin* témoigne ardemment peut être compris comme un des développements harmoniques d'une précarité jamais dépassée. Constance dans l'œuvre, donc : un poème écrit vers 1913³ faisait déjà de l'homme un « passant » et l'on sait que Reverdy dira encore, dans *Sable mouvant*, en 1959, à quel point la vie humaine est pétrie de hasards :

Mais si le sort permet encore que je m'attarde

¹ Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature, op.cit.*, p.24.

² « Passant », *Cale sèche*, in *Main d'œuvre* (1949), *OCR II*, p.387.

³ *Ibid.*

Pour perdre
Pour gagner
Au hasard des chemins
Ce qu'il faut pour pleurer ce qu'il faut pour sourire
Et attendre le sang
Du jour au lendemain
Alors
 Je prie le ciel
Que nul ne me regarde
Si ce n'est au travers d'un verre d'illusion
[...]¹

Sans doute Reverdy est-il moins philosophe que Mallarmé et Valéry. C'est pourquoi nous aurons plus de peine à dégager chez lui une théorie cosmologique, une théorie du sujet et une théorie du langage. Aussi nous bornerons-nous à présenter, à travers des exemples pris aussi bien dans les recueils de notes que dans l'œuvre poétique, les thèmes qui montrent de la façon la plus nette ce qu'il faut entendre quand Reverdy parle de hasard.

Nous aborderons d'abord ce qui semble constituer le versant cosmologique de la pensée reverdyenne du hasard, savoir la conception d'un monde labile et changeant. Il nous faudra considérer ensuite que cette contingence mondaine ne saurait être distinguée qu'artificiellement de l'expérience trouble qu'en a le sujet.

1) *Contingence et labilité*

Si le thème de la labilité est généralement présent dans l'ensemble de l'œuvre poétique, c'est dans *Le Livre de mon bord* qu'il est généralisé et développé de la façon la plus explicite. On y voit se dessiner les traits d'une réalité qui fait peu de cas de l'homme et de son désir de repos. Comme le remarque Gérard Bochelier, chez Reverdy, « le réel c'est le mouvant, tout est mouvant² », et de citer *Le Livre de mon bord* :

Rien n'est immuable. La seule réalité c'est le perpétuel changement. La constante transformation de tout. La substance n'est jamais identique. Ce qui est constant c'est sa transformation, c'est-à-dire qu'il n'y a jamais rien de réel en soi mais un mouvement dont la perpétuelle continuité est la seule réalité.³

Rien n'est donc susceptible de constituer un repère, une direction, un monde. Seuls existent la réalité et son train incessant d'altérations. Privée de tout principe d'identité⁴, et par là-même échappant à toute connaissance, la réalité est sans dess(e)in : « elle serait très bonne et très

¹ *Sable mouvant* (1966), *OCRII*, p.1413-1414.

² *Pierre Reverdy, le phare obscur, op.cit.*, p.78.

³ *Le Livre de mon bord* (1948), *OCRII*, p.761.

⁴ Cf. également *ibid.* p.755 : « Principe d'identité. Mais, entre le sujet et l'objet, perception différente selon l'acuité des sens de plusieurs sujets qui sont en rapport avec le même objet. Réalité – toute en perpétuelle transformation. Cette transformation seule réalité. On ne touche pas une transformation du doigt. On ne l'atteint ni par les sens, ni par l'esprit. »

simple si l'homme ne s'était pas mis en tête de vouloir expliquer ce qu'elle est », car ce qui s'y passe se passe d'explication, le changement perpétuel effaçant aussi bien ce que, d'ordre et de causalité, l'explication croyait mettre à jour, que l'explication elle-même. Poursuite du vent.

Si tout passe, l'homme lui-même peut à tout moment cesser d'être ce qu'il est, ou, tout bonnement, d'exister. Consciente possibilité de n'être pas, il est, malgré lui parfois, le veilleur de sa propre finitude. La vie équivaut alors au vieillissement, à l'écoulement du temps, en pure perte :

[...] La nature gaspille follement l'énergie et l'homme a entrepris d'en régler l'économie. Tout ce qui va contre cette économie est, en gros à ses yeux erreur et fausseté. Ne jamais se tromper en rien, ce serait ne rien perdre jamais – que ce soit en mouvement ou en pensée. En somme, une édénique prospérité. Mais l'homme est aussi quoi qu'il en ait dans la nature et tenu de s'y gaspiller.¹

Plus d'Eden ici, mais une ligne de vie en forme de ride, le long de laquelle, malgré toutes les ruses et refoulements de la raison connaissante, l'homme se dilapide en vain. L'existence se dit donc comme une présence constante de la mort, qui altère toujours, avant d'interrompre.

2) *La contingence comme donnée existentielle ou comme tonalité affective*

La conscience de la contingence parce qu'elle met l'homme face à son irréversible altération est toujours émotionnelle chez Reverdy², c'est pourquoi plutôt qu'en la figure du hasard qui connote peut-être quelque spéculation probabiliste, quelque distanciation rationaliste, elle trouve à se dire parfois dans le thème anthropomorphique du *sort*. En effet, ce dernier évoque la figure d'un homme sans prise sur son existence – celle-ci ne pouvant jamais lui paraître que capricieuse – et implique que le hasard touche toujours une existence singulière, une destinée. Le sort peut être ainsi défini comme une subjectivation du hasard, la traversée du hasard par le sujet, et le sujet, comme cette traversée même :

SORT

Des étages à trois
Sous la ligne basse
Le verre se casse
 Plus aucun espoir
Des jours et des nuits
Les yeux dans la glace

¹ *Ibid.*, p.766.

² On verra par exemple dans *En vrac* (1956), *OCR II*, p.856 : « Penser à la mort, c'est terrible quand elle signifie le néant, mais sentir la mort, dans le même esprit, quand un état de santé particulièrement déficient permet de pousser jusque-là, c'est proprement intolérable. »

À peine son âge
 L'avant-dernier soir
 Les nuages
 Les lits
 Les linges
 Mon visage
 La prison
 La cage
 Encore un abri
 Sur la tige droite
 C'est le boulevard
 Les yeux de l'acrobate
 Un beau personnage
 Mais il est trop tard¹

Présence du sujet (« mon visage ») au cœur des ambivalences d'un monde non dirigé, le sort préside à l'égrènement sans cohérence apparente des vers du poème : sans cesse le temps (« Mais il est trop tard ») s'y rappelle, comme l'imminence d'une fin que le monde, prison ou abri, ne saurait éternellement ajourner. Rien, donc, de moins désincarné, de moins spéculatif que la contingence chez Reverdy : plongé dans l'existence, le sujet apparaîtra alors lui-même comme un dé *jeté* aux aléas du temps :

Et mon désir glissait sur la route du temps
 Aride au bord du mystère des gouffres
 Mon cœur obscur jeté aux crevasses du doute
 Et l'œil inquiet qui regarde de temps en temps
 Par-dessus l'épaule du soir si rien ne vient
 Si rien ne sortira du sort que je redoute²

Coup de dé palpitant à la poupe, le pauvre cœur du poète lui est aussi difficile à saisir que la réalité qui l'environne : ignorant de ce qui viendra comme de ce qui est, le sujet reverdyen, ballotté par les circonstances³, semble privé de toute identité, dispersé qu'il est dans les occurrences multiples et chaque fois singulières d'une partie de dés qu'il ne saurait modéliser :

[...] Le réel m'échappe et je n'ai jamais pu m'identifier avec mes apparences – quand je jette les dés sur le tapis, ce n'est jamais le même nombre. Je ne suis que l'ombre du nombre. Il me faut aller très loin de ce que je sens pour reconnaître ce que je sens – chercher très loin ce que je pense pour pouvoir prendre la responsabilité de ce que je pense. Et dans tous ces coups de dés, ces tous les jours, ces coups du sort il s'établit une vague moyenne, un chiffre qui au fur et à mesure qu'il s'allonge, diminue singulièrement de valeur. ⁴

¹ *Pierres Blanches* (1930), *Main d'œuvre*, *op.cit.*, p.220.

² « Attente », *Ferraille* (1937), *Main d'œuvre*, *op.cit.*, p.294.

³ Cf. à ce sujet *Le livre de mon bord*, *op.cit.*, p.655-656 : « Il n'y a pas plus de sens que d'esprit en dehors des circonstances qui viennent le modeler ».

⁴ *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.803.

S'il n'est que l'ombre portée du hasard, le sujet est donc peu de chose. Pourtant, ce peu même ne lui est jamais donné sans être dilué dans les événements sans dessein de la réalité, sans lui parvenir à travers la passivité d'un *être-jeté* qui tout aussi bien l'efface.

Si l'on observe ici que l'être-jeté n'est qu'une version laïcisée de la notion de créaturalité, les thèmes de la contingence, de la finitude, du hasard et du sort, peuvent à tout moment se décliner en une posture de la *précarité*, au sens d'une éthique orante, d'une conception de l'homme comme *créature*. C'est le cas dans le *Gant de crin* où la contingence, se manifeste comme prière, comme adresse à D. :

Si l'on considère notre monde dans l'infini, cette bille dans l'immensité, ce gravier, ce grain de poussière, moins encore si vous pouvez l'imaginer, on comprend mieux qu'il ne peut y avoir de grand ici que la prière ; elle seule n'est pas pour la terre, elle est pour l'infini, elle est pour Dieu. Plus le monde d'où elle s'échappe vous paraîtra petit et plus vous la trouverez grande et importante.¹

Mais que D. vienne à manquer, comme ce sera le cas pour Reverdy dans les années 30, et seule demeure la misère de l'homme, une *précarité* sans adresse :

Il y a tout ce qu'on ne peut pas croire. Il y a tout ce bruit que font les hommes pour combler le majestueux silence. Il y a tout le piètre décor qu'ils dressent pour masquer l'abîme invisible. Il y a, enfin, que les hommes ont bel et bien pris toute la place, là comme ailleurs, et que dans cet endroit précis où l'on vous a dit d'aller, c'est eux que l'on rencontre encore, en fin de compte, et non pas Dieu.²

De fait, Reverdy, un temps croyant, ne cessera plus de dire, à partir du *Livre de mon bord*, la précarité d'une existence que rien ne vient justifier de manière transcendante. Le réel ne lui est jamais vraiment un monde, et son expérience de la réalité a moins la forme d'un destin, dont la nécessité tramerait les fils, que d'un cheminement sans destination.

*

* *

En définitive, plus réticent à l'abstraction spéculative que Mallarmé et Valéry, Reverdy théorise moins la contingence qu'il n'en montre la réalité phénoménologique³ la plus concrète : de la labilité du monde qui l'entoure au vieillissement d'un sujet hanté par l'idée de la mort, la contingence reverdyenne tient davantage à un état de fait existentiel qu'à une spéculation distanciée. S'il est vrai que la spéculation est toujours plus ou moins une manière de refouler la finitude inhérente à notre condition, il y a dans l'expression même du thème, dans ce que Reverdy définirait sans doute comme la dimension émotive du poème, une contingence démontrée par le discours qui l'affirme.

¹ *Le Gant de crin* (1927), OCRII, p.590.

² *Le Livre de mon bord*, op.cit., p.751.

³ Il est en cela plus proche de Valéry que de Mallarmé.

2. Le hasard : l'idée que la poésie n'est pas nécessaire

Si nous nous sommes attardés à ces matières, bien peu littéraires à la vérité, si nous avons dégagé les grandes lignes d'une spéculation ou d'une sagesse peut-être sans prétention, et, dira-t-on, sans originalité, c'est que pour Mallarmé, Valéry et Reverdy, l'idée de littérature reste indissociable d'un arrière-plan indistinctement existentiel et spéculatif. Quand l'un ou l'autre nous parle de hasard ou de contingence, il définit en même temps ce qu'il pense être la condition tout à la fois de l'homme et de la littérature. La chose littéraire s'enracine dans une anthropologie.

Il faudra voir maintenant que ces discours plus ou moins philosophiques sur le hasard ne jouent pas le rôle d'une légitimation de la poésie, mais qu'au contraire ils tendent à présenter celle-là hors de toute nécessité ontologique.

Rien ici des digressions de Strindberg, par exemple : si le hasard conditionne la création artistique, ce n'est pas parce que l'artiste imite « la manière dont crée la nature¹ », puisque aussi bien l'idée de hasard supprime celle, classique, de nature. S'il est vrai que, comme le rappelle Rodolphe Rapetti, chez Strindberg, « l'imitation du processus créatif de la nature dans l'improvisation picturale reçoit son éclairage d'une recherche de correspondances à travers lesquelles est censé se manifester un ordre universel, selon un mode de signification symbolique qui tendra de plus en plus nettement au religieux »², il faut mesurer tout ce qui sépare son symbolisme des positions mallarméennes, valéryennes et reverdyennes. Le hasard de nos auteurs n'est certes pas le hasard symboliste.

Rien non plus de ce que Breton baptisera « hasard objectif »³, car le hasard des surréalistes maintient lui aussi l'idée d'une nature. La notion permet en effet de légitimer le discours poétique par l'idée qu'il porte une révélation ontologique d'un autre ordre que les discours usuels, dans la mesure où existe « une continuité des événements du monde qui peut être antérieurement perçue et dont les correspondances demeurent invisibles⁴ ». Breton n'en

¹ August Strindberg, *Du Hasard dans la production artistique*, *La Revue des revues*, 1894, L'Echoppe, 1990, p.29.

² Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Flammarion, 2007, p.272-273.

³ Le hasard objectif de Breton n'est peut-être au fond qu'une systématisation et une théorisation de certaines pratiques dadaïstes. Cf. par exemple *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* de Tzara : « Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Le poème vous ressemblera. » Cité par Gérard Durozoi dans *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 2004, p.12.

⁴ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1964.

démordra pas qui continue de soutenir en 1942 que « le *hasard* demeure le grand voile à soulever». Et de continuer :

J'ai dit qu'il pourrait être la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain.¹

C'est donc que, pour lui comme pour Strindberg, le hasard ne se substitue pas à l'idée de nature ni à l'enracinement ontologique de la poésie qui l'accompagne. L'occultisme sert ici une manière de dogmatisme et fait du hasard un simple dévoilement, l'« indice d'une réconciliation possible des fins de la nature et des fins de l'homme aux yeux de ce dernier » : une autre nécessité en somme². Malgré la réserve finale (« aux yeux de ce dernier »), on comprend que la définition de l'œuvre par la notion de hasard n'implique ici aucune problématisation de sa légitimité, bien au contraire.

Or, l'idée que le hasard met en péril toutes les justifications traditionnelles de la poésie fondées sur l'idée qu'existent une nature et un *logos* est au cœur des réflexions de nos auteurs sur la contingence. Sans doute est-ce là ce qui les rapproche le mieux, et par quoi ils se distinguent le plus nettement de leurs contemporains respectifs. C'est que chez eux la littérature est contingente, à moins qu'elle ne se définisse même comme une façon d'assumer la contingence de tout, comme une manière du moins d'en assumer le constat en se gardant d'y répondre par le refoulement ou la dénégation.

a) Mallarmé : radicalisation d'un questionnement

L'œuvre de Mallarmé peut ainsi se lire comme le mûrissement d'un questionnement qui aboutit à mettre en évidence la contingence de la littérature, le caractère non nécessaire de son existence. L'absence d'apodicticité de la pensée et du langage semble ainsi se révéler tout particulièrement dans la fragilité du discours littéraire, toujours menacé, chez Mallarmé, de n'être pas. Nous nous attacherons ici à montrer que la radicalité de l'affirmation de la contingence de la littérature va croissant tout au long de son œuvre.

Déjà dans un de ses premiers textes importants, *Symphonie littéraire*, paru en 1865 dans *L'Artiste*, le poète béant d'une extase esthétique³ qui le soustrayait pour un temps à l'influence saturnienne de la « Muse moderne de l'Impuissance⁴ », demandait interdit : « Maintenant qu'écrire ? Qu'écrire, puisque je n'ai pas voulu l'ivresse grossière et comme une

¹ « Situation du surréalisme entre les deux guerres » (1942), *La Clé des champs*, 1953, Pauvert, 1979, p.87.

² *Ibid.*, p.89.

³ Provoquée par la lecture de Gautier.

⁴ « Symphonie littéraire », *OCMII*, p.282.

injure à ma béatitude¹ ? » Puis de répondre : « [...] je n'ai plus qu'à me taire, – non que je me plaise dans une extase voisine de la passivité, mais parce que la voix humaine est ici une erreur, – comme le lac, sous l'immobile azur que ne tache pas même la blanche lune des matins d'été, se contente de le refléter avec une muette admiration que troublerait brutalement un murmure de ravissement². »

Il faut comprendre ici que ce silence extatique, pur reflet de la beauté, représente les prémisses d'une crise littéraire sans précédent. Il fait de l'écriture de cette *Symphonie littéraire*, bouquet d'hommages à Baudelaire, Banville et Gautier, le balbutiement d'une vocation qui risque de rester sans œuvre : célébrant, en réponse à l'ennui fatal, la littérature et la beauté d'autres œuvres que celle qui s'écrit, Mallarmé joue les funambules. Epruvé à la lecture de ses aînés, l'enchantement littéraire dont le texte se veut l'écho fragile, est tout de précarité ; il est cet « [...] ineffable équilibre par lequel je me perds en la divinité³ » et qu'une seule parole malvenue reversera à la brutalité d'une réalité où l'âme s'affale dans la bestialité ennuyée de l'existence⁴. Il y a là déjà, dans la fragilité et la passivité de l'extase, comme les prémisses de la mise en question plus radicale qu'impliquera, à la fin des années 1860, la substitution de la Fiction à l'Idéal baudelairien. On peut également considérer que l'obsession de la pureté qui marque nombre des premiers textes⁵ annonce déjà la conscience d'une fragilité de la littérature.

Cependant le texte de 1865 reste en deçà de la radicalité à venir du questionnement mallarméen. L'extase y prédomine, et répond par étouffement aux questions indiscretes que Mallarmé commence à peine à formuler. On peut d'ailleurs noter, qu'à l'époque où la *Symphonie* fera l'objet d'un travail de réécriture significatif⁶, la question de l'écriture se posera avec une radicalité nouvelle.

Si la muse de l'Impuissance consacrait malgré tout un *ethos* extatique, une passion littéraire, si elle était encore l'indice du pouvoir d'une littérature *imposante*, puisque, en dépit du marasme spleenétique de ce jeune romantique qu'était alors Mallarmé, elle allait de soi, fût-ce dans les œuvres des autres, les textes des années 1880-1890 – les développements de

¹ *Ibid.*, p.282.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p.281 : « [...] une âme purement passive qui n'est que femme encore, et qui demain peut-être sera bête. »

⁵ Qu'on pense à « Hérésies littéraires. L'Art pour tous », revue *L'Artiste*, septembre 1862, *OCMII*, p.360 ou à « Hérodiade ».

⁶ Nous verrons plus loin comment la réécriture de ces textes de jeunesse nous informent sur l'évolution de la conception mallarméenne de la poésie. Cf. Chapitre III-A-1-c.

La Musique et les Lettres par exemple – témoignent d’une transformation radicale de la question. Il ne s’agit plus de se demander qu’écrire, mais, d’abord, dans l’espace d’interrogation ouvert par la crise de vers, à la faveur d’un basculement des conventions prosodiques, « s’il y a lieu d’écrire » :

Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l’acquit de la génération récente, l’acte d’écrire se scruta jusqu’en l’origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : - s’il y a lieu d’écrire.¹

La question n’est plus ici celle de l’impuissance, celle de cet empêchement tout psychologique qui préjugait moins d’une carence de la littérature que d’une stérile aboulie, mais du sens même et de l’opportunité du fait littéraire. C’est que la question du vers – catalyseur crucial de cette reconnaissance d’une contingence de la littérature dans *Crise de vers* ou *La Musique et les Lettres* – on le voit, est indissociablement question formelle et question essentielle : la recherche d’une forme moderne conduit à la mise en cause de l’évidence dans laquelle se donnait l’acte d’écrire. Prendre conscience du fait que le vers traditionnel ne va pas de soi, c’est du même coup se trouver en position de recul par rapport à toute pratique littéraire. Or, ce recul est très précisément ce qui fait le statut des textes critiques de la maturité. La littérature y apparaît selon la non-évidence de ses raisons.

De fait, on a l’impression en lisant *La Musique et les Lettres* qu’un processus de néantisation traverse tout le texte, sapant une à une les évidences qui légitiment la littérature, allant jusqu’à porter le soupçon sur ce qui des Lettres reste le plus *obvie*, savoir, à défaut de leurs fondements, de leurs raisons dernières, leur existence même. Que le vers n’aille plus de soi, que l’opportunité même d’écrire soit sujette au soupçon, passait encore. Mais Mallarmé creuse plus avant :

Quelque chose comme les Lettres existe-t-il ; autre (une convention fut, aux époques classiques, cela) que l’affinement, vers leur expression burinée, des notions, en tout domaine.²

L’existence même de la littérature est ici mise en suspens. Tout à coup il ne s’agit plus de savoir s’il y a lieu d’écrire mais si quelque chose comme la littérature a lieu. Tout le problème est alors de savoir ce qu’est *l’avoir lieu*, selon quels critères l’on peut dire que quelque chose a lieu. Or, dans le substrat idéologique pré-romantique auquel le texte se réfère implicitement, avait lieu ce dont pouvait rendre compte l’entreprise de connaissance à quoi se cantonnait presque exclusivement les Belles Lettres, cet « affinement » des notions selon les savoirs régionaux, « en tout domaine ». Le lieu était une région bien attestée sur les cartes du savoir,

¹ *La Musique et les Lettres*, op.cit., p.65.

² *Ibid.*

au sens où l'on parle de sciences régionales. Face à la consistance ontologique des savoirs constitués, la littérature – dont le rôle n'est pas vraiment d'affiner les notions des discours de savoir – fait alors figure de non-être : non seulement parce qu'elle pourrait n'être pas, mais aussi parce que rien ne permet d'affirmer qu'elle existe au sens plein du terme, selon les critères classiques de l'avoir lieu.

Si l'on continue la lecture du passage, on s'aperçoit que le texte opère un renversement de ces critères : du coup, le mot « existence », et à travers lui le passage entier, semblent soumis à une manière d'amphibologie qui seule permet d'entendre la réponse pour le moins surprenante de Mallarmé :

Oui, la Littérature existe et, si l'on veut, seule à l'exclusion de tout.
Accomplissement, du moins, à qui ne va nom mieux donné.¹

Si une telle affirmation est possible, c'est que les critères de ce qu'est *exister* basculent. En l'espace de quelques paragraphes le sens du mot a changé et l'on a l'impression que Mallarmé invente pour la littérature un régime d'existence exempt de toute dimension ontologique, exempté du travail d'affinement des notions selon les savoirs régionaux. C'est que si le statut du discours n'est plus défini par l'adéquation classique du mot et de la chose, de la chose et de l'intellect, la lettre devient alors le paradigme des rapports, tout de dissemblance et d'arbitraire, entre discours et réel. L'existence littérale ou littéraire se conçoit alors en opposition à une longue tradition hiéroglyphique (celle du symbole romantique). C'est à cette condition que le renversement Mallarméen des critères d'existence devient possible (et il faut maintenant relire le texte) : la Littérature existe à l'exclusion de tout dans la mesure même où son arbitraire manifeste l'arbitraire fondamental de tout ce qui se voit « [élevé] au discours² ». Non seulement la littérature ne trouve aucune caution dans le réel, mais toute tentative d'affirmer la nécessité de la pensée ou des discours en se fondant sur un réel objectif *est* littérature. L'affirmation vaut consécration d'une contingence discursive généralisée. Rien, dans le réel, n'appelle la littérature, dont toute parole participe. Dès lors l'amphibologie joue à plein dans le passage. Et on s'aperçoit que la Littérature qu'invente Mallarmé, celle de la Lettre et de la Fiction, conduit à l'affinement des notions en tout domaine, dans le sens même où cet affinement conclut justement à l'idée que la Fiction est la notion ultime.

Mais, pourrait-on objecter à présent, que la littérature soit arbitraire n'est-ce pas le signe qu'elle est l'expression d'une pure activité mentale, au sens où elle manifesterait la vérité d'une raison dont procède toute objectivité, à la manière de la raison kantienne ? Non,

¹ *Ibid.*, p.66.

² *Ibid.*, p.65.

sans doute, si l'on considère que l'esprit, chez Mallarmé, n'a pas plus de nécessité que le réel ou le rapport du réel au discours. La « raison » littéraire est dépourvue d'*a priori* nécessitant. Il faut pour s'en convaincre mettre en perspective deux affirmations : celle de notre texte qui stipule que « tout ce qui émane de l'esprit, se réintègre »¹ et celle qui parcourt la réflexion sur le hasard, d'*Igitur* au *Coup de dés*, à savoir que « Toute Pensée émet un Coup de Dés ». Si la littérature est bien le signe d'une activité de l'esprit ou de la pensée (selon une terminologie toute empirique), cela ne lui confère aucune nécessité.

*
* *
*

À ce point apparaît une équivalence stricte entre le statut contingent du discours littéraire et les thèses du hasard matriciel. Chez Mallarmé, ces deux dimensions sont comme les deux faces de la même médaille. En effet, dire que tout est littérature, c'est dire que la prétention ontologique du discours est une invention des mots et qu'à ce titre il n'y a pas de nature des choses, pas de réalité au sens d'une essence du réel :

Artifice que la *réalité*, bon à fixer l'intellect moyen entre les mirages d'un fait²

De même, affirmer le hasard revient à nier la possibilité d'une parole qui soit révélatrice d'une essence et non purement constative. Le *Coup de dés* en est l'indication brillante, à la faveur d'une équivalence : le chiffre « 12 » y est à la fois le signe d'une conjonction aléatoire des dés et la marque de l'alexandrin récemment éclipsé. D'où l'hypothèse que le hasard des dés donne lieu à la littérature comme vers. Mais il revient à la parole littéraire de dire ce hasard, selon sa lettre : le littéral n'exprimant plus un sens premier, mais signifiant plutôt l'arbitraire même de toute objectivité. La littérature – « Rien, cette écume, vierge vers » – se confronte donc toujours chez Mallarmé à ce qui en abolit les justifications ontologiques. Dire cela, c'est affirmer qu'écume taciturne, comme dans « À la nue accablante », elle n'informe pas sur les causes qui l'engendrent, tout en révélant le caractère fictif de toute causalité.

b) Valéry : hasard e(s)t création

1) Contingence globale de la littérature

On l'a vu, le hasard envahit tout chez Valéry. Signifiant l'impossibilité d'un ordre du monde, il loge aussi bien au cœur du sujet, de ses variations, de ses motions, qu'à la crête

¹ *Ibid.*, p.66. Où l'on pourrait trouver matière à une interprétation idéaliste de la doctrine mallarméenne, réduite à une révélation de l'esprit à lui-même.

² « Un Spectacle interrompu », *Divagations*, *op.cit.*, p.90.

brisée des vagues, parmi l'écume événementielle du monde ; il anime enfin l'errance probabiliste du sens et du langage pensés comme valeur. On comprendra aisément qu'à ce compte-là la définition de la littérature, et plus précisément de la poésie en convoque constamment la notion.

De fait, Valéry retrouve la radicalité du questionnement de Mallarmé quant à la contingence globale de la poésie affirmant par exemple dans *Tel quel* que « l'existence de la poésie est essentiellement niable¹ ». Sa contingence radicale dit sans doute la fragilité d'une littérature qui n'a plus la force d'imposer son autorité. Mais justement, et c'est la particularité de la position valéryenne, la force paradoxale de l'art viendra de sa carence de justification ontologique. C'est ce qu'indique une note des *Cahiers* datée de 1941 :

Une œuvre très admirable dit à la fois qu'elle aurait pu ne pas se produire et que
– Elle ne pourrait être autre qu'elle est. [...]²

On voit apparaître ici une donnée fondamentale de l'idée valéryenne de littérature : la littérature s'élabore dans une relation assumée au hasard, et semble en tirer une manière de nécessité. Elle est contingente et n'est rien hors de cette contingence. Partant, elle se *construit*, en partie du moins, dans une relation à sa propre contingence. À ce titre, Valéry, non plus que Mallarmé, comme nous l'avons vu, et en dépit des idées reçues, ne prône une pure et simple élimination du hasard. L'auteur des *Pièces sur l'art* (1931) est on ne peut plus clair sur ce point. Dans un texte de ce recueil d'essais, « De l'éminente dignité des Arts du Feu »³, il développe une réflexion de première importance pour notre sujet, réflexion dont la dimension circonstancielle confirme notre propos plutôt qu'il ne va à son encontre. Ce texte, expose avec la plus grande clarté la philosophie valéryenne de la création.

2) L'acte créateur, abri de l'arbitraire

Il s'agit d'un éloge de commande destiné à l'artisanat des souffleurs de verre, des orfèvres, des potiers, en un mot : des artistes du feu. L'*éminence* du cas, telle que Valéry la souligne dans le titre, est sans doute moins une phrase, requise par la louange, que l'indication de la généralité d'un propos pourtant voué à la circonstance particulière. Prométhée rôdant dans les parages, ces lignes peuvent être lues en effet comme la présentation d'un paradigme de l'acte créateur, ce qui justifie d'ailleurs que Valéry décide de les publier en recueil en 1931.

¹ *Tel quel*, *op.cit.*, p.546.

² *CP III*, p.979

³ Qui tenait lieu d'invitation à la XIV^e exposition des Artisans Français Contemporain en novembre 1930.

Or, que nous dit Valéry dans ce texte ? Principalement que l'art du souffleur comme celui du poète, consiste en un acte de ponction qui vient interrompre le hasard au juste moment :

Qu'il s'agisse du cuivre, ou du verre, ou du grès, cependant que le feu agit, l'homme se consume. Il veille, il brûle ; il est à la fois un joueur dont la chute d'un dé va décider le sort, et pareil à quelque âme anxieuse en prière.

Sa main qui suscita le feu, qui le nourrit, le pousse, le tempère, guette l'instant unique de lui retirer cette formation incandescente qu'il vient de produire et qu'il va détruire dans l'instant suivant, comme le fait de ses créatures l'aveugle et monotone puissance de la vie.

C'est de même que le poète doit promptement arracher à son esprit et fixer aussitôt l'accident précieux de son enthousiasme, avant que ce même esprit, emporté au-delà du plus beau, le reprenne, le dissolve et refonde dans ses combinaisons infinies.

Mais toute la vigilance du noble artisan du feu, tout ce que son expérience, sa science de la chaleur, des états critiques, des températures de fusion et de réaction lui font prévoir, laissent immense la noble incertitude. Elles n'abolissent point le Hasard. Son grand art demeure dominé, et comme sanctifié, par le risque.¹

Le travail créateur consiste donc à *arbitrer* le hasard, sans jamais pouvoir s'en défaire. C'est ici toute la position de Valéry quant à la question de l'inspiration qu'il faudrait relire. L'inspiration comme désordre chaotique n'est pas niée par le travail qui lui confère une forme. Elle est interrompue et cristallisée. Fixée comme un vertige, un vertige foudroyé – certes, mais qui n'en reste pas moins vertige – à un point d'équilibre accidentel, la pensée prend forme, empire précaire en un empire informe. Pourtant la frontière de l'un à l'autre est inconsistante, car ce qui procède du hasard en garde le sceau. Ce sceau fait le statut de l'art : l'art arbitre et abrite le hasard du monde². Dans d'autres textes, le thème de la coquille, fréquent chez Valéry et évidemment repris de Mallarmé, vient dire cette ambiguïté. Source d'étonnement pour qui la rencontre au hasard sur une plage, la coquille symbolise la perfection d'un arbitraire architectural émergé, par hasard, du chaos³.

¹ « De l'éminente dignité des Arts du Feu », *Pièces sur l'art, Variété, op.cit.*, p.1242.

² Significativement, le dernier paragraphe de ce texte fait le lien entre philosophie de la création et cosmologie de la contingence : « Oserais-je avouer qu'un tel objet sorti des épreuves du feu me représente assez souvent une histoire de planète ? Je songe qu'une Terre ou qu'un Mars habitables, ce ne sont après tout que des *corps refroidis*, sur quoi des conditions très nombreuses, très étroites, très composées de la vie se trouvent *très improbablement* réunies. Ce sont peut-être les ouvrages incertains, très rarement et difficilement obtenus, de quelque potier inconcevable. Les planètes, peut-être, ne sont-elles que les objets utiles à quelque dessein que les vivants, sans le savoir, servent ou desservent. Les arts du feu seraient par là les plus vénérables de tous, imitant si exactement l'opération transcendante d'un démiurge. » La mention d'un modèle démiurgique de la création ne restaure guère un modèle théologique de la création, puisque, non moins que l'homme, le démiurge reste soumis aux hasards d'une matière incandescente et désordonnée. En ce sens, la pensée démiurgique manque l'absoluité d'une réelle théologie. Les conditions du cosmos (ce vase issu du travail du démiurge) sont donc exemplifiées par l'artefact et le poème en particulier sans que ce dernier trouve à s'y fonder.

³ Cf. *Eupalinos* (1923), *OII*, p.77 et *L'Homme et la coquille* (1937), in *Variété, op.cit.*, p.886.

On touche ici à ce qui fait la particularité du traitement valéryen de la question du hasard. Le hasard est un réactif. Le sujet créateur vient s'y opposer pour le modifier, sans l'annuler. Cette remarque permet de considérer la figure de Monsieur Teste moins comme la figure d'un abandon programmé de la poésie aux impératifs pur de l'intellect, que comme l'établissement exemplaire des conditions de la pensée, dont le poème comme exercice, participe. En effet, à l'instar de l'acte créateur selon Valéry, « Teste est né du hasard. Comme tout le monde. Tout l'esprit qu'il a ou qu'il eut lui vient de ce fait¹. »

Pour le dire autrement, la forme comme décision naît du terreau parfois fertile du hasard. Et le sentiment de pouvoir trancher, pour lui donner forme, le cours chaotique de la pensée n'est rien sans le hasard avec lequel il vient contraster :

Je sens infiniment le pouvoir, le vouloir, parce que je sens infiniment l'informe et le hasard qui les baigne, les tolère, et tend à reprendre sa fatale liberté, sa figure indifférente, son niveau d'égale chance.²

Dans le bain du hasard, vouloir, former, agir sont des tendances, des directions momentanées (des *rhumbs*), toujours reprises par la lame égalisante de la multiplicité. Donc, en toute rigueur, bien que Valéry emploie souvent le terme tout en minant le concept, c'est moins la nécessité que l'art, le poème ou la pensée opposent au hasard que l'arbitraire, cette nécessité sans cause :

[...] qu'il le veuille ou non, l'artiste ne peut absolument pas se détacher du sentiment de l'arbitraire. Il procède de l'arbitraire vers une certaine nécessité, et d'un certain désordre vers un certain ordre ; et il ne peut se passer de la sensation constante de cet arbitraire et de ce désordre, qui s'opposent à ce qui naît sous ses mains et qui lui apparaît nécessaire et ordonné. C'est ce contraste qui lui fait ressentir qu'il crée, puisqu'il ne peut déduire ce qui lui vient de ce qu'il a.

Sa nécessité est par là toute différente de celle du logicien. Elle est toute dans l'instant de ce contraste, et tient sa force des propriétés de cet instant de résolution, qu'il s'agira de retrouver ensuite, ou de prolonger, *secundum artem*.³

Ce passage montre à quel point la notion d'arbitraire⁴ a une vocation contrastive : l'ordre pour Valéry n'est jamais qu'un contraste. Pas de théodicée ni de geste providentielle, donc. L'arbitraire vient ici comme une notion médiane entre nécessité et hasard⁵ et définit le statut de la décision créatrice en même temps qu'elle lie la réflexion sur le hasard à celle sur l'artifice dont nous réservons l'étude pour un prochain développement.

¹ « Pour un portrait de Monsieur Teste », *Monsieur Teste* (Version de 1946), *OII*, p.63.

² « Extrait du Log Book de Monsieur Teste » (1925), in *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p.41. Jean Hytier indique que le texte a pour source un log book de Valéry datant de 1896, ce qui indique la continuité et l'ancienneté de la problématique dont nous traitons.

³ *Discours sur l'esthétique* (1937), in *Variété*, *op.cit.*, p.1307.

⁴ Et, à travers elle, celle de hasard.

⁵ Cette dimension médiane définit exactement le statut de l'art selon Valéry. Cf. *L'Homme et la coquille*, *Variété*, *op.cit.*, p.897 : « [ce que fait l'artiste] ne procède pas d'une nécessité qui le déterminerait, d'ailleurs, entièrement, et l'on peut encore moins l'attribuer au hasard ».

Le travail du poète est donc moins de nier le hasard que de prendre conscience de l'arbitraire indépassable de toute création¹. Cela implique de ne pas se soumettre inconsciemment à l'arbitraire mais d'en prendre acte et de le définir autant que faire se peut :

L'arbitraire déterminé, explicite, et *fini*, seul remède à l'arbitraire spontané, illimité. (1931)²

Si, la voix oraculaire est soumise à l'arbitraire et l'ignore, la poésie valéryenne se veut conscience d'une contingence indépassable, rumination et maîtrise de sa propre absence de nécessité. Sous cette condition, les poèmes de Valéry apparaissent comme des archipels de providences humaines, à fleur d'eau et de hasard, sous un ciel aussi creux et fragile que le firmament d'une conquête échouée dans les maërls.

*

* *

On dira peut-être que l'impact de la perspective valéryenne en termes de lecture et d'interprétation des textes littéraires est nul dans la mesure où elle se cantonne à une philosophie de la création. Mais ce serait ne pas voir en quoi ces propositions théoriques conditionnent l'ensemble de son œuvre, dans la mesure où elles en définissent le statut, en déterminant ainsi la réception³. Il faut comprendre que les propositions théoriques jouent un rôle fondamental, quand bien même elles traiteraient de phénomènes inobservables au niveau du texte. Elles affirment ou mettent en suspens la légitimité du poème. À ce titre, déclarer comme Jean Paulhan, que Terroristes et Rhétoriciens font, toutes différences théoriques à part, la même poésie, c'est gommer tout le dispositif théorique, qui fait partie lui aussi de la fiction des œuvres dans la mesure où il fait ou défait la fable de leur relation au Sens⁴. On ne peut énoncer que « la poésie tout au contraire des explications qu'on en donne – est évidemment simple : libre et nue, et dégagée de toute théorie⁵ », sans effacer la particularité d'une période littéraire où les théories poétiques sont bien davantage qu'une spéculation *a posteriori*. Toute théorie du poème définit une rhétorique de la lecture.

¹ Jean Hytier qui insiste sur l'idée que « l'arbitraire délivre de l'arbitraire », que « l'arbitraire choisi, accepté, voulu, délivre de l'arbitraire subi » manque peut-être l'implication de cette idée concernant la réévaluation valéryenne du statut du poème comme contingence. Cf. Jean Hytier, *La Poétique de Valéry*, Armand Colin, 1953 p.160.

² *Ego scriptor*, *op.cit.*, p.188.

³ C'est ce que confirmeront l'étude de l'intégration d'un dispositif théorique au sein même des recueils et l'analyse proprement poétique des textes.

⁴ Nous renvoyons ici à *Clef de la poésie*, Gallimard, 1944, p.35-38.

⁵ *Ibid.*, p.36.

c) Reverdy, irraison et fragilité de la poésie

Ce que Reverdy dit de la poésie dans ses proses théoriques ou ses fragments ne représente qu'une infime partie de son travail intuitif de définition du statut de la poésie. Aussi trouvera-t-on ici moins de références aux textes critiques du poète qu'à son œuvre poétique.

À l'origine de la réflexion théorique de Reverdy on rencontre un premier travail de définition accompli dans la revue *Nord-Sud*. Le numéro du 15 mars 1917 annonçait ainsi une réflexion sur la poésie qui ferait la part belle à la notion de « création » :

C'est cette création, dont je parlerai aussi plus tard à propos de poésie, qui marquera notre époque. Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. Par là, l'Art d'aujourd'hui est un art de grande réalité. Mais il faut entendre réalité artistique et non réalisme ; c'est le genre qui nous est le plus opposé.¹

De cette idée qui dépasse tout un pan des doctrines de l'antireprésentation, celles qui retrouvent, *via* la notion d'expression, la tentation de fonder le poème sur un réel préexistant, découle une contingence de la poésie qui se manifeste par une double fragilité : par la fragilité de ses raisons ; par celle inhérente à ce qu'on pourrait nommer son immersion phénoménologique, son existence concrète comme parole dans le réel.

1) *Fragilité en raison*

Si la création, pour Reverdy, n'est jamais sans motivation, ce que dit la théorie de l'image comme justesse, cette motivation n'est pas d'ordre mimétique :

La réalité ne motive pas l'œuvre d'art. On part de la vie pour atteindre une autre réalité.²

En tant que création l'œuvre est donc l'instauration d'une autre réalité. Cela implique sans doute que le poète redise à sa manière le poncif de l'autotélie de l'œuvre :

De quoi est-il question dans l'œuvre : uniquement de l'œuvre, tout y a été fait pour l'œuvre.³

Cette formule digne d'une préface de Gautier implique sans doute une exception du fait poétique. Si la poésie peut être, jusqu'à un certain point, autonome, c'est parce qu'elle n'est pas, originairement, dans les choses. Cela, Reverdy ne cessera de le répéter. Ce sera le

¹ *Nord-Sud* Numéro I, 15 mars 1917, in *OCRI*, p.460.

² *Self defence* (1919), *OCRI*, p.527. On verra également p.521 : « Ceux qui dans l'art ne voient qu'une imitation tiennent pour facile toute œuvre faite » ou p.522 : « Je parle d'un art non descriptif et non pas d'un art descriptif en moins de mots » et de façon plus définitive. »

³ *Ibid.*, p.526.

thème, par exemple, de « La Fonction poétique » en 1950. Mais c'était déjà une idée fondamentale de la revue *Nord-Sud* : l'émotion artistique n'est pas dans la réalité, elle y surgit à la faveur de l'œuvre¹ :

Si l'œuvre produit alors une émotion, c'est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agite si un accident violent survient dans la rue sous nos yeux.²

S'il y a sans doute quelque héroïsme à faire exister la poésie, cet héroïsme ne va pas sans une certaine incongruité. Mieux vaut parfois en rire :

La nature fait trop bien les choses, ce n'est pas elle qui nous aurait mis une plume dans la main.³

Parce qu'il n'est pas appelé par le réel, le poète apparaît comme une scorie de la nature : fragile, inadapté et grotesque. L'activité poétique relève de l'accident. Aussi bien aurait-elle pu ou dû ne pas être.

On nous objectera sans doute que Reverdy affirme parfois avec force la nécessité de la poésie⁴, mais il faut voir que cette nécessité est toute contingente, précaire, comme l'humanité. La poésie n'est nécessaire qu'en vertu de l'instinct qui pousse l'homme à dépasser le réel, ne serait-ce que pour s'en protéger. Elle n'est nécessaire qu'autant que l'humanité est fragile⁵. Pour le dire autrement : la nécessité de la poésie *recouvre* la fragilité et la contingence de l'humanité.

¹ L'idée est également présente dans *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.686 : « Si j'aimais les choses en poète, je ne m'occuperai certainement pas de poésie. En chaque chose je ne cherche et ne trouve que l'extraordinaire et puissante saveur de ce qu'elle est. Un arbre – quel bel arbre. Mais pas autre chose qu'un arbre. Il arrive parfois qu'il arrange très bien la façade d'une maison. Mais ce n'est tout de même pas ça qu'il faut appeler poésie. Peut-être quand il devient la foudre et le tonnerre, le tremblement des nerfs et la boule de la colère ou le peigne du firmament. »

² *Nord-Sud*, numéro 4-5, juin-juillet 1917, *OCRI*, p.477.

³ *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.655.

⁴ *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.685 : « La poésie n'est pas dans la réalité, elle est dans le rêve et l'illusion de l'homme, et la vie ne serait pas surmontable, pour l'homme, sans la poésie. C'est pourquoi, bons ou mauvais, il n'y a pas d'époque sans poètes. On se passerait plutôt de chaudronniers ». Cf. également « La fonction poétique » (1950), *Écrits sur l'art et la poésie*, *OCR II*, p.1274 : « Non, la poésie n'est pas cette chose inutile et gratuite dont on pourrait si facilement se passer – elle est au commencement de l'homme, elle a ses racines dans son destin. »

⁵ Il y a ici une ressemblance entre nos auteurs trop frappante pour n'être pas notée : la poésie semble relever pour eux d'un instinct, et donc d'une certaine nature ; instinct de ciel (Mallarmé), horreur du vide ou dépense d'un trop plein d'énergie (Valéry), instinct de protection contre un réel insupportable (Reverdy), toutes choses qui pourraient contredire la thèse que nous défendons ici, savoir, qu'ils théorisent l'absence de raison de la poésie. C'est ici qu'il faut remarquer qu'au lieu de produire une justification des œuvres en termes de sens, ces explications se bornent à noter une cause possible du fait poétique. Or cette cause n'en justifie pas le sens, qui se situe lui sur un autre plan, loin de toute nature. A cela s'ajoute que rien n'indique la nécessité de cette cause.

2) Friabilité

Une autre conséquence de la définition de la poésie comme création est que l'œuvre s'insère parmi les objets du monde. Tout le sens de la réflexion sur le cubisme est dans la reconnaissance de cette « réalité » de l'œuvre : si, comme il est écrit dans *Nord-Sud*, le sujet de l'œuvre « est le résultat des moyens de la création que l'on s'est acquis », « le tableau lui-même »¹ ou le poème considéré en soi, non pour ce qu'il véhiculerait de savoir ou d'anecdote, logiquement, les œuvres que l'on produit, « en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie² ».

Le poème est donc une parole *dans* le monde. Cette factualité de l'œuvre que l'on trouve déjà chez Mallarmé (nous y reviendrons) entraîne un certain nombre de conséquences qui vont toutes dans le sens d'une reconnaissance de sa contingence. Tout d'abord l'œuvre est soumise au temps, ou se donne elle-même comme *passage* du temps. Un poème de *Sources du vent*, « Lumière rousse », est emblématique de l'insistance avec laquelle Reverdy figure la poésie dans ses poèmes pour en indiquer l'incarnation fragile. Cette incarnation à la différence de l'objectivité d'*Émaux et camés*, est indissociable d'une temporalité usante, qui mieux qu'une donnée abstraite se présente comme altération :

Il n'y a pas de temps
Mais de la poussière
ou l'eau du printemps
dans chaque clairière au regard ardent
Sous les flocons plus lourds
Sous le poids des nuages
Il reste encore un tour à faire sur la page
Un nom qui se traîne
Un cœur qui s'en va
Ce n'est pas la peine
De s'arrêter là
Personne dans la marge
Plus rien sur le trottoir
Le ciel est plein d'orages
Ma tête sans espoir³

Le poème se donne ici explicitement comme une réalité traversée, comme un espace où un mouvement d'écoulement et de pulvérisation accompagne le passage (« se traîne », « s'en va »), la disparition (« plus rien ») ou l'absence (« personne ») des êtres⁴ sur la page ou vers son horizon (« dans la marge »). Le poème est donc un être, un bout de monde que le temps

¹ *Nord-Sud* Numéro I, 15 mars 1917, in *OCRI*, p.460.

² *Ibid.*

³ *Sources du vent* (1929), *Main d'œuvre*, *op.cit.*, p.100.

⁴ Et les noms sont des êtres.

effrite. Il dit le passage et la mort sans y échapper lui-même, offrant en passant la chance d'un recueil à ce qui passe. D'où cette magnifique parabole qui vient signifier par l'image d'un habitacle en perpétuel éboulement, que la tâche du poète est sans cesse vouée au péril d'un délitement :

Pour bâtir son féérique château, dont il ne peut absolument pas savoir avant de commencer s'il ne sera pas la plus minable des chaumières, il lancera d'abord vers le ciel une tuile, elle tiendra ou elle ne tiendra pas ; puis il lancera encore une tuile, elle tiendra ou elle ne tiendra pas. Et si, par miracle, il arrive enfin qu'un toit luisse à ses yeux éblouis, sous le soleil et sous la nuit, alors il sentira pousser des murs, et s'il lui arrive de pouvoir un jour creuser des fondations, ce sera toujours et autant que possible sur du sable. Car ce n'est, au fond, que ça la poésie, du sable. Un sable, il est vrai, transmutable, par aventure, en cristal. Et le désert, ce n'est aussi que du sable. Et ce ne sont pas les plus médiocres vocations qui se contentent, pour étancher leur soif d'absolu, de cette hallucinante profusion de ciel et de sable.¹

Retenons ici les fondations sablonneuses de la demeure poétique, fondations de passage et d'érosion, chape mouvante qui n'empêche plus que s'enfoncent, jour après jour, les travaux et le mérite de l'homme. Le monde dont le poète est le créateur mal assuré n'est qu'un château de sable : rien ne le préserve des pas du passant ou des caprices du vent. La poésie est donc labile autant que miraculeuse.

À cette érosion du poème s'ajoute le fait qu'en tant qu'objet du monde celui-ci coexiste avec de nombreux signaux, de nombreux bruits, et que sa voix risque toujours d'être recouverte par la rumeur des événements sans ordre du monde, comme dans « Mécanique verbale et don de soi² » :

Aucun mot n'aurait mieux pu, sans doute, exprimer sa joie. Il le dit et tous ceux qui attendaient contre le mur tremblèrent. Il y avait au centre un grand nuage – une énorme tête et les autres observaient fixement les moindres pas marqués sur le chemin. Il n'y avait rien pourtant et dans le silence les attitudes devenaient difficiles. Un train passa derrière la barrière et brouilla les lignes qui tenaient le paysage debout. Et tout disparu alors, se mêla dans le bruit ininterrompu de la pluie, du sang perdu, du tonnerre ou des paroles machinales, du plus important de tous ces personnages.

On peut lire ce texte comme la fable de ce qu'est la situation du poème dans le monde, soumis aux hasards des circonstances. La parole la plus essentielle peut toujours être confrontée au néant de l'événement qu'elle indique ou dont elle crée l'attente (« il n'y avait rien pourtant »), les lignes du monde qu'elle invente, s'évanouir dans la rumeur des choses, de la mort (« du sang perdu ») ou des bavardages sans âme (« des paroles machinales »).

On comprend alors que les poèmes de Reverdy se fassent très fréquemment l'écho d'une chanson – manière de figuration et d'objectivation de la poésie. La chanson apparaît

¹ « Poésie à part, échec au poète » (1935), *Écrits sur l'art et la poésie, op.cit.*, p.1185-1186.

² *Étoiles peintes* (1921), in *Plupart du temps* (1945), OCRI, p.296.

souvent quelconque, indéfinie¹, morcelée², interrompue ou disparaissant³; se présentant comme un écoulement⁴, dans son altération et son passage⁵, elle est parfois difficilement audible ou compréhensible⁶. La figuration de la poésie en chanson dit bien la finitude du poème, sa présence occasionnelle et contingente dans les circonstances les plus communes et les plus indifférentes⁷. Genre de l'éphémère et d'une certaine humilité lyrique, la chanson apparaît comme un modèle prosodique et rimique que le poème rejoint parfois moins pour y trouver une régularité que pour manifester le travail du manque et de l'incomplétude. C'est le cas par exemple dans un poème de *Cœur de chêne* : « Circuit de la route ». Alors que le début du poème (les quatorze premiers vers) ne suit aucun patron métrique clairement dominant, les huit derniers vers s'organisent en trois séquences constituées de vers de quatre syllabes et d'octosyllabes. Ces séquences correspondent en outre à des parallélismes syntaxiques évidents :

Chanson du soir
 Chemin de route
 Lumière qui rampe et s'éteint
 Celui qui va
 L'autre qui doute
 Et qui s'éveille en même temps
 Rien de pareil

¹ On se reportera aux déterminants introduisant le mot « chanson » dans nos exemples.

² Cf. par exemple « Rase campagne », *Cravates de chanvre* (1922), *Plupart du temps, op.cit.*, p.336, où les mots, peut-être pris un à un, présentés en tout cas sans la musique qui les accompagnait, sont comme les bribes d'une chanson suspendue : « [...] / Et près du monde calme / À l'écart de la terre / Les mots d'une chanson. » Les chansons apparaissent le plus souvent par bribes : leur source n'est presque jamais précisée, on les perçoit comme des échos lointains, comme un bruit, parmi les autres bruits du monde.

³ « Les degrés froids de la fièvre », *Cale sèche, Main d'œuvre, op.cit.*, p.394 : « [...] / Alors la chanson dans le coin s'est arrêtée / Un tas de mots accumulés / [...] ». L'interruption dit la fragilité du poème, cette « chanson qui ne peut pas aller plus loin », sa faiblesse : cf. « Le toit s'incline », *Sources du vent, Main d'œuvre, op.cit.*, p.116. Cf. aussi « Marche sans direction », *Sources du vent, Main d'œuvre, op.cit.*, p.84 : « [...] / Un mot de plus qui tombe / La fin d'une chanson / [...] ». Cf. encore « Notes graves », *Pierres blanches, Main d'œuvre, op.cit.*, p.246 : « [...] Et le fleuve se forme / En fermant l'horizon / Dans le jardin fermé / Où mourrait doucement / La nouvelle chanson [...] ».

⁴ Cf. « Bande de souvenirs », *Cale sèche, Main d'œuvre, op.cit.*, p.400 : « [...] / La chanson coule / Le temps s'écoule / [...] » ; ou « Surprise d'en haut », *La Lucarne ovale* (1916), *Plupart du temps, op.cit.*, p.118 : « [...] / La maison s'écroule / Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule / [...] ».

⁵ « Impatience », *Cale sèche, Main d'œuvre, op.cit.*, p.409 : « [...] / Une note d'une très ancienne chanson persiste / Les paroles ne sont pas en français / Je ne me les rappelle plus / Et je ne connais pas la musique [...] Cette chanson plusieurs fois séculaire / Personne ne l'a faite / Mais tout le monde la connaît / Tous les mots sont changés / [...] ». Comme on le voit dans cet exemple la mélancolie du passage accompagne émotionnellement la figuration de la poésie comme chanson oubliée, mais sans cesse réinventée. On songe à Babel.

⁶ Ainsi dans « Jetée » : « [...] Tu restes là / Tu regardes ce qui s'en va / Quelqu'un chante et tu ne comprends pas / [...] » in *Les Ardoises du toit* (1918), *La plupart du temps, op.cit.*, p.188.

⁷ Faute de montrer ce que la caractérisation rhétorique et pragmatique du genre a de problématique (son défaut d'autorité, la contingence des circonstances de sa transmission, pourtant clairement thématiques dans l'œuvre), Isabelle Chol manque peut-être la signification du thème de la chanson, quand elle l'interprète uniquement comme modèle d'une simplicité et d'une légèreté. Cf. Isabelle Chol, *Pierre Reverdy. Poésie plastique*, Droz, 2006, p.91.

Rien ne revient¹

Le thème de la chanson est donc ici l'occasion d'une exemplification prosodique. Cependant on aurait tort de voir là une sorte de consistance métrique enfin retrouvée, puisque la prosodie de la chanson est dans l'impossibilité de se poursuivre : en effet le schéma métrique 4/4/8 ne parvient pas à s'installer et laisse le poème dans l'attente d'un octosyllabe de clause qui ne viendra pas. La citation générique est donc également un travail d'altération du genre et vient signifier l'altération formelle du poème.

*

* *

Telle est l'ambiguïté de la définition reverdyenne de la poésie comme art de création. La création soustrait le poème aux hasards des engendremens, mais elle le prive de raison, tout en le précipitant dans une existence sans nécessité toute de circonstances et de contiguïtés. Du fait qu'il est création et existence précaire, le poème malgré la décision qui préside à sa naissance, est ainsi dans un rapport essentiel au hasard, à l'absence de raison. Sans représenter un abandon aux aléas d'un discours non maîtrisé, il tient toute sa matière d'une exposition à la contingence d'exister. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre cette réflexion du *Livre de mon bord* :

L'Art commence où finit le hasard. C'est pourtant tout ce que lui apporte le hasard qui l'enrichit. Sans cet apport il ne resterait que des règles.²

L'apport du hasard ferait ainsi tout l'intérêt de la poésie. Pour Reverdy, dire la théorie de son écriture poétique c'est donc construire la conscience de l'aléatoire qu'elle porte et où elle s'enracine. C'est également indiquer à son lecteur la condition du poème, et lui interdire les voies rassurantes d'un absolu apodictique ou de quelque garantie plus relative.

*

* *

Nous venons donc d'observer chez chacun de nos auteurs un premier phénomène de délégitimation du discours poétique. Le thème du hasard, dans la mesure où il joue le rôle d'une vision globale du monde, correspond au constat de l'absence de raison de tout ce qui est. Ce constat, s'il intéresse peut-être généralement l'histoire des idées, joue plus spécifiquement, pour ce qui nous intéresse, au niveau de l'histoire des idées de littérature. Chez nos poètes, le hasard du monde, du sujet ou du langage, s'il fait la condition post-métaphysique de l'homme moderne, est également l'élément crucial d'une redéfinition du

¹ « Circuit de la route », *Cœur de chêne* (1921), *Plupart du temps*, op.cit., p.326.

² *Le Livre de mon bord*, op.cit., p.700.

statut de l'art et de la poésie en particulier. Nous avons vu en effet, que le thème de la contingence accompagnait chez chacun l'élaboration d'une définition de la poésie. Les discours sur la contingence dont procède la poésie, qu'il soit interne à l'œuvre poétique ou qu'il figure à ses marges, comme accompagnement critique, défait les légitimations ontologiques traditionnelles que le romantisme avait absolutisées par l'invention d'une œuvre-monde, s'égalant à la nature ou à l'esprit, ou les portant à leur accomplissement. Reste alors une littérature fragile, résumant tout dans la mesure où il n'y a d'humain qu'une fiction sans motifs (Mallarmé), une littérature qui ne saurait faire mieux qu'*arbitrer* le hasard tout en prenant conscience que tout *arbitre* en procède irréductiblement (Valéry), une littérature incarnée enfin, prise sur le plan d'immanence d'un devenir sans essence éternelle, dont la parole se soumet aux contingences d'une indépassable finitude : altération, passage, vieillissement (Reverdy).

On verra à présent que cet abandon, dans la définition théorique de la poésie, des justifications ontologiques traditionnelles ne correspond pas, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, à un abandon du réel, à un exil de l'œuvre dans la pureté d'une autotélie sans autre. Nous montrerons ainsi que si chez nos auteurs l'absence de justification ontologique de la littérature conduit à une définition de l'œuvre comme artifice, cette définition, loin d'inviter à un déni de réalité se fonde bien au contraire sur le constat du réel comme présence tautologique et indépassable – l'œuvre artificielle apparaissant ainsi comme la plus à même de témoigner de et pour la réalité, sans faux-fuyants.

B. LA TAUTOLOGIE ET SA PORTÉE ONTOLOGIQUE : IMMANENCE ET RÉVÉLATION DE L'ARTIFICE

1. Qu'est-ce qu'une tautologie ?

Il semble qu'il y ait un rapport évident entre hasard et tautologie. Il s'agit en effet de deux manières de penser l'immanence sans gager de l'existence d'une garantie transcendante. L'affirmation du hasard vient signifier que rien n'est justifié dans le sens où rien ne procède de façon absolument nécessaire d'autre chose. Là où règne le hasard, le réel est donc sans dépendance à une cause qui le détermine dans son tout comme dans ses parties. Il est sans ordre nécessaire et – dans l'hypothèse où l'on voudrait assimiler l'ordonnance du monde à la donation d'un sens – insignifiant. L'assertion tautologique quant à elle, implique une identité à soi du réel comme fait premier et comme proposition dernière. Si le problème du hasard est celui des *raisons* de ce qui est, le problème de la tautologie réside en *l'évidence* de l'étant (tout ou partie), évidence qui, sans recours, semble interdire tout dépassement vers autre chose. Là où l'affirmation du hasard consacre l'irraison de tout, la tautologie fait du silence la seule vérité possible du discours. Elle met ainsi en évidence la dimension onto-logique de la parole et la conduit au point où elle risque d'apparaître dans son absurdité. Elle exhibe peut-être ainsi le fondement de toute vérité : si elle ne justifie rien, c'est qu'elle montre que le discours de vérité répète, sans ajouter, ou constate, sans interpréter.

Pourtant les choses ne sont pas si simples : une autre entente de la tautologie, moins pessimiste peut-être, mais sans doute moins fidèle à l'emploi qu'en font nos auteurs, semble faire concurrence à celle que nous venons de proposer très allusivement et un peu dogmatiquement. Aussi, avant d'étudier la présence et le rôle de la tautologie chez nos auteurs, devons-nous tâcher de fixer brièvement les limites de son interprétation.

Commençons donc par une définition. La tautologie est une proposition, dont le sujet et le prédicat sont un seul et même concept (exprimé ou non par un même mot). En tant que figure conceptuelle, elle est susceptible de se produire dans des expressions de formes variées. Sans doute correspond-elle logiquement à une apparence de jugement prédicatif réductible en fait à un pur constat thétique : $A=A$ devenant la simple position : A . La tautologie tolère donc la réduction du prédicatif au thétique, en tant qu'elle est la transposition sous forme prédicative d'un jugement thétique.

Cela étant posé il faut convenir qu'il y a non pas une mais deux façons d'entendre le constat tautologique : nous qualifierons la première de pan-rhétorique, la seconde, que nous

avons déjà brièvement indiquée, d'athée. Version exemplaire de la pensée pan-rhétorique par sa cohérence et son extension, la théorie de Michel Meyer instaure une grille de lecture universelle parce que, selon lui, minimale quant à ses présupposés. Ce qui est premier, au sens de fondement, c'est, pour l'auteur de *De la Problématologie*, le questionnement. Tout énoncé (assertif, hypothétique, interrogatif) prend sens par rapport à une question qui l'occasionne, qu'elle soit implicite ou oubliée. Comme l'affirme le philosophe, « nous devons enquêter sur la réalité avant de l'atteindre, afin qu'elle s'impose à nous comme réalité. Le questionnement est le processus constitutif de cet apparaître du monde. Ce qui peut apparaître et qui est réel, n'apparaît tel qu'à l'issue d'un tel questionnement¹ ». Dire l'inanité du réel s'entend alors comme réponse à une préoccupation problématologique première ; par exemple : « Qu'offre le réel en termes de sens ? » Pour efficace et pénétrante qu'elle soit en contexte philosophique, cette doctrine présente deux inconvénients majeurs : elle ne laisse aucune place à la brutalité du constat ; elle interdit de considérer littéralement un énoncé portant sur l'absence de sens. Nous devons affermir ces deux points.

Un constat que l'on énoncerait en un jugement thétique, c'est-à-dire en une proposition qui ne distingue pas prédication et position², devrait être motivé par quelque problème qu'il solutionne. Si prédiquer, c'est-à-dire effectuer un jugement de type catégorique, c'est toujours considérer un élément discursif comme faisant question et donc comme l'élément connu³ servant de support minimal à toute nouveauté informative, alors la conception de Michel Meyer tend à faire de tout énoncé une manière de prédication ou, du moins, une proposition dans laquelle serait toujours distinguable en droit un co(n)texte rhétorique. Le jugement thétique – qui fait toute la teneur de la tautologie – s'évanouit au sein d'une telle conception, cédant son autonomie positive pour une dépendance discursive qui finit par en déterminer le sens.

Pourtant cette idée n'a rien d'évident. En effet, dois-je m'intéresser préalablement au temps qu'il fait pour énoncer : « Il pleut » ? Il est permis d'en douter et une telle perspective interdirait, par exemple, de rien saisir à maints textes des *Illuminations*. Avant de poursuivre, il nous faut étayer et préciser davantage notre raisonnement. Nous devons reconnaître que l'objection selon laquelle la problématologie ne ferait pas, indûment, du jugement thétique une prédication implicite comme nous le soutenons semble ici relativement pertinente. Elle

¹ Michel Meyer, *Langage et littérature*, op.cit., p.63.

² Cf. S.Y. Kuroda, *Langages*, « Le jugement catégorique et le jugement thétique : exemples tirés de la syntaxe japonaise », *Langages*, juin 1973.

³ Même s'il est objet d'ignorance.

s'appuie sur la distinction de deux couples de concepts qui ne se recouvrent qu'occasionnellement : le couple sujet/prédicat et le couple *topic/comment*. Le premier couple relève de la logique, le second d'une pragmatique du discours fondée sur la notion d'apport informationnel. Ce qui est en question et d'après quoi, selon Michel Meyer, tout énoncé prend sens, correspond davantage à la notion discursive de *topic*, qu'à celle, logique, de sujet¹. Cependant, il faut se demander si l'interprétation discursive du jugement thétiq ue qui le référerait toujours à un *topic* à propos de quoi il apporte telle information nouvelle (*comment*), est une interprétation suffisante de ce jugement. La saisie *globale* du phénomène effectuée par le jugement thétiq ue, en tant que globale, constitue un tout *exclusif*. Il y a donc une tension entre l'intégration discursive du jugement thétiq ue et son atomicité logique. C'est d'ailleurs cette atomicité qui permet aux jugements thétiq ues de type présentatif d'introduire, au début d'un texte, un nouveau *topic*.

Voilà pour le premier inconvénient. En ce qui concerne le second, il faut établir qu'une phrase telle que : « Il n'y a pas de sens » sera toujours interprétée par le défenseur de la problématologie ou d'une réduction pragmatiste du langage comme faisant sens relativement à la question dont elle répond, tout énoncé se présentant comme le symptôme d'une prédisposition rhétorique interrogative. Sans doute Michel Meyer n'est-il pas un théologien. Sa doctrine du sens est celle d'un jeu immanent de l'attente et du comblement partiel de l'attente. Pourtant, penser une transcendance de l'énoncé en termes rhétoriques, c'est-à-dire selon l'horizon discursif des questions et des réponses, semble poser le principe incontestable que *nous sommes toujours déjà dans une problématique du sens*, à tel point que, miracle rhétorique à quoi Heidegger lui-même semble avoir sacrifié², l'oubli même du sens est encore la garantie de notre salut : oublier le sens c'est en être encore capable³.

Nous apercevons dès lors en creux la possibilité d'une autre entente du constat tautologique qui se voudrait moins restrictive. Il s'agit non pas d'exclure purement et simplement l'entente problématologique mais d'en contester les présupposés en ce qu'ils obnubilent une compréhension de l'énoncé, que nous dirons « littérale ». La problématologie

¹ Peut-être que pour Michel Meyer la notion de sujet est en fait indiscernable de celle de *topic* : le sujet logique semble être pour cet auteur l'expression d'un *topic*, dont on oublie qu'il est en question pour le considérer comme posé, hors question.

² N'est-ce pas le sens du « souci » dans *Etre et Temps*, essence du *Dasein* pour qui il y va de son être de cet être même ? Il faudrait voir si l'angoisse comme mouvement de *mise à distance* du monde et authentification du *Dasein* comme souci, n'est pas justement une façon discutable d'éviter l'emprise *fascinante* d'un pur constat tautologique, dont Clément Rosset a fait le sujet de son livre *Le Réel : Traité de l'idiotie*, *op.cit.*

³ On retrouve ce paradoxe dans un beau texte de Daniel Heller-Roazen : « Babel » dans *Echolalias, essay on the forgetting of language*, Zone Book, New York, 2005 ; *Echolalies, essai sur l'oubli des langues*, Seuil, 2007, pour la traduction française de Justine Landau : p.219-230.

est *une* interprétation. Son présupposé *élémentaire*, au sens où il qualifie un horizon existentiel, celui, irréfragable, d'une recherche de sens, comme l'élément même de l'existence¹, ce présupposé doit être relativisé, sans quoi il donne lieu à un humanisme tacitement téléologique et interdit de considérer pour ce qu'ils sont les chancèlements évidents de l'humanisme aux XIX^e et XX^e siècles. D'une prétention à être fondement il faut le ramener au rang de description d'une attitude possible. La phrase fascinée du constat absurde peut alors être entendue *aussi* – ce qui n'exclut pas qu'une lecture problématologique soit pertinente parallèlement – pour *ce* qu'elle dit. Ainsi saurons-nous, « captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. »²

Peut-être, donc, verrons-nous, chez chacun de nos auteurs, la tautologie s'affirmer pour elle-même, absolument, tout en révélant – c'est sa dimension rhétorique – les dérives sémantiques qui s'écartent de sa difficile sagesse, et constituent peut-être la dimension proprement artificielle de l'art, sa fiction.

2. Mallarmé : les trois valeurs de la tautologie

Comme l'a montré l'importance cosmologique de la notion de hasard pour la pensée mallarméenne du langage et donc de la poésie, cette dernière, paradoxalement, reste indissociable pour Mallarmé d'une pensée explicite de son rapport au monde. Si le hasard implique la relativité des discours qui prétendent à la connaissance de la nature des choses, cette relativité constitue elle-même un absolu³, dans la mesure où elle s'appuie sur des thèses cosmologiques présentées comme indépassables. L'absoluité des propositions cosmologiques de Mallarmé apparaît plus nettement encore dans ce qui constitue une des formes de l'affirmation d'une absoluité de la contingence : la tautologie. Si cette absoluité est établie, ce sont non seulement les thèses de l'autotélie littéraire chez Stéphane Mallarmé qui devront être révoquées, mais également les propositions confinant le travail du poète à la pure immanence du langage⁴, puisqu'une transcendance à l'ordre linguistique sera posée, immarcescible.

Nous tenterons donc de montrer que la tautologie est un opérateur fondamental de la pensée mallarméenne et qu'elle signe l'absoluité d'une réalité que rien ne saurait occulter en établissant qu'elle a, chez Mallarmé, trois fonctions : on verra ici que la tautologie est à la fois

¹ Le bain, si l'on veut, où nous sommes toujours déjà plongés.

² *La Musique et les Lettres, op.cit.*, p.67.

³ Par absolu nous désignons quelque chose ou quelque idée qui ne puisse en aucune manière tomber sous le coup d'un relativisme, qu'il soit naïf (Protagoras) ou construit (phénoménologie).

⁴ Où se retrouve un des refuges modernes de l'idée de nature, la poésie étant censément vouée à dire ou à manifester la *nature* du langage.

le vecteur d'une des rares thèses mallarméennes quant au réel, le révélateur de *l'illusion* en tant que telle¹ et donc le moyen de sa conversion d'erreur en pouvoir (par le travail « divin » du langage), et la formule panique et aveuglante d'une factualité de la fiction.

a) Le silence du monde

« Il savait que je l'écoutais et ne disait rien. Il m'adressait ainsi un message de silence dont j'ai compris ce qu'il signifiait quand il m'a dit un matin : "Le mutisme de l'univers s'empare de nous parfois et cela fait en nous un silence trop assourdissant pour être partagé"² ». Ces paroles de l'épouse de Stéphane Mallarmé, Maria, réinventées par Bernard Noël, indiquent ce dont il s'agit : le silence des espaces infinis, gouffre d'une fondamentale dérélition. Soit : le verbe n'est pas au monde, celui-ci égal, « espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie³ ». L'identité tautologique asserte la vérité d'une matière, d'un monde à quoi rien ne s'ajoute⁴, le lieu a lieu seul.

La tautologie est peut-être ici la formule du constat, d'un dire qui ne fait pas sens, s'égalant à la vue. Elle exprime la factualité du monde, le fait qu'il soit, sa seule présence : elle signifie ce que signifie un présentatif. L'ombre croissante de la « fatale loi⁵ » est celle qui porte à la conscience l'inanité de l'être, son indifférence à notre égard, avec sa présence.

Cette entente est peut-être la seule qui puisse permettre une prise en compte de la découverte que Stéphane Mallarmé fit du Néant dans les termes où il la relate. En effet, ce récit, dans la correspondance du poète, est toujours celui d'une sensation : « Vous serez terrifié d'apprendre », écrit-il à Villiers de L'Isle-Adam, « que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu)⁶ ». Le futur auteur d'*Igitur* s'était déjà expliqué en ces termes à son ami Henri Cazalis : « Malheureusement, j'en suis arrivé là par une horrible sensibilité, et il est temps que je l'enveloppe d'une indifférence extérieure qui renforcera pour moi la force perdue⁷. » La découverte de l'inanité de l'être, si l'on tient qu'il faut ainsi comprendre l'intuition du néant, est bien présentée comme une fascination. De fait, le Néant, ce jeune homme de vingt-quatre ans n'aura de cesse de le

¹ Ce qui entraîne la récusation des légitimations ontologiques de la littérature.

² Noël Bernard, *La Maladie du sens*, P.O.L., 2001, p.66-67.

³ « Quand l'ombre menaça de sa fatale loi », *Poésies* (édition Deman, 1899), *OCMI*, p.36.

⁴ « La Nature a lieu, on y ajoutera pas. » Cf. *La Musique et les Lettres*, *op.cit.*, p.67.

⁵ « Quand l'ombre menaça de sa fatale loi », *Poésies*, *op.cit.*, p.36.

⁶ Lettre à Villiers de L'Isle-Adam du 24 septembre 1867, *OCMI*, p.724.

⁷ Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, *Correspondance choisie*, *OCMI*, p.713.

répéter, n'est pas le résultat d'une simple spéculation philosophique ou de quelque imagination poétique :

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions¹

Deviser, réintroduire au champ rhétorique de la pertinence le constat tautologique, est précisément ce que le poète et sa compagne se gardent bien d'entreprendre.

Aussi, est-on fondé à considérer les propositions tautologiques, par quoi s'exprime le constat de l'absurdité d'exister, *aussi* comme ce qu'elles sont, donc de façon, disons, atomique, en deçà de leur intégration discursive ou logique à un processus de signification. Etudions par exemple la proposition suivante : « Rien n'aura eu lieu que le lieu ». Sans doute la tautologie n'équivaut pas à un pur constat. Outre le fait qu'elle est prise dans le mouvement d'un texte (le *Coup de dés*), sa forme elle-même l'inscrit dans un univers discursif : en effet, la négation exceptive « permet de nier les éléments complémentaires du paradigme du constituant qu'elle introduit² ». Où l'on retrouve la fonction paradigmatrice de la négation. Pourtant, la tautologie est aussi constative. La proposition « Il n'y aura eu qu'un lieu », malgré la forme déceptive dit bien la vanité. Nous retiendrons donc comme une des interprétations possibles celle qui dit le non-sens, même si le poète s'est bien gardé de la présenter seule. De même la proposition « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » s'entendra selon sa dimension tautologique, une fois convoquée l'étymologie du terme hasard³ : un coup dés, soit un hasard, reste un coup de dés⁴. En somme : il n'y a qu'un jeu de dés. Où se manifeste, on ne peut plus clairement, la conjonction d'une cosmologie de la contingence et d'une logique du constat.

¹ Cf. « Prose », *Poésies, op.cit.*, p.29 : « Oui, dans une île que l'air charge / De vue et non de visions / Toute fleur s'étalait plus large / Sans que nous en devisions ».

² Riegel Martin, *Grammaire méthodique du français* de Martin Riegel, P.U.F., 1994, p.421.

³ Nous donnons ici la première définition proposée par Littré : « Sorte de jeu de dés (sens propre et ancien, aujourd'hui inusité) :

- À quelques jeux de dés, les hasards, certains points fixes qui sont toujours favorables à celui qui tient les dés
- Terme de jeu de quinquenove, coup où les deux dés présentent le nombre trois ou le nombre onze.
- Au jeu d'impair, coup dans lequel les trois dés présentent ensemble le nombre quatre ou le nombre dix-sept.
- Jeux de hasard, jeux où les combinaisons volontaires n'ont point de part. »

⁴ Nous prions le lecteur d'excuser cette réduction momentanée mais nécessaire.

b) La fonction critique de la tautologie et son renversement : de l'illusion à la fiction

1) La fin des illusions : la fonction critique de la tautologie

Une fois reconnue la dimension assourdissante de la tautologie du réel, il faut admettre son caractère critique, et donc commenter son intégration pragmatique au discours. Si logiquement la tautologie équivaut à la brutalité constative d'une position, elle est aussi, rhétoriquement, autre chose qu'une pure thèse. Stéphane Mallarmé, conscient de la dimension, d'une manière ou d'une autre, polémique de la tautologie, l'emploiera également dans une visée critique. Il s'agit de tracer les contours du rêve, de cet égarement qui refoule l'identité à soi du réel.

« Rien n'aura eu lieu que le lieu », « La nature a lieu, on n'y ajoutera pas », la mention d'un « espace à soi pareil », sont autant d'expressions de cette identité, expressions qu'une motivation anime : rappeler à l'homme ce que, le plus souvent, il oublie. Vérité de Silène, manquant à bien des tentatives d'établir ce qu'est, ici, notre place. Le poète met en scène cet oubli, dans ses poèmes les plus célèbres, au moyen d'un jeu étymologique. Par exemple tel vers :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx

évoquant la dédicace tautologique d'ongles¹, fait de l'offrande un pur geste plutôt qu'un véritable don. L'Angoisse instaure un temple qui est, comme chez les romains, le geste même, intransitif, de consacrer un pan de ciel découvert au regard : ce temple est alors destiné, par la tautologie si elle est notée, à la vue plutôt qu'à la vision², ce qu'indique à la fin du poème le modèle poétique de la simple réflexion spéculaire.

De même, l'hésitation du faune est fondée sur l'oubli du fait qu'une source n'est que ce qu'elle est : la nymphe qui en surgit, jaillit du refoulement étymologique³. D'où une circonspection : la nymphe est la source, et le matin « ne murmure point d'eau que ne verse [sa] flûte⁴ ». Enfin, rappelons qu'un coup de dés n'abolit pas le hasard. Le croire serait oublier que « hasard » signifie « coup de dés ».

¹ Onyx signifie « ongle » en grec. On nomme ainsi, par analogie avec l'aspect d'un ongle, un type de pierre. L'onyx est dédié comme matériau dans Exode XXXV, 27, à l'édification d'un sanctuaire.

² On trouve cette opposition de la vue et de la vision dans « Prose », *Poésies, op.cit.*, p.28-30.

³ Nymphe signifiant source.

⁴ « L'Après-midi d'un faune », v. 16, *Poésies, op.cit.*, p.23.

Ainsi peut-on parler d'un nominalisme mallarméen, opérateur d'une véritable réduction métaphysique. De même que Guillaume d'Occam et Hume révélèrent les idées générales, ces fameuses substances secondes, pivots de la pensée réaliste métaphysique, comme résultat d'un abus de l'extension des termes, et réduisaient la généralité à la désignation d'une multiplicité d'individus, notre poète révoque la prétention ontologique de ce qui n'est, au fond, qu'une création métaphorique. Il faut rappeler ici la traduction des *Dieux antiques*, à l'occasion de laquelle Mallarmé a pu se familiariser avec le nominalisme mythologique de Max Müller. Bertrand Marchal relève dans l'introduction de l'ouvrage cette note personnelle du traducteur :

Mais langues et mythes ne se sont jamais si complètement transformés, que deux sciences, celle du Langage et la Mythologie, ne puissent, par leur effort récent, retrouver la parenté originelle des mots et des dieux.¹

Mallarmé souscrit ici sans réserve à la thèse de Müller selon laquelle un dieu est un mot qui a « oublié », à cause d'un travail métaphorique immanent au langage, l'objet auquel il servait d'étiquette, et qui désigne dès lors quelque entité inexistante². Comme chez Occam³, comme chez Hume⁴ pour les substances secondes, l'invention des dieux naît ici d'un effacement de la référence première du terme. La tautologie œuvre donc au désillusionnement du lecteur, elle sape les prétentions du poème à la transcendance ou à quelque nécessité ontologique que ce soit.

2) L'œuvre critique de la tautologie : révéler la fiction en tant que fiction

Pourtant, Stéphane Mallarmé n'aurait pas écrit s'il avait seulement voulu démystifier les quelques pléonasmes ignorés tels dont est pétrie toute religion. La traduction des *Dieux antiques* fut plus pour notre auteur que l'apprentissage d'une méthode démystificatrice. Le langage, par un processus métaphorique, produit des dieux : cela n'est pas une erreur, ni même une errance. C'est une puissance. Aussi les tautologies mallarméennes sont-elles le lieu du déploiement de l'exception humaine.

¹ Cité par Bertrand Marchal dans *La Religion de Mallarmé, op.cit.*, p.150.

² On reliera à cela (parmi d'autres) telle proposition de *Crise de vers* qui indique l'incapacité des mots à dire l'essence des choses, condamnant par avance toute ontologie au bénéfice d'une phénoménologie de l'effet : « Abolie la prétention [...] d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres », *Crise de vers, Divagations, op.cit.*, p.210.

³ Voir par exemple Guillaume D'Occam, *Somme de logique*, I-43 « Les propriétés de la substance », tr. Birard, TER, 1993, p.130.

⁴ L'idée générale est pour Hume une idée dont la cause génétique est toujours singulière mais dont l'extension est devenue plurielle après une expérience répétée de la ressemblance (non de l'identité essentielle) d'objets singuliers. Cf. David Hume, *Traité de la nature humaine*, Section I, Livre VII.

Il faut lire ainsi le *Coup de dés*. Deux tautologies, quant au hasard¹ et quant au lieu², se dilatent, dans le temps et dans l'espace, ouvrant la scène de cette exception³ qui sera supposée⁴ et, à la fin du texte, dite une « constellation⁵ ». Le faune, quant à lui, fait une mélodie d'une source et de son désir. Conscient de ce que l'apparition des nymphes ne fut sans doute qu'un rêve, il se contente finalement de l'ivresse esthétique d'une symbolique contemplation :

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde à travers.⁶

Les nymphes n'existent pas, le Rêve est un mensonge, les figures qu'il propose ne sont qu'une surface événementielle, sans profondeur, à l'instar de ces grains de raisins vidés de leur pulpe. Et pourtant, la découverte de la vacuité du fruit rêvé révèle au faune que l'apparition des nymphes surgies des sources est en son pouvoir et que son souffle *artiste* peut à nouveau les évoquer :

Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.⁷

C'est ainsi que « L'instinct de ciel en chacun »⁸ produit les figures de l'art. L'onyx rayonne dans la nuit qu'il carde de son scintillement : un ongle seulement et malgré tout une offrande.

En même temps que le néant révèle la fiction, et toute croyance avec elle, comme un mensonge, il en consacre le fait et la gloire. La tautologie est un dédoublement, une ouverture au sein de l'identité muette des choses. Ainsi échappe-t-elle à l'immobilité du constat : sa fonction critique donne à voir cet ajout *in extremis* à la nature qu'est la fiction, l'expansion métaphorique de la signification d'un mot dont l'identité s'est fendue. Sans doute faut-il voir là ce que Stéphane Mallarmé appelle la « preuve »⁹ de la poésie : la tautologie en même temps qu'elle est prise de conscience du caractère mensonger de la fiction en atteste l'existence. Les

¹ « Un coup de dé jamais n'abolira le hasard ».

² « Rien n'aura eu lieu que le lieu ».

³ Exception dont la fragilité apparaît par contraste typographique : il faut remarquer, en effet, que les formules tautologiques sont écrites chaque fois dans une police plus grande que l'environnement textuel des pages où elles figurent.

⁴ Cf. les tournures hypothétiques.

⁵ Le texte rectifie en effet la précédente tautologie par la supposition suivante : « excepté peut-être une constellation ».

⁶ « L'Après-midi d'un faune », *Poésies, op.cit.*, p.25.

⁷ *Ibid.*

⁸ *La Musique et les Lettres, op.cit.*

⁹ Nous devons y revenir et étudier la nature de cette preuve (cf. chapitre VII). On se reportera aux textes suivants où il en est fait mention plus ou moins explicitement : la lettre à Henri Cazalis du 19 février 1869, *Correspondance choisie, op.cit.*, p.741 ; la lettre à Camille Mauclair du 8 octobre 1897, *ibid.*, p.818 ; le poème « Quand l'ombre menaça ... » ; les textes réunis sous le titre *Notes sur le langage, OCMI*, p.503-512.

dieux n'existent pas, le langage ne conduit pas à une connaissance de l'être, nous dit le conférencier d'Oxford, « mais je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate¹. » Simplement, le fait que la littérature et la fiction, au cœur de quoi il n'est *rien*, soient, consacrent leur possibilité. Cela fait un savoir et une fête que disent les tercets du sonnet « Quand l'ombre menaça » :

Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre
Jette d'un grand éclat l'insolite mystère,
Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins

L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie
Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins
Que s'est d'un astre en fête allumé le génie.²

Mallarmé nous invite à reconnaître ici, après l'extinction du Rêve chantée au premier quatrain, le fait que ce Rêve procédait d'une puissance qui, elle, demeure à travers l'histoire : celle d'engendrer le Rêve. Le mystère éclatant qui scintille « sous les siècles », correspond au génie de l'homme tel qu'il a été capable de produire ses chimères. Le temps présent ne fait alors que découvrir une flamme qui étincelait depuis longtemps, inaperçue. Cette découverte de la possibilité de la fiction, possibilité qu'implique le seul fait que le Rêve ait eu lieu, constitue un contrepoint positif à sa destruction par la tautologie qui la révèle. Par la tautologie, c'est donc, dans la reconnaissance de la fiction, à la fois l'absence d'assise et le prix de la poésie comme artifice qui se révèlent.

c) Tautologie de la fiction : l'effet de ptyx³

L'attestation de la fiction, la reconnaissance de son *fait*, reconnaissance qui n'est nullement contradictoire avec l'établissement de sa dimension absolument illusoire, présente cependant une face d'ombre. Loin de résoudre le dilemme du sens et de son absence, elle se ramène à un avènement vertigineux : celui de la factualité du sens, l'apparition du sens comme fait. Tandis qu'un certain idéalisme pensait le sens sous les espèces de la vérité ou de l'erreur, et donc relativement à un *criterium* ontologique, la pensée du langage qui apparaît ici, privée du point fixe qui fut la condition du levier onto-logique, n'est plus une pensée de la justification. La parole n'est plus vraie ou fausse, elle est. Pour le dire autrement, le concept

¹ *La Musique et les Lettres, op.cit.*, p.67.

² *Poésies, op.cit.*, p.36.

³ Nous faisons allusions ici à « l'effet de pan » dont parle Georges Didi-Huberman dans *La Peinture incarnée*, Editions de Minuit, p.29-62 et 92-113. L'effet de pan est pour l'auteur une déstabilisation des lieux de dépôt du pigment et du signifiant. Nous l'interprétons comme le *fait* tautologique du sens, tel que sa reconnaissance, la saisie de sa factualité, en consacrent l'évidence opaque et l'insoutenable fragilité.

nécessitant de *l'adaequatio rei et intellectus* laisse place à la contingence d'une rencontre empirique du fait de la fiction. Dès lors, si on ne peut plus rejeter dans le non-être la fiction au nom d'une vérité du verbe, il faut voir en retour comment la découverte de sa factualité l'opacifie.

Le sens est. Sa garantie n'est pas. Une question en résulte : qu'est-ce que le sens dans de telles conditions ? Qu'est-ce que le sens s'il est un simple fait ? Sans doute supporte-t-il mal d'être saisi dans sa factualité, hors de toute nécessité le justifiant. Car rien ne justifie définitivement un fait. Hume l'avait pressenti : la nécessité est un bien grand mot pour ce qui n'est qu'une coutume. C'est ce qu'il explique dans les sections IV à VII de son *Enquête sur l'entendement humain*¹. Nous n'avons à notre disposition pour prouver la nécessité d'un fait que deux voies : l'expérience et le principe de non-contradiction. Or, l'expérience ne nous renseigne que sur les états de fait passés et présents, sa valeur est seulement assertorique et non apodictique ; de plus, il n'est pas contradictoire de considérer que des causes identiques produisent des effets différents². L'idée qu'on peut former d'une nécessité des choses de ce monde s'explique alors comme un phénomène d'accoutumance : voir à plusieurs reprises de mêmes causes produire un même effet, nous *habitue* à considérer cause et effet comme inséparable. Toute saisie empirique du réel, parce que *l'analyse*, ce mouvement qui part du fait pour en dégager le principe, est inapte à fonder quoique ce soit de général, débouche sur la découverte d'une contingence radicale. Cela rend éminemment problématique telle affirmation apparemment péremptoire (et déjà commentée plus haut) :

[...] la Littérature existe et, si l'on veut, seule à l'exclusion de tout.
Accomplissement, du moins, à qui ne va nom mieux donné.³

L'auteur indique ici que le constat du fait de la Littérature ne va pas sans un rapprochement vertigineux de ce qui la constitue et en fonde le nom : les lettres⁴. La fiction est une combinaison de lettres, autant dire une chose dont la justification échappe. Et ce qui rend possible l'existence de la lettre ou du signe, soit une disposition instinctive à la fiction, ne peut en fonder la nécessité : l'instinct de ciel n'est rien de nécessaire, c'est encore une fois un simple fait. La lettre est le symbole minimal de la fiction en tant que fait qu'aucune représentativité ni aucune signification ne justifient. Mallarmé s'en tient donc à un niveau assertorique. De même, affirmer que la Littérature existe « seule à l'exclusion de tout »

¹ David Hume, *Enquête sur l'entendement humain*, tr. Leroy, Garnier-Flammarion, 1983.

² *Op.cit.*, p.89.

³ *La Musique et les Lettres*, *op.cit.*, p.66.

⁴ Sur ce point on pourra voir le chapitre magistral de Bertrand Marchal : « Une théologie des lettres », *La Religion de Mallarmé*, *op.cit.*, p.479-493. L'auteur y commente ce qu'il nomme fort justement une « réduction littérale de l'imaginaire ».

implique l'idée qu'aucun fondement externe ne vient l'étayer. Ce qui s'appliquait tout à l'heure au réel s'applique maintenant à la littérature elle-même, en tant qu'elle est un fait injustifiable. La littérature, c'est la littérature. Le sens du poème, c'est le poème, la fiction est son propre fait.

L'auto-réflexion dont on sait l'importance dans les textes des *Poésies* dit aussi cela. Le texte se désigne, sa signification est reportée en un repli sur soi¹, elle n'aboutit pas. Rien, hors d'elle, ne la garantit. Le doute quant au principe engendre un vertige² que rien ne peut apaiser. La mise en abyme du sonnet en [iks] en est l'exemple le plus significatif. La fixation du septuor au dernier vers renvoie à la musique rimique du poème. Celui-ci se présente donc comme un objet matériel, sonore, capable d'être désigné. Cet avènement de sa matérialité objective est le versant du texte où celui-ci ne mène plus à un sens mais à une manière de présence muette, une matité. C'est ce qu'indique d'ailleurs, dans « Salut »³ et dans « A la nue accablante... »⁴, le symbole tout matériel de l'écume : la possibilité pour le texte de s'éteindre comme signification pour briller de sa présence matérielle purement contingente. Il faut alors rappeler le caractère indiciel de cette écume, caractère évoqué par l'avant-dernier poème du recueil, et sa conséquence : une possible présentation de la littérature comme chose.

Stéphane Mallarmé convoque d'ailleurs à plusieurs reprises dans son œuvre une expérience de la parole qui est aussi celle d'un tel vertige, celui de l'oscillation de la vision à la vue, du sens au fait du sens. Ce devenir tautologique du langage trouve à s'exprimer exemplairement dans une pratique subtile de la mention, à quoi peut en fait être réduite toute autoréflexivité.

« Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde⁵ ? » Cette phrase (« La Pénultième est morte ») qu'évoque « Le Démon de l'analogie », n'offre pas son élucidation selon les règles discursives usuelles. Pour comprendre l'énoncé « La pénultième/ Est morte » il faut entendre le mot « pénultième » à la fois en mention et en usage. Ce phénomène redouble de façon inverse l'architecture narrative du poème. En effet, la phrase mystérieuse d'abord présentée pour elle-même, mentionnée, trouve un répondant dans le réel en cet instrument *vu* dans la vitrine d'un luthier (auquel, peut-être, manque l'avant-dernière corde). D'abord mention, elle fait alors sens à être prise en

¹ Sans qu'il faille parler d'autotélie exclusive, rappelons-le.

² Cf. cet art poétique de l'immanence qu'est « Autre éventail » : « Vertige ! voici que frissonne/ L'espace comme un grand baiser/ Qui fou de naître pour personne/ Ne peut jaillir ni s'apaiser. ». *Poésies, op.cit.*, p.31.

³ *Ibid.*, p.4.

⁴ *Ibid.* p.44.

⁵ « Le Démon de l'analogie », *Divagations, op.cit.*, p.86-88.

usage. Que l'usage et la mention se distinguent mal, qu'une profondeur de désignation se creuse dans le champ des invariances de la langue¹, constituant en objet tel fragment de discours, il faut l'interpréter comme puissance d'opacité du langage et, avec lui, de la fiction, devenus, comme l'indique le texte, *voix*, matière verbale : « je sentis que j'avais [...] la voix même », identique à soi-même. Fascination, enfin, du non-sens qui rayonne en la découverte d'une syllabe nulle et dont la découverte atteste que la phrase a bien été comprise : mais que dit-elle, que signifie cette syllabe qu'elle désigne ? Allégoriquement peut-être un anéantissement dans le vertige, une nullité, soit que, pris objectivement, un mot peut devenir sa propre tautologie. Ce texte se laisse alors définir selon un paradoxe spécialement mallarméen : il est l'allégorie d'une tautologie et donc aussi une tautologie de l'allégorie². Allégorie de la tautologie, il est un récit symbolique qui désigne l'idée selon laquelle toute parole peut être ramenée à elle-même. Tautologie de l'allégorie, la compréhension de son symbolisme suscite alors une lecture du texte comme tautologie : l'allégorie ne porte pas plus loin que sa lettre.

C'est ce que l'on retrouve dans l'invention notoire du « ptyx ». Véritable hapax sonore, il est à la fois un mot et un objet. L'apposition « aboli bibelot d'inanité sonore » nous oblige à le considérer à la fois comme mot-objet en mention et comme symbole (au sens de Peirce) en usage : syllabe vide de sens déjouant la lecture, objet « dont le néant s'honore », et symbole renvoyant à quelque objet. C'est en ce mot, si c'en est encore un, qu'est condensée toute la fascination aveuglante du sujet mallarméen devant le langage saisi dans sa factualité. Considérer le « ptyx » comme un symbole réflexif du poème ou du langage en général conduit à l'application de cette double évaluation au texte dans son entier. Le sonnet est le symbole de ce qu'est un poème : une allégorie de soi. Il est aussi l'équation tautologique de cette allégorie avec elle-même. C'est un tel paradoxe que Mallarmé avait désigné sous le titre de 1868, « Sonnet allégorique de lui-même », conjonction improbable d'une nullité et d'une réflexion, ainsi qu'il est dit dans la lettre qui accompagna l'envoi de la première version du texte à Cazalis :

J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons[...].³

Le poète donne en fait ici, de façon très laconique, une définition de l'ambivalence de tout renvoi du texte à lui-même : mouvement symbolique d'apport informationnel, en tant qu'il est

¹ Voir sur ce point Jean-François Lyotard, « Signification et désignation », *Discours, figure, op.cit.*, en particulier p.27-100.

² Cf., pour le développement de ce paradoxe *infra*, Chapitre VIII, A-2.

³ Lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, *Correspondance choisie, op.cit.*, p.732.

un signe¹, le poème, parce qu'il n'est signe que de lui-même se résorbe dans la *nullité* informative de son identité.

L'autoréflexivité peut alors être définie comme généralisation d'une saisie en mention du texte poétique. Elle met l'accent sur la factualité de celui-ci et fait apparaître son irréductible opacité. Elle ouvre à l'insensé. Celui-ci n'apparaît pas seulement comme matière, ainsi que le note par exemple Giorgio Agamben, dans deux courts essais sur le vers². Il n'est pas suffisant de penser d'un côté une matière verbale insensée et, de l'autre, une syntaxe signifiante, puis de caractériser le vers, défini comme possibilité d'enjambement, en tant que leur conflit. C'est le sens lui-même qui est insensé. La matière c'est *aussi* le sens.

*

* *

Ainsi la tautologie mallarméenne permet-elle d'énoncer la place du poème dans le réel, telle qu'aucune relativisation n'en est licite. Formule d'un absolu silence du monde, elle rappelle à qui l'aurait oublié que les *visions* d'où naissent les dieux ne sont toujours que dérivations à partir d'une simple *vue* sur le réel. Énoncé d'un dédoublement du simple constat, elle atteste, cependant, non seulement la possibilité, mais le fait que la fiction a lieu, même si celle-ci doit abdiquer toute prétention à dire la vérité. Enfin, saisie factuelle du langage et de la littérature, elle permet de constituer le sens comme objet, donnant à *voir* ainsi la contingence aveuglante d'un phénomène injustifié. Le nominalisme mallarméen trouve ici son socle de marbre, une vérité qui est plus une limite absolue au discours qu'une parole glorieuse charriant dans son cours une connaissance de l'être³.

¹ Ce qu'implique le fait qu'il réfléchisse quelque chose.

² Agamben Giorgio, *Idea della prosa*, Quodlibet, Macerata, 2002, p.19-21 et « La fine del poema », *Categorie italiane*, Marsilio, 1996, *La Fin du poème*, Circé, 2002, p.131-138.

³ Nous devons proposer une réponse à la considérable objection que nous ont faite séparément (ce qui en indique le caractère incontournable) MM. Jean-Pierre Zubiate et Jean Bessière : le fait que la tautologie soit toujours plus qu'elle n'est ne tient-il pas à ce qu'elle advient dans le temps ? Ne se définit-elle pas du coup comme une ouverture du réel sur lui-même, sur sa capacité à se dédoubler et par là à se démultiplier à l'infini ? Il faut en effet justifier notre décision de distinguer la tautologie de son dépassement. La tautologie pure, hypnotique, n'est pas selon nous exclusive d'une reconnaissance du devenir. Il y a une insignifiance du temps qu'elle aurait à charge de manifester. En revanche, faire du temps ce qui fonde la nécessité d'un dépassement de la tautologie, or c'est bien une telle nécessité que nous récusons, c'est définir la temporalité comme une notion *logique*, c'est-à-dire comme une attente de sens dans le *logos* (même dans l'hypothèse où il s'agirait d'une simple progression dans la découverte perceptive du monde, on présuppose toujours une problématique du savoir et de l'identité que vient défaire l'appréhension de la multiplicité infinie de l'être, ce qu'implique la surprise occasionnée par le dépassement de la tautologie). Mais dès ce moment, ce qui est premier, ce n'est pas le temps mais un certain désir de sens. Nous voyons plutôt dans la tautologie, tant qu'elle n'est pas réintégrée et donc niée dans un discours, la possibilité de quelque chose comme le *satori* zen, de la reconnaissance éternelle d'une égalité du monde.

3. Valéry : de l'expérience tautologique à une définition artificialiste de la poésie

a) L'Alpha et l'Omega de l'existence quotidienne

Certitude pour Mallarmé, point cardinal qui oriente toute parole vers la reconnaissance de son inanité en matière de représentation, la tautologie du réel se présente d'abord chez Valéry comme une expérience quotidienne, celle de la torpeur matinale. Chaque jour tout commence dans l'atonie tendre de l'être étal, dans cette faiblesse du corps alangui échoué sur les premiers récifs de l'aurore¹. Et mainte fois² le poète fera le récit de cet instant d'hésitation, d'hébétude et d'arrachement, entre sommeil et conscience. Un texte de 1911 nous introduira au problème de la tautologie tel que Paul Valéry l'associe au phénomène de l'éveil :

Trois heures quarante – 21 mai. Douleur qui m'éveille. Debout !
Le jour déjà. Sans soleil. Désert. Hurlement si mécanique des oiseaux.
Tout est lavé de gris.

Impression très forte d'homme qui aurait voulu dormir encore, qui regarde au moment où il ne faut pas, avant que tout soit prêt pour la vie et la journée – avant l'illusion arrangée. Impression de clairvoyance tristissime du cerveau mal éveillé – qui voit, et n'ajoute rien. Le décoloré de cette heure. Ce Dieu du réel, du Tel Quel, qui dit : Je suis ce que je suis.. Et c'est Tout.³

Ce texte, outre l'interprétation qu'il nous offre, de façon certes anachronique, du titre du célèbre recueil de fragments, signifie clairement le mutisme d'une réalité résumée à sa seule présence. Le rapport du sujet à un monde désolé, vierge encore de toute la vêtue humaine dont le jour l'affuble (« le devancement, le peuplement, l'intuition, le désir, le réel »⁴, continue le texte), se présente comme « un échange sans résultat possible entre mes yeux et ces choses – échange sans issue⁵ ». La réalité nue est donc une impasse où l'homme se trouve acculé, loin de toute problématologie, on le constate.

La tautologie constitue donc ici le préalable de toute pensée, de toute expérience. Aucune journée n'y échappe. Si son étreinte se desserre au matin, la nuit la reformera. Tel est l'enseignement de l'*Alphabet* : elle est l'alpha et l'oméga de toute expérience.

A : à l'aube, le poète éveillé s'adresse à son corps ensommeillé avec lequel, il doit rompre : « Hélas ! comme tu cèdes à ta substance, et te conformes, chère chose vivante, à la

¹ « Aurore », on le sait, est le titre du premier poème de *Charmes*. Cf. *Charmes* (1922 [première parution], édition de 1933), *OI*, p.111.

² D'une certaine manière, les plus grands textes de Valéry sont hantés par ce motif.

³ *Ego scriptor*, *op.cit.*, p.16-17.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

pesanteur de ce que tu es !¹» L'éveil se donne comme ce qui tranche l'uniformité de la tautologie du corps confondu à ce qu'il est, mais cet acte de séparation est toujours déjà précédé par l'égalité vaine et ignorante d'où il surgit. Ou, comme le disait le poète dans le passage d'*Ego scriptor* déjà cité : « La nécessité ne vient qu'*après*, – à l'*intérieur*. Plus on est éveillé, plus elle se fait – Mais avant ?² »

Avant ? C'est le désordre sans fard du monde. Et quand le jour est passé, quand il a égrené les heures, une à une comme les lettres de l'humaine fiction, quand la nuit vient, l'égalité nue de tout ressurgit, saisissant la lucidité insomniacque du rêveur éveillé :

Z :

Zénith

au sein de la profonde nuit.

Une heure et demie. Je m'élève et m'éveille et vais, et le manteau jeté sur mes épaules, ouvre la petite fenêtre carrée, basse. Tout le joyau désastre système Orion est en ascension, culminera dans une heure. Allez donc déchiffrer...

C'est pourtant l'heure, l'éveil, l'éveille-toi où devrait parler ce qui a Quelque chose à dire...

Voici une oreille, une bouche, un témoin, un poste ; une écoute ; de quoi traduire ; une intelligence en ordre de marche, une attention, un silence et une limpidité...

L'eau profonde du monde à cette heure est si calme, l'eau des choses-Esprit si transparente comme espace-temps pur ; point troublée que l'on devrait apercevoir Celui qui rêve tout ceci.

Mais il n'y a rien que ce qui est et rien de plus, rien que ce qui est et s'écoule uniformément.

O ceinture – Zone – A quoi riment Toi et Moi ?

Tout à l'heure, le corps opposait son silence de bête à l'éveil de la conscience ; c'est maintenant le monde qui reste opaque à la claire conscience du sujet. Rien à *entendre* : ce qui est s'égale à ce qui est. Stupeur charnelle dont on s'arrache au matin, l'identité à soi du monde, comme l'indique la fin du texte, devient au soir l'occasion d'une dérélition mélancolique. La journée est donc prise en tenaille entre deux tautologies : celle de la sensation et celle du réel. « Allez donc déchiffrer... »

b) La tautologie, constat horrifié de l'immanence

Mais que signifie cette emprise de la tautologie sur l'univers valéryen ? Ici, comme dans le passage de 1911 déjà cité, il semble qu'elle signe l'immanence d'un monde sans Dieu, car, Dieu, « Celui qui rêve tout ceci », n'a pas paru. Ou si Valéry feint de maintenir l'hypothèse divine c'est pour n'en retenir qu'une pseudo-tautologie mosaïque (« Je suis celui

¹ *Alphabet*, édition de Michel Jarrety, Le Livre de poche, 1999, p.44.

² *Ego scriptor*, *op.cit.*, p.17.

qui est¹ ») qui ne garantit guère plus que l'identité à soi d'un Dieu-étant : loin d'être transcendant, il devient alors le « Dieu *du* réel² » suivant l'ambiguïté suggestive du génitif. Le seul monde qui demeure est un monde de fait. Or, comme le dira Valéry dans *Tel quel*, « un fait est ce qui se passe de signification³ ». La tautologie, comme le hasard, consacre l'immanence d'une réalité où l'homme n'est pas attendu, et dont Dieu est soit absent soit réduit à la pure présence, à l'homogénéité éclatante de l'être.

La tautologie du réel, et c'est sur ce point qu'il faut insister, s'avère donc aussi insurmontable qu'insupportable. *L'Âme et la danse* (1921) développera longuement, et de façon toute nietzschéenne, le fait que nul n'échappe jamais vraiment à l'horreur de ce qui est :

Rien, sans doute, rien de plus morbide en soi, rien de plus ennemi de la nature, que de voir des choses comme elles sont. Une froide et parfaite clarté est un poison qu'il est impossible de combattre. Le réel, à l'état pur, arrête instantanément le cœur... Une goutte suffit, de cette lymphe glaciale, pour détendre dans une âme, les ressorts et la palpitation du désir, exterminer toutes espérances, ruiner tous les dieux qui étaient dans notre sang. Les Vertus et les plus nobles couleurs en sont pâlies, et se dévorent peu à peu. Le passé, en un peu de cendres ; l'avenir, en petit glaçon, se réduisent. L'âme s'apparaît à elle-même, comme une forme vide et mesurable. — Voilà donc les choses telles qu'elles sont qui se rejoignent, qui se limitent, et s'enchaînent de la sorte la plus rigoureuse et la plus mortelle... Ô Socrate, l'univers ne peut souffrir, un seul instant, de n'être que ce qu'il est.⁴

La tautologie du réel, ici, est une blessure profonde. Comme telle elle n'est nullement l'objet d'une spéculation et s'impose, loin de toute rhétorique, avec toute l'évidence poignante d'un mal. Elle indique donc un en deçà de l'ordre discursif, une absurdité d'autant plus fondamentale qu'elle marque, comme chez Mallarmé l'emprise intuitive du néant sur le sujet. Elle représente à ce titre un *absolu* de la pensée valéryenne qui permet de réévaluer la figure du poète trop souvent réduit à la caricature du calculateur désabusé et artificiel. S'il y a incontestablement un *recul* ou une *distanciation* valéryens, ils ne consistent pas en une déréalisation du réel, en la constitution d'arrière-mondes logiques ou spéculatifs où la pensée pure s'ébattrait de signe en signe. Le premier volume de *Tel quel* se terminait sur un texte on ne peut plus clair à ce sujet :

Si l'étonnement que les choses soient, et soient ce qu'elles soient, toutes les choses, avec leur ordre et leur désordre, leur machine et leur spontanéité, leur rigueur et leur hasard et leur liberté – n'est qu'une impression et *fait partie de ces choses* ; et

¹ Une analyse à plus large échelle pourrait déceler dans la problématique de la tautologie telle qu'elle se pose chez nos auteurs une conséquence de la traduction de la Bible hébraïque dans la conceptualité grecque, où règne la notion d'être comme présence. Dieu, dans la Torah est sans présence au sens grec, sans identité, dans une *proximité*, la *chekhina*. La seule philosophie capable d'en rendre compte s'écrit comme rupture de la phénoménologie, de l'apparaître. Meschonnic traduit d'ailleurs : « Je serai que je serai ».

² *Ego scriptor*, *op.cit.*, p.16-17. Nous soulignons.

³ *Tel quel*, *op.cit.*, p.523.

⁴ *L'Âme et la Danse* (1921), *OII*, p.167 et sq.

s'il n'est pas profondément indice – mais fatigue, faux besoin – s'il ne signifie que l'on a un pied hors de tout, et une situation à moitié hors de ma somme, alors, adieu la métaphysique !¹

Si la tautologie est insupportable, c'est parce qu'elle n'est ni une phrase, ni le prétexte d'une quelconque métaphysique mais la découverte nauséuse de l'ennui de vivre, non « l'ennui passager ; non l'ennui par fatigue, ou l'ennui dont on voit le germe, ou celui dont on voit les bornes ; mais cet ennui parfait, ce pur ennui..., cet ennui enfin, qui n'a d'autre substance que la vie même, et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant. Cet ennui absolu n'est en soi que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement². »

c) L'artificialisme de Valéry

Prendre conscience de l'importance de la tautologie chez Valéry c'est ouvrir une voie à la compréhension de sa doctrine artificialiste de la littérature. Il s'agit ici, au lieu de poser la question du sujet comme interprétant privilégié des thèses sur l'artifice³, de situer cette question dans le champ plus vaste d'une ruine des orientations ontologiques de la littérature. Si le réel est une identité silencieuse, toute pensée, toute parole est une fiction. Ce qu'indique, par un détournement malicieux de l'entente théologico-philosophique du texte Biblique, le texte suivant issu de *Mélange* et intitulé « Au commencement était la fable » :

NÉCESSAIREMENT.

Car ce qui fut est esprit, et n'a de propriétés qui ne soient de l'esprit ;

Donc, si tu imagines remonter vers le commencement », tu ne peux l'imaginer qu'en te dépouillant, à chaque recul un peu plus, de ce que tu sais par expérience, ou du moins par des témoignages qui se font de plus en plus rares. Et tu es obligé pour concevoir ces tableaux de plus en plus éloignés, de les compléter de plus en plus par ta production propre de personnages, d'événements et de théâtres.

À la limite, il n'y a plus que du toi. C'est tout du toi : fable pure.⁴

Les conséquences de cette réflexion sont nettes : toute activité qui tente de penser autre chose que le pur présent, toute pensée qui dépasse le simple constat, ou l'intuition muette du réel, est une fable. On retrouve ici l'assimilation, largement commentée par Michel Jarrety, de l'histoire à une écriture romanesque et, plus largement, l'idée que toute pensée dès lors qu'elle constitue une distanciation, une médiation, est une fiction si l'on définit la fiction davantage par un *fingere/facere* qui ajoute au donné que par la *mimesis* , que celle-ci soit

¹ *Tel quel*, *op.cit.*, p.594.

² *L'Âme et la danse*, *op.cit.*, p.167.

³ Ce que font déjà, brillamment, Michel Jarrety et Hugues Marchal, l'un comme l'autre montrant comment la plus ou moins grande artificialité des genres est relative chez Valéry à l'investissement subjectif ou physiologique qu'ils consentent. Cf. Michel Jarrety, « L'idée de littérature chez Valéry » et Hugues Marchal, « Physiologie et théorie littéraire », in les actes du colloque *Valéry et l'idée de littérature*, sous la direction de William Marx. Url : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1408.php>

⁴ *Mélange*, *op.cit.*, p.394.

entendue comme représentation ou comme intériorisation des processus de production de la nature.

À côté du bruit ou du silence de la réalité, tout déploiement de pensée apparaît alors comme ornemental. Dans *Notes et digressions*, Valéry compare l'art, la logique et la métaphysique à de somptueuses arabesques¹. Concevoir l'art et la pensée sous la catégorie de l'ornement, c'est les priver de toute perspective ontologique/mimétique en indiquant qu'ils ne peuvent prétendre à une relation au monde autre qu'arbitraire. Et le poète de valoriser, un peu à la manière de Mallarmé, tous ceux, « parasites, voleurs, chanteurs, mystiques, danseurs, héros, poètes, philosophes, gens d'affaires² », qui s'exceptent de la matité sourde du réel :

Le rhéteur et le sophiste, sel de la terre. Idolâtres sont tous les autres qui prennent les mots pour des choses, et les phrases pour des actes.³

En conséquence, s'il y a une hiérarchie des arts, celle-ci n'a plus lieu d'être fondée sur leur proximité avec la nature ni sur leur portée cognitive. Valéry répondra ainsi avec humour aux détracteurs de la rime :

La rime a ce grand succès de mettre en fureur les gens simples qui croient naïvement qu'il y a quelque chose sous le ciel de plus important qu'une convention. Ils ont la croyance naïve que quelque pensée peut être plus profonde, plus durable... qu'une convention quelconque...

Ce n'est pas là le moindre agrément de la rime, et par quoi elle caresse le moins doucement l'oreille.⁴

Dès lors, s'il y a une prééminence de la poésie sur les autres genres, celle-ci ne peut se justifier que par le fait paradoxal qu'elle serait une quintessence de la fiction, entendue comme pure création loin de toute représentation⁵ :

La poésie n'est que la littérature réduite à l'essentiel de son principe actif. On l'a purgée de ses idoles de toute espèce et des illusions réalistes ; de l'équivoque possible entre le langage de la « vérité » et le langage de la « création », etc.

Et ce rôle quasi créateur, fictif du langage – (lui, d'origine pratique et véridique) est rendu le plus évident possible par la fragilité ou par l'arbitraire du sujet.⁶

Ces lignes de *Tel quel* font de la poésie ce qui opérerait donc la distillation de l'essence fictive de l'art, en s'opposant, par une démythification paradoxale, aux illusions d'une littérature « vraie ». La parole poétique est alors comme en excès par rapport à la visée ontologique qui fait selon Valéry l'ordinaire du langage. En tant que création, elle relève d'une exception ; mais il s'agit ici d'une exception sans pouvoir, et c'est tout l'enjeu de ce texte. En effet, le

¹ Cf. *Notes et digressions*, OCMI, p.1184-1185.

² *Tel quel*, op.cit., p.619.

³ *Ibid.*

⁴ *Tel quel*, op.cit., p.551.

⁵ Et non plus par la pureté du dévoilement qu'elle proposerait.

⁶ *Tel quel*, op.cit., p.548.

sujet du poème – l’italique indique le vacillement sémantique du terme – au lieu de fonder le sens du texte (comme ce serait le cas dans la perspective purement référentielle d’un réalisme défini sans paradoxe, où le sujet serait l’objet étalon d’une écriture descriptive, ou, dans le cadre d’un lyrisme non-problématisé qui prend le sujet pour objet, confondant le « je » transnarcissique de l’énonciation et le moi autobiographique), est alors le signe de sa fragilité. On le voit, la notion d’arbitraire vient ici encore rassembler les axes fondamentaux de la définition valéryenne de la poésie : une pensée du réel comme immanence, une pensée de l’art comme artifice et une pensée du sujet comme décision vertigineuse et fragile¹.

*

* *

L’artificialisme de Valéry est donc la conséquence de la carence signifiante d’une réalité cantonnée à son évidence tautologique. Dans la mesure où leur horizon est de part en part fictif, l’artifice fait le statut de l’art, et, éminemment, celui de la poésie. Le réel n’oriente donc plus les productions de l’esprit : tout au plus constitue-t-il un cadre susceptible de révéler la vacuité contingente de toute fiction². Comme chez Mallarmé, la question de la fiction se confond ici avec la question du sujet au sens où le statut du sujet est similaire à celui de la fiction. Sa fragilité est celle de toute fable³.

4. La « réalité » comme horizon : autour du *Gant de crin* de Reverdy

Il y a peu de formulations strictement tautologiques chez Reverdy. Pourtant, il semble pertinent de parler de tautologie pour désigner un ensemble de propositions et de pratiques qui visent dans son œuvre à mettre en relief l’immanence indépassable du réel. Sans doute objectera-t-on immédiatement que l’immanence n’est pas l’affaire d’un écrivain qui s’est retiré aux abords de l’abbaye de Soleme en 1926 après avoir choisi Dieu librement⁴. Peut-on en effet interpréter sans violence *Le Gant de crin* comme un texte de l’immanence ? L’objection est de taille.

¹ Axe que nous développerons au chapitre VII.

² Les enthousiasmes de jeunesse sont bien loin. Si, en 1891, Valéry pouvait écrire à Mallarmé d’une poésie qui serait « comme une explication du Monde, délicate et belle » (cf. Lettre datée du 18-04-1891, reproduite in Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p.607), Kenneth Douglas a raison de souligner que « this has no parallel in his published work. His claims for poetry are more modest [...] ». Cf. Kenneth N. Douglas, « Speech after long silence – Paul Valéry’s abandonment of literature, and his return » *The French review*, vol. XX, n°3, Yale, 1947, p.204.

³ De quoi relativiser telle affirmation de Pierre-François Benoist : « L’Art est la clé du royaume de la métaphysique, tel est le message que nous apporte la pensée valéryenne ». Pierre-François Benoist, *Les essais de Paul Valéry – vers et prose*, Editions de la pensée moderne, Paris, 1964, p.194.

⁴ *Le Gant de crin*, *op.cit.*, p.606.

On pourrait traiter à part de ce qui ne fut, somme toute, qu'une parenthèse de courte durée dans la vie du poète : après *Le Gant de crin*, *Le Livre de mon bord* n'abandonne-t-il pas toute perspective strictement religieuse ? Mais ce serait manquer l'éclairage décisif qu'une conversion éphémère apporte chez lui à la définition du statut de l'art et de la poésie. Aussi est-il plus intéressant de montrer, si cela est possible, en quoi les miettes théologiques d'un poète fervent ne contredisent pas une vision du monde qui fait de l'existence un piège refermé sur l'expérience humaine et d'indiquer dialectiquement comment elles conduisent à la définition d'une condition dont la clôture tautologique rend compte efficacement. On lèvera ainsi l'objection qui ferait de l'expérience religieuse de Reverdy le symptôme d'une confiance mystique dans les pouvoirs de la parole.

a) Théologie de la chute et claustration mondaine

À la lecture du *Gant de crin* plusieurs remarques s'imposent. Reverdy, souvent inspiré par Pascal, trace les grandes lignes d'une théologie de la chute. Pour lui, la réalité mondaine ne saurait être pensée sans le « péché originel, dont nous supportons le poids par atavisme¹ ». Le travail de la religion se présente alors comme un travail nécessaire de purification de l'homme dans la mesure où celui-ci « a besoin d'être refait² ». La conséquence de cela étant que, sans Dieu, sans une attention à ce qui nous appelle à lui, le monde des hommes reste dans une insuffisance radicale : « Si nous ne croyons pas en Dieu, en la sérénité absolue de la vie en Dieu, la vie peut ne nous apparaître que comme un gouffre absurde de tourment³ ». Misère de l'homme sans Dieu : cette insuffisance du monde consacre une manière d'absurdité que seule la foi peut, en dernier recours, interpréter comme signe⁴. D'un côté, on le voit, le texte de Reverdy fait de l'existence mondaine un marchepied pour la vraie vie à venir⁵, et invite au dépassement de cette existence, à dénouer les liens charnels qui nous y attachent⁶. Du coup, c'est à bon droit qu'on refuserait de considérer, dans ce texte, notre poète comme un penseur de l'immanence. De l'autre, par une opération classiquement dualiste, il fait de cette existence ce qui risque toujours de se ramener absurdement à soi-même. La doctrine du péché originel produit comme une sorte de désémantisation de la

¹ *Ibid.*, p.636.

² *Ibid.*, p.602.

³ *Ibid.*

⁴ Pour le croyant, point d'opacité définitive : « Rien d'humain ne saurait être un obstacle quand l'âme voit, derrière cet obstacle, Dieu » (*Ibid.*, p.630). La foi conduit à nier l'absurdité du mal : « Le mal, si la supériorité de l'homme n'est que de le sentir au plus haut degré, de le juger, de le constater, est la plus inadmissible des absurdités. S'il est établi pour nous faire mieux envisager l'idée insupportable de la mort et atténuer nos regrets, il n'a pas, alors, été, mis par le hasard. Il faut attribuer à l'intelligence tout ce qui s'avère concerté. »

⁵ *Ibid.*, p.572 et 600.

⁶ *Ibid.*, p.629.

réalité, une réduction de celle-ci à une présence qui, si la foi ne vient l'interpréter dans un mouvement de relève eschatologique, restera silencieuse.

Ces réflexions conduisent donc autant à montrer la voie de la transcendance qu'à dénoncer comme illusoire les réponses que l'homme oppose à l'angoisse d'exister et de se savoir mortel. Interprété à partir d'une conscience de la mort¹, le monde des hommes apparaît alors pour ce qu'il est, dans sa vanité, même si cette vanité est contrastive et se définit en regard d'une plus haute réalité. Mais, que la foi vienne à manquer et seule demeurera l'insuffisance du monde, cette tautologie vertigineuse et absolue qui fait l'horizon de tout athéisme. Ce pas de l'athéisme, Reverdy l'aura déjà accompli dans les années trente, quand il écrira :

Il y a ceux qui prennent la vie au sérieux, à cause d'une suite possible. Ceux qui ne la prennent pas au sérieux parce qu'ils ne croient à aucune suite possible. Et, les plus confondants, ceux qui la prennent très au sérieux telle qu'elle est et sans croire à aucune suite possible plus sérieuse que ce qu'elle est.²

La position athée prend ici deux formes sans que Reverdy dise clairement de quel côté il se situe. Il y aurait d'un côté une dérision du réel, de l'autre sa prise en compte pour ce qu'il est, peut-être sans espérance.

Ces deux positions ont en commun de présenter le monde comme prison, absence de suite et d'issue. L'existence y est une épreuve de la claustration. Gérard Bocholier³ a admirablement montré l'importance du thème de l'emprisonnement dans l'œuvre de Reverdy. Comme il l'écrit, « la prison, c'est d'abord et avant tout le réel avec ses limites bien fixées, le réel de l'homme avec ses (faibles) pouvoirs, le réel du monde qui oppose ses lignes et ses masses à tout élan véritable, à toute tentative de déplacement⁴ ». Des *Ardoises du toit*⁵ au *Chant des morts*⁶, le thème est prégnant en effet.

Mais, plus surprenant, et digne que l'on s'y arrête, est le fait qu'on le retrouve dans *Le Gant de crin* pour signifier l'incommensurabilité de l'homme à l'infini ou son impuissance à penser Dieu :

Et comment se fait-il que Dieu soit ? Voilà où l'esprit se heurte comme un front contre un mur.

¹ Le thème de la mort traverse tout le recueil.

² *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.693.

³ Georges Poulet a vu lui aussi l'importance du thème de la claustration chez Reverdy dans *Etudes sur le temps humain*, tome 3, Plon, 1964, p.190-194 : « Le poète n'a assez de place ni pour mourir, ni pour vivre ; condamné qu'il est au supplice de demeurer perpétuellement derrière une porte fermée. »

⁴ *Pierre Reverdy – Le Phare obscur*, *op.cit.*, p.23.

⁵ Cf. « Étape », *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.227 : « Nous ne sortirons pas du sort des prisonniers ».

⁶ Cf. « Prison », *Le Chant des morts* (1948), in *Main d'œuvre*, *op.cit.*, p.355.

Ou sur la même page :

L'infini est aussi dur à notre esprit que peut l'être un mur de marbre à notre front.¹

Cela suffirait à confirmer l'ambiguïté du rapport de Reverdy à la religion : en fin de compte, celle-ci ne représente pas une possibilité de s'échapper des limites de la réalité mais plutôt une façon d'en redéfinir les contours ; elle permet ainsi de comprendre quelles sont les limites de l'homme, de le conduire à l'humilité requise par sa condition de créature. Cela interdit en quelque sorte de faire de la période religieuse un argument allant dans le sens d'une fuite de Reverdy vers les arrière-mondes supposés du christianisme. Deux choses donc : la réflexion religieuse de Reverdy dessine dialectiquement la figure d'un monde clos, insuffisant, borné, appelé à être dépassé, puis abandonné, figure qui se maintient telle quelle dans son athéisme ; dans le cadre même d'une pensée chrétienne, elle fait de la vie de l'âme une voie sans issue, à laquelle on ne peut échapper. Il suffit de lire cet aphorisme du *Gant de crin* pour s'en convaincre :

De Dieu, nous sommes prisonniers libres, sur parole. De nous-mêmes et du monde, nous sommes prisonniers enchaînés.²

b) Art et religion : de la transcendance comme immanence

Dans ce contexte de pensées, quel peut-être le statut de l'art en général et de la poésie en particulier ? Nous avons déjà vu comment la poésie, en tant que création, se situe en excès par rapport au réel qui, seul, ne saurait faire sens, sans pourtant jamais le dépasser vraiment, dans la mesure où les poèmes restent des choses. Il y a bien chez Reverdy un ancrage de l'art dans la réalité. Même dans sa période la plus fervente. À ce sujet, il convient de remarquer que *Le Gant de crin* est structuré par deux ensembles thématiques plus ou moins poreux. En simplifiant, on peut considérer que les trente premières pages du recueil sont consacrées à une réflexion mariant morale et esthétique et que les pages suivantes mêlent morale, religion et théologie³. Or ce qui domine dans la définition de l'art qui se dégage de ces pages, c'est l'idée que « l'art est une chose éminemment terrestre⁴ ». Cela explique sans aucun doute l'itinéraire du livre, qui peut se lire comme un cheminement de l'art à Dieu, si ce n'est comme un adieu à

¹ *Le Gant de crin, op.cit.*, p.600.

² *Ibid.*, p.622. Le même paradoxe se retrouve dans le contexte athée du *Livre de mon bord, op.cit.*, p.794 : « On est prisonnier du fini ou de l'infini – prison sans limite. Entre les deux, l'indifférence – le rempart sans la citadelle. »

³ C'est en somme ce que notait Reverdy dans le texte de 1925 qui fait office de préface à l'édition de 1968 chez Flammarion : « Notes sur l'art, qui est de l'homme – l'homme qui est de Dieu, – la religion, qui suspend l'homme à Dieu ». *Le Gant de crin*, Flammarion, 1968, p.5.

⁴ *Le Gant de crin, op.cit.*, p.547.

l'art. Si le monde est un désert¹, l'art s'y tient et y demeure, à la différence de la religion qui nous en extirpe. C'est ici que réside la différence fondamentale entre art et religion selon Reverdy. Cela explique que « l'art [soit] inutile aux saints² » et implique que la foi risque de se trouver toujours « frustrée par les exigences terrestres de l'art³ ».

Paradoxalement, l'art, parce qu'il est une création, constitue un dépassement du monde mais il n'institue ou ne désigne aucune transcendance. Or, ce paradoxe, qui envahit les premières pages du *Gant de crin*, fait, par un second paradoxe sans doute, l'unité de la pensée esthétique et religieuse de Reverdy. Il se retrouve dans ses pages les plus ferventes comme dans ses réflexions les plus désabusées. Ce paradoxe se résume dans l'usage problématique que Reverdy fait de la notion de « réalité ». Les fluctuations sémantiques de ce terme ont été notées par Yves-Alain Fabre, mais sans doute insuffisamment expliquées. Le critique note ainsi que le terme peut recevoir deux acceptations différentes : « Réel peut désigner le monde concret, les apparences qui sont saisies par les sens ; mais par *réel* on peut aussi entendre ce que Bonnefoy appelle la *présence* et qui précisément échappe à la perception⁴. » Nous ne jugerons pas ici de l'opportunité d'un parallélisme avec Bonnefoy ni de ce que ce parallélisme contraint dans l'interprétation des textes de Reverdy. Notons seulement que le terme de « réalité », dont il n'existe pas chez Reverdy une définition mais une *variété* plus ou moins cohérente d'emplois, s'oppose en effet fréquemment au monde tel qu'il se rencontre évidemment. On aurait ainsi tort selon Reverdy de prendre la désignation des objets du monde pour celle de la réalité du monde. En ce sens la réalité est extra-mondaine : la réalité se trouve, comme les textes de *Nord-Sud* l'indiquaient déjà à propos du cubisme, dans un dépassement des évidences de l'anecdote ou de la représentation. Mais, le réalisme ainsi revendiqué n'est pas un idéalisme, il n'implique pas l'abandon du réel pour quelque rêve métaphysique :

Matérialisme et idéalisme, deux aveuglements également dangereux ; ce qui importe, c'est le réalisme. Voir le réel, ce qui est, rien que lui ; ni dans les nuages illusoires ni dans une boue plus noire que la vraie.⁵

La réalité recherchée par Reverdy n'est ni abstraite, séparée, ni simplement présente, tombant sous les sens. Ce qu'indique ce fragment, c'est que la réalité n'est pas une simple donnée, un référent possible pour le discours, mais constitue une option métaphysique au même titre que

¹ Comme le dit une lettre à Stanislas Fumet, reproduite dans sa postface à l'édition de 1968 : « Ah ! quel affreux désert que le monde et tout ce qui s'ensuit ».

² *Le Gant de crin*, *op.cit.*, p.571.

³ *Ibid.*

⁴ Yves-Alain Fabre, « Le réel absent », *Le centenaire de Pierre Reverdy*, *op.cit.*, p.27.

⁵ *Le Gant de crin*, *op.cit.*, p.564.

l'idéalisme et le matérialisme. Celle-ci semble pouvoir être définie comme un impératif paradoxal de penser un au-delà de l'expérience immédiate qui ne soit pas au-delà de cette expérience, qui ne conduise pas au pur fantasme. Ce qu'implique le passage suivant :

Vouloir un art au-delà de la réalité sensible ne veut pas dire que l'on veut faire perdre à l'art tout contact avec la réalité. Mais, bien au contraire, que l'art remonte à la source profonde et fertile de la pure réalité.¹

Deux choses donc : 1- la réalité n'est pas ce que l'on croit ; 2- cette affirmation n'est pas idéaliste dans le sens où elle nous détournerait de l'existence concrète. On dira qu'ici encore ce n'est pas une pensée de la tautologie comme clôture de l'expérience qui se dessine, mais une manière de théologie mal assumée. Pourtant, si dans le contexte chrétien du *Gant de crin* ces phrases résonnent selon l'opposition du mondain et du céleste, la réalité y désigne ce dont on ne peut se détourner, une absence de refuge, le contraire d'un arrière-monde. Pour le croyant², comme pour l'athée, on ne fuit pas la réalité.

Malgré leurs différences, on découvre ici une grande proximité de l'art et de la religion, proximité qui tient à une redéfinition de ce qu'on nomme réalité³ ; sans doute aussi au fait que l'art comme la religion relève d'un souci de l'âme. Ce qui inquiète le poète, comme le croyant, « c'est son âme et les rapports qui la relie, malgré tous les obstacles, au monde sensible et extérieur⁴ ». La réalité dont parle Reverdy est, semble-t-il, d'ordre existentiel. Sans faire l'amalgame avec Heidegger⁵, on peut dire dans une certaine mesure qu'elle est la réalité humaine, la réalité de cet étant pour qui il y va de son être de cet être même. L'athéisme ne changera rien à cela. La réalité chez Reverdy est donc une manière de fardeau dont on ne peut se départir : fardeau d'une existence sans échappatoire, et, dans les années d'athéisme, sans direction.

La réalité telle que Reverdy en fait la visée même du poème se présente donc à la fois dans un dépassement du donné (et en ce sens la poésie constitue un artifice) et dans une impossibilité de quitter la sphère existentielle, qu'elle soit ou non vouée à Dieu. En ce sens, pas de métaphysique ici. Michel Collot explique ainsi que même dans les poèmes de la période religieuse, « l'ouverture sur une réalité d'ordre métaphysique n'est jamais

¹ *Le Gant de crin, op.cit.*, p.554.

² *Ibid.*, p.623 : « Ce qui éloigne les faibles de la religion, c'est son réalisme ». Le réalisme désigne sans doute ici le fait que rien n'échappe au regard absolu de Dieu.

³ Cette proximité se lit dans un texte de 1924, « Poésie » : « Le poète est essentiellement l'homme qui aspire au domaine réel, le plan divin, la création mystérieuse et évidente ». Où le divin aspiré par le réel se fait immanent. *Autres écrits sur l'art et la poésie, op.cit.*, p.594.

⁴ *Ibid.*, p.562.

⁵ La référence à Patočka serait tout aussi éclairante : cf. notamment *Platon et l'Europe: séminaire privé du semestre d'été 1973*, traduit par Erika Abrams, Verdier, 1997.

franchement affirmée », qu'elle « s'accompagne souvent d'un doute, d'une interrogation, ou d'une impossibilité¹ ».

Ainsi s'éclaire l'artificialisme de Reverdy, son refus du donné et de la représentation. On comprend en même temps pourquoi son écriture peut être parfois confondue avec une simple notation, une tentative de se cantonner au plus terre à terre. Michel Collot remarque, encore très justement, cette fois à propos des poèmes des *Ardoises du toit*, qu'« il est presque impossible de discerner ce qui relève de la notation descriptive et ce qui relève de l'image² ». Ainsi, les gouttes d'eau du poème intitulé « En face » sont et ne sont pas des gouttes d'eaux, les étoiles y sont et n'y sont pas des étoiles, les diamants sont et ne sont pas des diamants, et les yeux ne sont pas simplement des yeux³, mais tous ces termes trament sous la simple notation de ce qui fait « face » un réseau métaphorique. Tautologie et artifice :

EN FACE

Au bord du toit
Un nuage danse
Trois gouttes d'eau pendent à
la gouttière
Trois étoiles
Des diamants
Et vos yeux brillants qui regardent
Le soleil derrière la vitre

Midi

Laissant transparaître une lumière incertaine, sémantique, sous la lumière accablante du « midi » où les étants se juxtaposent silencieusement, l'artifice reverdyen ne s'impose que sur fond d'insignifiance et de silence, rivé à la tautologie du réel. L'artefact du poème n'est d'ailleurs jamais très loin de sa propre tautologie, d'une affirmation de rapports qui ne porte pas ailleurs, qui ne délivre pas de sa circularité. En effet, quel est, dans notre exemple, le sens du poème une fois dégagé le réseau métaphorique qui le traverse ?

*

* *

On peut sans doute affirmer que, bien que d'une façon moins évidente que Mallarmé et Valéry, Reverdy pense avec obstination quelque chose comme une tautologie du réel. Que ce soit pour signifier l'absurdité du monde tel que s'y consacrent ceux qui s'y divertissent ou pour indiquer l'absence d'échappatoire au fardeau existentiel qu'il soit ou non religieux,

¹ Michel Collot, article « Pierre Reverdy », in Michel Jarrety, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, P.U.F., 2001, p.677.

² *Ibid.*, p.675.

³ « En face », *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.194.

Reverdy s'en tient sévèrement à la réalité, façon de dire à sa manière que rien n'a lieu que le lieu, ou selon ses propres termes qu' « on en peut plus dormir tranquille quand on a une fois ouvert les yeux¹ ». Le sommeil ni l'art ne nous libèrent du poids d'exister, de la fragilité du sens ici-bas. Cela fait le statut paradoxal de l'art et de la poésie qui consistent en des créations fragiles, condamnées à ne jamais dépasser, ne serait-ce que d'une lettre, d'une tête ou d'une conscience, les enclos de la réalité absolue. À cette exigence tient la dureté de l'œuvre de Reverdy, dureté choquante où la rigueur ouvre parfois sur la question du suicide, comme dans cette note du *Livre de mon bord* :

Il faut voir les choses telles qu'elles sont. Quel atroce conseil ! Vous voulez donc pousser tout le monde au suicide ? Ce n'est pas l'art qui est la nature vue à travers un tempérament, c'est la vie même, toutes les choses de la vie, et seule la magie du prisme peut nous les montrer sous un jour moins sinistre. Ce n'est peut-être pas un déséquilibré qui se supprime mais au contraire celui qui a pu établir entre la vie et la mort, dans un moment de lucidité excessive, le plus juste poids.

Décapées des nimbes du mirage et froidement indifférentes les choses sont là.²

Face à l'absurdité du monde, le poète affirme l'absurdité d'une œuvre qui laisse apercevoir, décapée des nimbes de l'image, la présence têtues des choses.

Conclusion du Chapitre II

Le fait que, chez nos auteurs, le réel ne se dépasse vers aucune parole transcendante, sinon par artifice, entraîne donc la conséquence suivante : toute parole qui ne se contente pas de dire l'identité à soi du réel est une fiction ou une création. La tautologie dit donc la limite du projet de connaissance sur quoi se fondait en partie la littérature romantique – projet qui se résume toujours à l'édiction d'une identité à soi de l'être (fût-ce dans l'histoire ou dans le devenir) – tout en manifestant le statut artificiel de toute littérature.

La présence de la tautologie dans l'œuvre théorique ou dans la part réflexive de l'œuvre poétique de nos auteurs vient donc compléter l'affirmation d'une anti-nature corrélative à l'affirmation de la contingence de tout. Si le règne du hasard exclut que le réel soit régi par une loi dont la portée soit plus qu'une norme locale et éphémère, tout en battant en brèche l'idée de nature (idée qui suppose toujours un ordre et le garant de cet ordre), la tautologie du réel conclut quant à elle à la matité de ce qui est, à l'absence générale d'une essence garantie de manière transcendante, depuis quelque ailleurs. Du coup, il n'y a plus d'identité du réel hors de l'identité factuelle du constat (et l'on pense ici aux phrases

¹ *La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.119.

² *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.781.

substantives de Reverdy). D'où un artificialisme sans concession qui stipule, comme le dit Valéry dans *Tel quel*, que l'« idée de naturel est construite¹ ».

L'important est ici de comprendre que la corrélation entre affirmation de la contingence, tautologie et artificialisme permet déjà de réévaluer la question de l'autonomie de l'œuvre résumée à ses moyens. En effet, le statut artificiel de l'œuvre ne se comprend que relativement à la radicale altérité d'un réel dont on ne s'extrait pas. La fiction du poème n'est rien hors du fond d'immanence absolu sur lequel elle se détache sans jamais véritablement s'en exempter. En un sens, la réévaluation du statut de la littérature par nos auteurs implique que l'autonomie de l'artifice équivaut à celle du réel dans le sens où ni l'artifice ni le réel ne portent hors d'eux-même, vers une justification ontologique. La littérature n'a donc d'autre espace que le dédoublement sans issue de la tautologie², tout en s'affirmant comme conscience assumée de son *inessentialité*, de sa réalité, isomorphes à celles du monde. Ici cesse le pouvoir ontologique du poème.

¹ *Tel quel*, *op.cit.*, p.618. On peut également rappeler la formule équivalente des *Pièces sur l'art* : « Quant à la "Nature", ce mythe... » Cf. « Autour de Corot », in *Pièces sur l'art*, *op.cit.*, p.1311. On entend l'écho avec la phrase de Mallarmé déjà citée : « Artifice que la réalité [...] ». Reverdy va dans le même sens qui écrit dans un texte consacré à Braque que « la Nature n'existe pas ». (Cf. « Une aventure méthodique » (1950), in *Ecrits sur l'art et la poésie*, OCRII p.1242).

² Cf. *Nord-Sud*, n°4-5, Juin-Juillet 1917, OCRI, p.475 : « Créer l'œuvre d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre but, nous paraît plus élevé que n'importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle, à peine moins servile que l'imitation fidèle, où n'atteignirent d'ailleurs jamais ceux qui la cherchèrent, uniquement parce qu'il serait impossible d'identifier l'art à la vie sans le perdre ». Où s'entend la corrélation entre artificialisme et tautologie.

Chapitre III. L'immanence sociale du poème : littérature, *illusio*, éthique

On pourrait dire de lui ce que Walter Benjamin dit de Baudelaire : « Ce n'était donc certainement pas un sauveur, un martyr, pas même un héros. Mais il avait quelque chose du mime qui doit jouer le rôle du "poète" devant un parterre et aux yeux d'une société qui n'a pas besoin du poète authentique et qui ne lui accorde un peu d'espace que pour jouer le mime. » Il mime Adam et toute la liturgie médiévale. On ne peut pas faire cela sans un certain sens du comique. Tout son corps le porte à la mimique. Mimique avec Geneviève, mimiques des Mardis. Avec Méry, il tient le rôle. L'ex-actrice fait le parterre. Les billets qu'il lui adresse sont les mimes des lettres qu'il n'écrit pas. La mimique est une manière de retranchement. Elle signale un *authentique* qui a perdu son origine et qui n'a plus d'avenir. Il ne méconnaît pas sa bouffonnerie, pas plus que ne la méconnaissent Villiers, Huysmans souvent, Bloy.

Daniel Oster, *La Gloire*, P.O.L., 1997.

Reconnue dans sa contingence, interprétée comme artifice dans un monde immanent qu'elle n'a plus l'espoir de dépasser vers un sens absolument garanti, la littérature est mise en cause dans ses fondements même et ne peut guère continuer d'exister sans que se pose la question de sa valeur et des raisons de son existence. Cette question implique la reconnaissance d'une certaine relativité du prix qui lui est traditionnellement attribué. Or, qui dit cette relativité dit une dépendance aux acteurs qui font le phénomène littéraire. On comprendra alors qu'apparaisse dans la réflexion de nos poètes, à côté d'un travail de sape des assises ontologiques de la littérature, une réflexion sur ses conditions sociales, un examen de la relativité de sa valeur.

Comme nous le verrons maintenant une perspective plus ou moins sociologique accompagne, chez Mallarmé, Valéry et Reverdy, la reconnaissance de la fragilité des justifications ontologiques de la littérature. À un moment où celle-ci est menacée, seule cette compréhension permet d'en penser le maintien ou d'en chercher ailleurs le fondement. Pourtant, rien n'est plus iconoclaste que l'analyse des conditions sociales de la littérature. Et nous devons nous demander si, au moment même où la compréhension sociale de la littérature parvient à saisir, hors du cadre ontologique traditionnel, les processus de création

de la plus-value artistique, cette perspective entreprend d'en abattre les derniers fondements ou si elle permet au contraire d'en retrouver la raison dans quelque réalité tangible et irrelative, quoique déliée de toute nature des choses.

C'est donc une entreprise par nature ambiguë que nous nous apprêtons à décrire. Aussi faudra-t-il tenter d'en suivre les sinuosités parfois déconcertantes, le plan sociologique s'articulant parfois à d'autres dimensions plus inattendues. Il s'agira de montrer, comment, contre les protestations de rupture des avant-gardes, Mallarmé, Valéry et Reverdy remarquent que la valeur attribuée à la littérature ne tient pas nécessairement à des motifs purement esthétiques mais qu'elle s'établit dans un jeu de relations et d'investissements, que la sociologie a depuis lors cherché à décrire mais que chacun de nos auteurs a thématiqué en son temps et à sa manière.

A. LA LITTÉRATURE COMME JEU SOCIAL ET COMME INVESTISSEMENT

1. Mallarmé sociologue : au-delà du mystère

La littérature n'étant plus justifiable par son utilité cognitive ni donc par sa nécessité, sa valeur ne peut manquer de faire problème. Ou, pour le dire autrement : si, de fait, la chose littéraire s'est vu attribuer une valeur, c'est que celle-ci doit résulter d'autre chose que de sa valeur ontologique. Comme nous l'avons vu, Mallarmé se demande s'il y a lieu d'écrire, et sans doute ne peut-il constater sans étonnement que le monde littéraire continue d'exister loin de cette interrogation radicale. De fait, après s'être attaqué à la prétention cognitive et ontologique de la littérature, le poète ne peut guère se dissimuler que cette prétention n'était peut-être qu'un cache-misère destiné à occulter le véritable fonctionnement de la chose littéraire.

C'est sans doute pourquoi une approche sociologique vient compléter chez lui les réflexions métaphysiques sur la légitimité de la littérature. De fait, la littérature est très souvent abordée, que ce soit dans les *Poésies* ou dans les *Divagations*, à travers sa phénoménalisation sociale. « Salut », par exemple, ouvre le recueil des *Poésies* par la représentation allégorique d'un cénacle d'écrivains traversant le siècle. Ce poème, anciennement un toast prononcé à l'occasion d'un banquet, indique que toute écriture poétique, quand bien même elle tendrait à s'y singulariser et à s'en démarquer, se fait sur le terreau d'une communauté. « Sauvegarde », dernier texte des *Divagations*, fait quant à lui l'éloge d'une institution, l'Académie, gardienne de l'artifice et de la valeur littéraire. La

dimension sociologique est donc présente aussi bien dans les textes théoriques que dans l'écriture poétique, si l'on maintient encore, malgré l'évidence de leurs interactions dans la définition du statut de la littérature, la distinction entre poétique et théorie. En quoi consiste, chez Mallarmé, cette approche sociologique ?

a) La sociologie mallarméenne de la littérature : le jeu littéraire, le cénacle et la foule

En simplifiant on peut considérer d'abord que la sociologie mallarméenne distingue deux espaces : le cénacle littéraire (poètes réunis en banquets, Académie) et le public. Le cénacle littéraire est l'espace où circule et s'invente la valeur littéraire, l'espace aussi où celle-ci est généralement admise quoique disputée. En ce sens tout est dit dès 1862 dans « Hérésies artistiques », même si le dédain et la morgue du dandy laisseront place plus tard à une attitude plus compréhensive, moins sectaire : être poète ou plus généralement lettré est une charge exceptionnelle, celle de faire exister la littérature, de la comprendre, de l'étudier, de la poursuivre, hors des systèmes du jugement commun. D'où une manière de paradoxe qui éclaire toute la réflexion de Mallarmé sur la littérature et l'infléchissement de sa méditation sur le rôle du public au cours de sa carrière. La littérature est une exception : en ce sens elle se distingue des pratiques communes d'échange. En même temps, elle n'a d'existence que du fait d'une communauté, celle des auteurs ou des garants de ce qu'il y a de fiction dans la société. La valeur littéraire, si elle se distingue de la valeur d'échange et de ses fluctuations en bourse – « Étalage » l'indique avec force – est néanmoins le fait d'un *jeu* et donc d'une *commune* adhésion à ses règles. L'exception littéraire est donc celle d'une communauté. Suivant d'une certaine manière le sillage mallarméen, Bourdieu aura montré mieux que quiconque pourquoi telle prétention à un absolu purement littéraire a été le fait de groupes privés, du fait de l'autonomisation du champ littéraire, d'autre reconnaissance sociale que celle que le champ lui-même était capable de produire. Le traitement mallarméen de cet aspect du problème a été analysé de brillante façon par Pascal Durand dans sa monographie *Mallarmé, du sens des formes au sens des formalités*¹. Comme l'indique le critique la métaphore du jeu qui désigne la littérature dans *La Musique et les Lettres* montre à quel point Mallarmé a eu conscience de la dimension sociale de la littérature. Selon le critique, pour Mallarmé, « la littérature ne fixe pas seulement des règles à sa propre activité, mais elle se confond largement avec ces règles² ». Dès lors, simple jeu social, elle ne renvoie plus qu'à elle-même « comme ensemble, inscrit dans les esprits, de genres et de pratiques, de codes et

¹ Pascal Durand, *Mallarmé, du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, 2008.

² *Ibid.*, p.224.

de régularités, de lieux et formes de sociabilité, d'instances de publication ou encore d'appareils de consécration tels que l'Académie¹ [...]»². Pascal Durand explique ainsi comment la conscience que Mallarmé a de ce jeu se manifeste et se communique, notamment lors de sa conférence *La Musique et les Lettres*, par une propension à surjouer le code formel requis par la circonstance en même temps que par une thématization explicite quoique difficilement accessible de la nature formelle de tout échange littéraire³. L'*illusio* littéraire est donc à la fois mimée et objectivée.

Cette conscience du jeu social à quoi la littérature pourrait se réduire transgresse donc la règle fondamentale du jeu : à savoir que, d'ordinaire, on ne discute pas de l'opportunité qu'il y aurait à jouer ou à suivre des règles dont la gratuité éclate. Le rôle du poète selon Mallarmé est donc ambigu. Il assume la conscience que la poésie n'est qu'une fiction, un enchantement à quoi rien ne répond dans la réalité tout en indiquant qu'elle ne peut être maintenue sans une supercherie élaborée au niveau de la société par des processus d'échange et de transmission. C'est en substance le sens du célèbre passage de *La Musique et les Lettres* :

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet au-delà en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela —

À un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissent solides et prépondérantes — éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires.⁴

La dénonciation d'une supercherie vénérée consacre ici, devant un auditoire supposément apte le comprendre⁵ (les *fellows* de Cambridge ou d'Oxford), le passage d'un régime ontologique à un régime rhétorique ou pragmatique de la valeur littéraire. La sociologie mallarméenne implique la reconnaissance qu'il n'y a pas de valeur littéraire sans discours, c'est-à-dire sans la transmission et le partage d'un investissement subjectif dans le jeu commun des Lettres.

¹ « Sauvegarde », *Divagations*, *op.cit.*, p.268.

² Pascal Durand, *Mallarmé, du sens des formes au sens des formalités*, *op.cit.*, p.224.

³ *Ibid.*, p.217-224.

⁴ *La Musique et les Lettres*, *op.cit.*, p.67.

⁵ Cf. sur ce point Pascal Durand, *Mallarmé, du sens des formes au sens des formalités*, *op.cit.*, p.215-216.

Si l'on peut taxer d'illusion scolastique l'artificialisme de Mallarmé¹ qui, dans *La Musique et les Lettres* (mais également dans un texte comme « Sauvegarde ») reconduit tout, société, politique, à la fiction littéraire, sans doute est-il possible d'y voir également l'objectivation du fait que rien dans la société n'échappe aux logiques d'investissement symbolique. En effet, le sujet participe qu'il le veuille ou non au jeu social et à ses *illusiones* communes, jeu dont la littérature pourrait bien être une réalisation, exemplaire entre toutes. L'exception littéraire telle que la pense Mallarmé s'ouvre ainsi sur une communauté qui dépasse celle censément restreinte des grands initiés, *fellows* ou poètes. Sa sociologie, quand elle prône la sauvegarde lucide du jeu littéraire par les gens de lettres, s'oriente donc logiquement vers le problème du rapport au public.

Certaines remarques de Bertrand Marchal vont d'ailleurs dans ce sens. En effet, le critique a montré par exemple que la critique théâtrale de Mallarmé n'était pas un simple rejet du théâtre réel au profit d'un théâtre idéal et sans figuration, mais une invitation à inventer un théâtre pédagogique révélant à la foule la grandeur de chacun². À un moment historique où l'enthousiasme inconscient des foules ne peut plus correspondre à la situation épistémique que le travail sur le vers et la traduction des *Dieux antiques* entérinent, il faut penser un nouveau moyen d'enchanter. Le poète ne veut plus donner dans quelque magie du verbe : s'il reste une magie, c'est, rapatriée aux feuillets d'un livre³, celle toute littéraire de la fiction. Dès lors que l'enthousiasme ne doit plus être emporté par l'indication de quelque mystérieuse transcendance ou de quelque réalité sacrée, reste pour charme une rhétorique que Mallarmé assimilera tôt, nous tâcherons de le montrer à présent, à l'art du boniment.

b) La Littérature comme boniment

En effet, la prise de conscience de ce que la poésie doit à un charme rhétorique peut être mise en évidence par la comparaison de deux textes écrits à deux époques différentes l'un étant une réécriture de l'autre. Ces deux textes, « Le Phénomène futur » (rédigé en 1865 mais publié dix ans plus tard) et « La Déclaration foraine » (1887), font allégoriquement du poète un bonimenteur, mobilisant ainsi *l'ethos* histrionique du saltimbanque⁴ pour en tirer les plus radicales conséquences. Ces poèmes représentent des scènes similaires : un homme, ici le

¹ Comme le fait Pascal Durand, *ibid.*, p.215-217.

² Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op.cit.*, p.208-257.

³ Cf. « Magie », *Divagations*, *op.cit.*, p.251 : la magie, ce « rien autrefois sorti, pour les illettrés, de l'artifice humain, seul, résumé, en le livre ou qui flotterait imprudemment dehors au risque d'y volatiliser un semblant, aujourd'hui ne veut disparaître, du tout : mais regagnera les feuillets, par excellence suggestifs et dispensateur du charme. »

⁴ Nous renvoyons ici aux célèbres pages de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, 1970.

« Montreur des choses Passées », là le poète, exhibe une figure féminine pour en faire l'éloge. Dans « Le Phénomène futur », il s'agit de la figure mythique de Vénus Anadyomène, dont les jambes lisses « gardent le sel de la mer première ». Dans « La Déclaration foraine », la compagne du poète, en sa simplicité, aura remplacé Vénus. L'effacement de la référence mythique¹ accomplit ici un bouleversement de la fonction du boniment. Dans le texte de 1865, on peut considérer qu'aux yeux de la foule, le discours du forain n'est qu'un accompagnement à la réminiscence mythique, et se dépasse vers la réalité désormais absente, mais re-présentée, de la beauté. Dans la réécriture de 1887, les paroles du poète redoublent une présence réelle, dont la seule aura tient à l'artifice verbal qui la couronne, fixant sur elle l'attention de l'auditoire. L'éradication de la référence au mythe conduit le poète à repenser la dimension présentative de son travail, qui, de simple ostension d'un mystère existant en soi et devant lequel toute parole est au fond inessentielle, se fait invention et communication discursive d'un désir ou d'une valeur, d'une réalité où les mythes et les croyances qui les accompagnent apparaissent comme de simples artefacts. Un nouveau rapport au public s'élabore ici. Dans le premier texte, un nostalgique rappel de l'idéal suscitait çà et là dans l'auditoire, certes parmi beaucoup d'indifférence, quelque ferveur poétique :

Quand tous auront contemplé la noble créature, vestige de quelque époque déjà maudite, les uns indifférents, car ils n'auront pas eu la force de comprendre, mais d'autres navrés et la paupière humide de larmes résignées se regarderont ; tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s'achemineront vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté.²

Or cette ferveur se présente comme une façon de s'illusionner, de se détourner de la réalité. D'une certaine manière, le boniment ressemble dans ce texte, à une mystification dans la mesure où il requiert moins de conscience que d'enthousiasme. La valeur artistique qu'il transmet est communiquée et reçue de façon a-critique. En comparaison, le texte de 1887 décrit une communication plus complexe entre le poète et son public. Le fait que les références mythiques³ aient été estompées témoigne sans doute d'une réticence à susciter dans le public quelque croyance aveugle. Du coup, à l'issue du spectacle, on observe les signes d'une réception plus problématique, plus complexe, et moins illuminée que dans le premier texte :

¹ Nous commenterons la question de l'effacement du mythe chez Mallarmé dans notre dernier chapitre.

² « Le Phénomène futur », *Divagations, op.cit.*, p.84.

³ Et il faut considérer le mythe comme une forme de discours qui tient pour acquise la valeur qu'il nomme et transmet. Le mythe n'est tel qu'à être tenu pour vrai, serait-ce selon une vérité métaphorique : il emporte l'adhésion, et fonde toute adhésion.

Un suspens de marque appréciative sauf quelques confondants « Bien sûr ! » ou « C'est cela ! » et « Oui » par les gosiers comme plusieurs bravos prêtés par des paires de mains généreuses, conduisit jusqu'à la sortie sur une vacance d'arbres et de nuit la foule où nous allions nous mêler, n'était l'attente en gants blancs encore d'un enfantin tourlourou qui les rêvait dégourdir à l'estimation d'une jarretière hautaine.¹

Sans doute peut-on lire ici le passage d'une transmission mythico-ontologique de la valeur à sa transmission rhétorique ou discursive. Dans cette dernière, rien ne semble emporter immédiatement le consentement : d'où ce « suspens de marque appréciative ». Désormais, si la poésie se voit reconnaître une valeur, ce n'est que du fait de sa circulation fragile de mains en mains, de boniment en boniment.

c) La vocation comme enthousiasme critique

Ce que met en évidence la sociologie mallarméenne c'est donc que la valeur littéraire est produite par un jeu d'investissements et d'enthousiasmes que la conscience artificialiste du jeu ne peut que rendre problématiques. Le défi semble alors ici de questionner la possibilité d'une vocation fondée, plutôt que sur une ferveur aveugle, sur un *enthousiasme critique*. L'incapacité de la sociologie bourdieusienne² à penser ce paradoxe à travers le concept d'*illusio*³, nous engage à chercher une autre voie de lecture de la pensée mallarméenne de l'investissement. Le problème est ici que la notion d'investissement semble être une notion toute psychologique. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle à la psychosociologie impliquée par le terme d'*illusio* peut être parfois substituée une franche psychanalyse des textes : nous pensons ici aux travaux récents de Patrick Thériault⁴ qui font de la réflexion mallarméenne une pensée du sujet du désir aux accents fortement lacaniens. Le problème ici est encore une fois méthodologique dans la mesure où le critique cherche à retrouver une théorie (en l'occurrence celle déjà constituée de Jacques Lacan) là où il n'y a que de l'écriture. C'est pourquoi nous tenterons plutôt maintenant de débusquer *poétiquement* les traces de la pensée mallarméenne de l'investissement littéraire.

À côté de textes qui thématissent la question de la vocation⁵, c'est sans doute l'évolution des proses poético-critiques concernant Baudelaire et Banville qui permet d'observer avec la plus grande précision ce qui, dans la réception de ces auteurs par

¹ « La Déclaration foraine », *Divagations*, *op.cit.*, p.97.

² Fort présente depuis les années 1990 dans le champ des études mallarméennes.

³ Pour ne pas fragmenter le mouvement argumentatif de cette partie, nous présenterons une critique de cette approche dans une annexe, à la fin de ce chapitre.

⁴ Cf. Patrick Thériault, *Le (dé)montage impie de la fiction – La révélation moderne de Mallarmé*, Honoré Champion, 2010, et « *In umbra uoluptatis lusi* », *CONTEXTES* [En ligne], n°9, septembre 2011, mis en ligne le 1 septembre 2011 : URL : <http://contextes.revues.org/index4791.html>.

⁵ On pense notamment à « L'Action restreinte ».

Mallarmé, nourrit son propre enthousiasme et quelle est la nature de celui-ci. Il s'agira donc ici de montrer à travers l'exemple d'une thématization de son propre rapport aux œuvres des autres quelles sont les caractéristiques de l'investissement dans le jeu littéraire tel qu'il le pense hors des sentiers battus de ivresse empathique. À cet effet nous étudierons l'évolution d'un texte de jeunesse, « Symphonie littéraire¹ », paru en février 1865 dans *L'Artiste*. Comme on le verra, la réécriture de ce texte plus de vingt ans plus tard s'avérera riche d'enseignements.

De cette compilation de proses composée de trois morceaux dédiés respectivement à Gautier, Baudelaire et Banville, Mallarmé reprendra les deux derniers dans ses *Divagations*. Le texte consacré à Baudelaire était à l'origine plus long : Mallarmé semble rechercher dans l'ultime version une économie de moyen. La structure narrative du texte de 1865 (situation hivernale, lecture, rêverie à livre fermé), proche de la construction² de nombre de textes du *Spleen de Paris*³, est effacée. Avec elle c'est un *ethos* qui disparaît, celui tout baudelairien du lecteur solitaire, fumeur d'opium et mystique à ses heures : le texte des *Divagations* contrairement à la version de 1865 ne comporte d'ailleurs que très peu de marqueurs de première personne : les éléments d'un tableau remplacent l'expression d'une subjectivité lyrique. Les coupes dans le texte témoignent donc du fait que le rapport à l'écriture baudelairienne est de moins en moins mimétique. On peut donc parler d'une prise de distance avec la poétique baudelairienne. Cette prise de distance apparaît en outre dans le positionnement métaphysique : le dernier paragraphe du texte de 1865, empreint d'une mystique de la résurrection⁴, concluait le texte sur une vision du poète patriarche ou messie :

J'ai fermé le livre et les yeux, et je cherche la patrie. Devant moi se dresse
l'apparition du poète qui me l'indique en un hymne élané mystiquement comme un
lis.⁵

Le texte des *Divagations* éludera purement et simplement ce finale mystique et restera suspendu à une interrogation sans réponse ni révélation : « Qu'est-ce le Ciel⁶ ? ». On comprendra aisément que le titre du nouveau poème marque dès lors une distance temporelle

¹ « Symphonie littéraire », *L'Artiste*, 1^{er} février 1865, in *OCMII*, p.281-284.

² Récit et réflexion consécutive : allégorie et allégorèse.

³ Rappelons que si le recueil de Baudelaire paraît en 1869, la majorité des pièces qui le constituent sont publiées avant 1865 dans différents journaux. Il est donc plus que probable que Mallarmé y ait eu accès au moment où il écrit son texte.

⁴ Le « *O filii et filiae* » sur quoi le texte se termine est un hymne pascal.

⁵ « Symphonie littéraire », *op.cit.*, *OCMII*, p.283.

⁶ « Autrefois, en marge d'un Baudelaire », *Divagations*, *op.cit.*, p.110.

(« Autrefois¹ ») là où l'écriture se distancie de l'ivresse des premières lectures. Le premier paragraphe s'éclaire :

Muse de l'impuissance, qui taris le rythme et me forces de relire ; ennemie avec des breuvages, je te rends l'ivresse qui vient d'autrui.²

Le sens de cette amorce tient tout entier dans l'ambiguïté de cette phrase (« je te rends l'ivresse qui vient d'autrui ») où l'on entend deux choses : premièrement, que le poète a reçu l'ivresse communiquée par l'œuvre de Baudelaire ; cette ivresse permet d'écrire, malgré la Muse de l'Impuissance, malgré l'éloignement de l'idéal ; deuxièmement, que l'ivresse est belle et bien rendue à la Muse de l'Impuissance qui n'est peut-être que la Muse baudelairienne, à qui l'on restitue ce qui lui appartient. Le texte peut donc être lu comme un congé donné à Baudelaire en même temps qu'il constitue un hommage : sans doute l'ambiguïté stylistique du poème (thématiquement baudelairien, mais discursivement mallarméen) ne signifie-t-elle que l'équivoque d'un passage de témoin qui exclut à la fois la *tabula rasa* et l'ivresse empathique. Il faut bien que l'ivresse littéraire se transmette, mais seulement jusqu'au point où la conscience critique vient prendre le relai.

Un bref regard sur le « Théodore de Banville » des *Divagations* finira de nous en convaincre. Dans ce texte d'hommage, Mallarmé cite le texte de sa déjà ancienne « Symphonie littéraire » et commente cette citation :

[...] j'exhume, sans pitié à mon égard, une des premières pages qu'écolier je traçai dans la solitude, à la louange du dieu dont je choisirais, pour le célébrer aujourd'hui, de dire mieux la même chose ; ou ne la calquant sur le tour et une manière à lui propres et n'empruntant sa voix.³

La citation suit et reprend, à quelques adaptations près, le texte de 1865 tout d'ivresse et d'enthousiasme. Mallarmé en le sollicitant « entre guillemets » prend ses distances avec le rapport mimétique que le passage entretient avec l'écriture et les thèmes de Banville. La suite du texte va dans le même sens qui situe la figure de Banville dans la conception mallarméenne de la poésie, et opère une sorte de réappropriation critique de son œuvre :

Celui, quand tout va s'éteindre ou choir, le Dernier ; ou l'initial, dont la sagesse patienta, près une source innée, que des tonnerres grandiloquents, brutaux fragments par trop étrangers à ce qui n'est pas le petit fait de chanter, abattissent leur colosse : pour, oui ! paraître, comme le couronnement railleur sans quoi tout serait vain.⁴

Comprenons qu'Hugo décédé, Banville advient à l'heure d'une perte de confiance radicale en les pouvoirs de la poésie et qu'en même temps il accomplit le sauvetage de ce qui, de la

¹ Selon Jean-Claude Milner, le « cygne d'autrefois » du célèbre sonnet n'est autre que Baudelaire. Cf. Jean-Claude Milner, *Mallarmé au Tombeau*, Verdier, 1999.

² *Ibid.*

³ « Théodore de Banville », *Divagations, op.cit.*, p.142.

⁴ *Ibid.*, p.143-144.

tradition, reste encore disponible une fois les prétentions cognitive et missionnaire du poème réduites à néant¹. Banville représenterait, au-delà de sa verve ironique², une écriture sceptique qui tend plus à *l'effleurement joyeux*³ qu'à une saisie des profondeurs.

La réappropriation critique⁴ de l'œuvre de Banville conduit davantage à une compréhension et au dégagement d'une dimension sceptique de son écriture qu'à une fusion empathique. Ce texte présente donc, à un second niveau, une réflexion sur la transmission littéraire : il met en place et thématise un rapport distancié et critique aux œuvres du passé, en même temps qu'il en opère la *sauvegarde*, à l'instar de Banville « ne voulant », selon Mallarmé, « aucunement en finir avec notre art éternel et vieux comme la vie, mais le dégager, en toute pureté, ainsi qu'une vocalise à mille éclats⁵ ».

*

* *

On peut donc affirmer que la sociologie mallarméenne de la littérature, en mettant à jour les processus de circulation et de transmission de la valeur littéraire au sein du cénacle des poètes et entre ce cénacle et le public, en démystifiant par conséquent le *charme* des Lettres pour n'y voir plus qu'un art du boniment, encore capable, certes, d'amuser les foules, quoique de façon ambigüe et distanciée, conduit à l'invention d'un enthousiasme critique sur lequel devrait se fonder toute vocation littéraire à venir. Au moment où la conscience de la vanité ontologique du poème ne permet plus qu'on en attende quelque absolue révélation, Mallarmé transpose donc la définition romantique de la littérature à un plan essentiellement sociologique et rhétorique : manière pour lui d'opérer une démystification sans concession tout en sauvegardant ce qui peut encore l'être d'une pratique définitivement reconnue dans sa relativité. De même que la présence nue d'une femme vient remplacer dans « La Déclaration foraine » l'ostension baudelairienne de la Déesse, une attitude circonspecte consciente de leur fiction se substitue aux croyances et enthousiasmes anciens. L'onto-logie et ses mystères

¹ Cf. sur cette interprétation Mireille Ruppli et Sylvie Thorel-Cailleteau, *Mallarmé – La Grammaire et le grimoire*, *op.cit.*, p.186 : « Banville, le sylphe aérien ou spirituel capable de moduler l'alexandrin de mille façons se consacre au “seul petit fait de chanter” tandis que la beauté énorme de Hugo fait résonner des “tonnerres grandiloquents”, et détruit par là l'édifice de la poésie. »

² « Théodore de Banville », *Divagations*, *op.cit.*, p.145.

³ *Ibid.*

⁴ Cette réappropriation est si nette que le texte des *Divagations* s'apparente par maintes formulations à *Crise de vers* : « Une ligne, quelque vibration, sommaires, et tout s'indique. Contrairement à l'art lyrique comme il fut, élocutoire, en raison du besoin, strict, de signification. – Quoiqu'y confine une suprématie, ou déchirement de voile et lucidité, le Verbe reste, de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature. » *Ibid.*, p.144. Où l'on retrouve à la fois l'annonce du déchirement et l'opposition entre lyrisme élocutoire et poésie impersonnelle, bien loin de « l'olympie du lyrisme » dont il était encore question dans le texte de 1865. Cf. « Symphonie littéraire », *L'Artiste*, 1^{er} février 1865, *op.cit.*, p.283.

⁵ *Ibid.*, p.144.

(enracinement de la parole dans l'être, pouvoir magique du verbe) le cèdent alors à une existence rhétorique de la poésie, à un statut plus humble de la parole littéraire, à la problématique de sa valeur.

2. Valéry : une ascèse problématique

La dimension sociologique de la réflexion valéryenne sur la littérature est plus rarement soulignée par la critique qu'elle ne l'est chez Mallarmé¹. Elle en constitue pourtant une caractéristique remarquable, à tel point que Paul Aron et Alain Viala, dans leur ouvrage *Sociologie de la littérature*², classent Valéry parmi ces écrivains sociologues, qui, « placés au centre de la vie littéraire [...] ont souvent été les meilleurs analystes des règles non décrites de leur profession³ ». Il faut donc détailler et interpréter la présence du discours sociologique dans l'œuvre du poète et voir ce qu'elle implique pour le statut de la littérature.

Nous présenterons donc d'abord la dimension proprement sociologique du questionnement valéryen de la littérature, telle qu'elle accomplit et prend acte du dépassement des procédures traditionnelles de la fondation ontologique de l'œuvre. Nous montrerons ensuite que cette dimension conduit à une conception éthique voire moraliste du phénomène littéraire. Nous débusquerons alors dans le croisement des perspectives moralistes et sociologiques une manière de contradiction où nous verrons Valéry hésiter entre une pure démystification dirigée par une impossible quête d'authenticité et la conscience que sa propre éthique de l'écriture est elle-même héritée et tributaire, qui sait ?, d'un *enchantement* littéraire, dont il faut peut-être organiser le maintien.

a) L'art et ses déterminations sociales : relativisation de la valeur des œuvres et éthique de la littérature

Voyons d'abord en quels sens la réflexion de Valéry représente une approche sociologique. Notons pour commencer que certains textes abordent les phénomènes littéraires sous l'angle de leurs conditions sociales. C'est le cas par exemple d'une chronique parue en 1928 dans le *Herald Tribune* et intitulée « L'Avenir de la littérature⁴ ». Valéry s'y interroge

¹ Daniel Oster remarque « qu'à défaut d'identifier des poétiques sur des relations formelles, on verrait dans la réflexion valéryenne sur le langage, les valeurs qu'on lui attribue [...], le contrat qu'il institue en fiction [...], dans la préface aux *Lettres persanes* et les *Principes d'anarchie pure et appliquée*, le vrai témoignage de sa filiation à Mallarmé, qu'il semble curieusement avoir sur ce point méconnue [...] ». Daniel Oster, « Mallarmé, Valéry et le social », in Serge Bourjea (dir.) *Mallarmé – Valéry : poétiques, Bulletin des études valéryennes*, 81-82, Montpellier, 1999, p.247.

² Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., collection « Que sais-je ? », 2006.

³ *Ibid.*, p.10.

⁴ Paul Valéry, « L'Avenir de la littérature », in *Souvenirs et réflexions*, Bartillat, 2010, p.131-138.

sur le futur de la littérature à l'heure où des moyens de communication et d'enregistrement rapides, directs et efficaces commencent à s'imposer, à l'heure aussi où le rythme de vie de la plupart des citoyens semble interdire que de longues plages de temps soient consacrées à la lecture. Deux choses donc : d'une part, dans la mesure où « la littérature est un art fondé sur l'abus du langage, sur le langage en tant que créateur d'illusions opposé au langage transmetteur de réalités », « tout ce qui rend le langage plus précis, tout ce qui exagère en lui le caractère pratique, tous les sacrifices qu'on lui impose en vue d'une transmission plus rapide et d'une diffusion plus facile, est contraire à sa fonction d'instrument poétique¹ » ; d'autre part, « toute littérature est dominée par les conditions du public auquel elle s'adresse », ces conditions étant dominées en 1928 par le manque de temps et de possibilités de concentration, ce qui implique, en termes de popularité, une domination des journaux sur les revues, des revues sur les livres, une domination de l'incohérence sur la composition². Considérations pessimistes s'il en est, qui indiquent que la valeur accordée à la littérature ne résistera peut-être pas aux évolutions médiologiques et culturelles de ce début de siècle.

Un texte comme celui-ci montre assez clairement que la littérature est toujours dans un rapport d'adaptation à la société qui la produit, que sa place est fonction des besoins de cette société, que ses formes dépendent des modes de consommations de l'écrit qui ont cours³. La valeur d'une œuvre pourrait donc bien être relative à la situation dans laquelle elle fait irruption, et des suites qui lui seront ou non données en matière d'interprétation ou de création :

La valeur des œuvres de l'homme ne réside point dans elles-mêmes, mais dans les développements qu'elles reçoivent des autres et des circonstances ultérieures.

Nous ne savons jamais d'avance si telle œuvre vivra... Elle est un germe qui est plus ou moins viable ; il a besoin de circonstances, et le plus faible peut être favorisé par elles.⁴

Sa sociologie intuitive, où se ressent sans doute l'influence de Lanson qu'il a lu et fréquenté, conduit Valéry à relativiser la portée et la durée des phénomènes littéraires. Elle s'inscrit

¹ *Ibid.*, p.132-133.

² *Ibid.*, p.135.

³ Benedetta Zaccarello montre comment dans les dernières années du *Cours de poétique* Valéry concentre son attention sur l'œuvre en tant que produit collectif. Dans cette conception les questions de la réception et de la circulation des œuvres deviennent centrales : « Inscrits sous le signe de la gratuité, les produits de l'esprit poétique rentrent dans une dynamique de circulation effective et suivent donc les lois du marché. » Cf. Benedetta Zaccarello, « Le *Moi* et le *Nous* – limites et enjeux de l'épistémologie de l'histoire chez Paul Valéry », in Robert Pickering (dir.), *Paul Valéry, « regards » sur l'histoire*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008, p.94. Cela explique sans doute que Valéry ait été très attentif aux répercussions littéraires des changements médiologiques. Ainsi considère-t-il comme de la plus haute importance l'introduction de l'imprimerie en France, événement dont il voulut faire l'initiale d'une histoire de la littérature française, restée, malheureusement à l'état de projet. Cf. *ibid.*, p.93.

⁴ *Tel quel, op.cit.*, p.478.

parfois dans une volonté de désessentialiser certains termes répandus de la critique littéraire qui croit désigner par eux telle essence, telle réalité immarcescibles. Les appellations galvaudées des courants littéraires tombent ainsi sous le coup d'une explicitation sociologique qui tend à révéler le caractère circonstancié de tout mouvement. On peut lire par exemple dans *Tel quel* cette définition du classicisme :

[...]Un art est classique s'il est adapté non tant aux individus, qu'à une société organisée et bien définie (quant aux mœurs). [...]¹

Ainsi rien n'est classique par essence : l'œuvre classique n'est telle qu'en vertu de son adaptation aux mœurs d'une société bien définie. Elle peut donc être comparée à un cérémonial, ce que fait, avec humour, la suite du passage :

Le mariage en France, fut chose classique ; – il l'est encore un peu.
Il se faisait tout une comédie du répertoire. Il y avait des rôles consacrés. Le drame commençait par une rencontre fortuite et combinée. Est-ce Toi, chère Élise ?...
Les parents causaient par notaires interposés.²

À ce compte-là parler du néoclassicisme de Valéry découvre des perspectives inattendues ! Le poète sociologue perçoit avec acuité que les catégories littéraires généralement admises ne relèvent que rarement d'une esthétique pure. Exemplairement, la notion de Symbolisme, catégorie reconnue, attestée par une *doxa* désormais largement répandue, ne correspond pas à une conception unifiée de ce qu'elle dénote, et fera l'objet, dans un texte de 1938 significativement intitulé « Existence du Symbolisme », d'une analyse sociologique dont la pertinence demeure encore aujourd'hui. Dans ces pages, Valéry remarque que les relations entre les mentors du symbolisme, Mallarmé et Verlaine, sont assez lâches, que l'autorité de Moréas, auteur du manifeste est plus que douteuse, et en vient conséquemment à douter de l'existence *esthétique* du Symbolisme :

Nous arrivons à ce paradoxe : un événement de l'histoire littéraire qui ne peut se définir par des considérations esthétiques. Il faut chercher ailleurs le secret de leur groupement. Je fais une hypothèse. Je dis que nos symbolistes si divers étaient unis par quelque négation, et cette négation indépendante de leurs tempéraments et de leurs fonctions de créateurs. Ce n'est qu'une négation qui leur est commune, et qui est essentiellement marquée en chacun d'eux. Si différents fussent-ils, ils se reconnaissaient identiquement séparés du reste des écrivains et des artistes de leur temps. Ils avaient beau différer, s'opposer entre eux et parfois si violemment qu'ils s'excommuniaient, s'envoyaient de fortes épithètes, et jusqu'à des témoins, toutefois, ils s'accordaient sur un point – et ce point, comme je vous l'ai dit : étranger à l'esthétique. *Ils s'accordaient dans une résolution commune de renoncement au suffrage du nombre* : ils dédaignent la conquête du grand public. Et non seulement ils se refusent délibérément à solliciter la quantité des lecteurs (par quoi ils se distinguent des réalistes, grands amateurs de gros tirages, très avides de gloire statistique, et qui avaient fini par juger la valeur au tonnage vendu), mais, davantage, ils récusent le

¹ *Ibid.*, p.564.

² *Ibid.*

jugement de personnes ou de groupes qui sont en position d'influencer les classes les plus distinguées. Ils méprisent ou bafouent les arrêts et les railleries des critiques les mieux établis dans les feuilletons les plus imposants [...].¹

Sans doute ce texte sert-il de critique aux méthodes de l'histoire littéraire qui construit *a posteriori* des classements dont l'extension réelle est pour le moins problématique. Mais au-delà de cette critique d'une histoire des mouvements, il faut reconnaître que Valéry fait sienne une certaine entente historico-sociale du fait littéraire. L'idée que l'établissement des valeurs et des critères de jugement littéraires résulte souvent d'une éthique partagée² autant sinon plus que d'une réflexion esthétique va dans le sens de certaines propositions de Lanson. Bien des esthétiques reconstruites ou revendiquées sont le fruit du partage, au sein d'un certain groupe social, de certaines valeurs et pratiques extra-littéraires. D'où l'ambiguïté du passage suivant issu de *Tel quel* :

Les œuvres de l'art le plus exquis, les subtilités du dessin, la dégustation des finesses et des concordances d'un langage parfait, les délicatesses de certaines ambiguïtés mathématiques, les précisions que l'on peut atteindre dans l'examen de l'âme – tout ceci est affaire privée entre quelques personnes. Otez-les, – qui se doutera d'une perte si grande ?³

Une telle réflexion ne peut manquer de soulever quelque interrogation. Quelle est la valeur des raffinements de l'art s'ils n'existent que pour l'élite des *happy few* à les pouvoir saisir ? Comment savoir s'ils ont une valeur en soi ou relativement au groupe qui la leur reconnaît ?

S'il est évident que, pour Valéry, la littérature est difficilement séparable des conditions sociales qui la déterminent, les conséquences qu'il en tire sont pour le moins ambiguës. C'est que la dimension sociale du fait littéraire invite à se poser deux questions différentes. Par quels processus une œuvre ou un écrivain se voient-ils attribués une *valeur* ? Quelle est au-delà de toute considération esthétique l'importance de *l'éthique* – pour reprendre une distinction de Valéry lui-même – dans la création littéraire et pour la valorisation de cette création ? Le décentrement qu'opère l'approche sociologique entraîne la mise en évidence de problèmes qui ont trait à l'institution de la valeur littéraire et que les interrogations suivantes résumant et poussent à leurs dernières conséquences : N'y a-t-il en littérature d'autre valeur que celle produite par les effets de mode ? Y a-t-il d'autre intérêt à la littérature qu'une vaine poursuite de la reconnaissance sociale, toute valeur littéraire n'étant que le produit d'un échange de reconnaissance sociale ?

¹ « Existence du Symbolisme », *Variété, op.cit.*, p.690-691.

² « L'Esthétique les divisait ; l'Éthique les unissait », *ibid.*, p.694.

³ *Tel quel, op.cit.*, p.477.

b) L'orientation moraliste de la critique sociologique

On voit bien ici que la dimension sociologique est inséparable d'une dimension morale, si ce n'est moraliste. Dépendante des jeux d'échanges symboliques et matériels qui régissent toute société¹, la valeur littéraire est une donnée extrêmement trouble qui risque toujours de refléter, plus que la réalité des œuvres, les turpitudes d'un microcosme où s'entredéchirent quelques Narcisses en mal d'existence. Cela explique qu'à la sociologie du fait littéraire s'associe, chez Valéry, la haine d'une littérature réduite à la mondanité et au trafic d'influence. Une page des cahiers, écrite en 1943, est très claire sur ce point. Elle porte en entête les mots suivants : « Ego – Lit. – De ma répulsion à l'égard de la “*Chose littéraire*”² ». Valéry y relate la publication que son frère fit à son insu d'un poème qu'il lui avait confié et l'étrange sentiment de honte et de dégoût qui s'ensuivit :

[...]J'avais la moitié du corps dans la « littérature » – et la réalité de ce monstre – qui tient de la profession, – du métier, du commerce, avec les pires caractères de ces occupations, la concurrence, les effets de malveillance, d'envie, de etc.

car les âpretés de la poursuite du gain s'y enveniment des atroces excitations de la vanité et de la soif de gloire etc. mais qui peut se conserver et même s'exaspérer en nous comme forme de « vie intérieure » – culture de ce qu'on a choisi dans l'expérience désordonnée de la vie et de soi, pour perfection de l'être.

Mais il y a la canaille de cette profession et je range parmi sa troupe tous ceux qui pratiquent la politique – c'est-à-dire la tactique d'action directe sur le public, la dépréciations des individus plutôt que la critique des œuvres, les injures et calomnies, le tir sur les noms et le jet d'ordures, sans qu'ils se disent, ni le lecteur, en général, que ce sont leurs aveux d'envie et de rancune qu'ils font, ou la satisfaction de leurs instincts de cruauté enfantine, quoique, parfois, savamment calculées. [...]

Il est naturel que la jalousie existe dans un ordre de choses où la poursuite de l'idée qu'on veut donner de soi est essentielle. Mais chez les uns, c'est une supériorité relative qui est le but, et il leur suffit de paraître supérieurs, – les autres ne veulent cette supériorité que vis-à-vis d'eux-mêmes.³

Le texte, digne de la célèbre tirade de Figaro sur la République des Lettres, oppose deux façons de pratiquer la littérature. La *première* relève de l'inauthentique, sa définition est donnée purement et simplement par le jeu social. Elle consiste à traiter l'œuvre comme un moyen de parvenir. La valeur littéraire se confond alors avec la réputation, laquelle dépend des intérêts de chacun. À ce jeu-là, plaire au public est le secret de toute réussite et l'on comprend qu'il n'y ait pas de *progrès* en littérature, ni de valeurs durables, mais seulement des phénomènes de mode, ce qu'indique un passage de *Tel quel* :

¹ Comme chez Mallarmé, la littérature est ici pensée selon un modèle économique. On lit dans « Fragments des mémoires d'un poème », *Variété*, *op.cit.*, p.1487 : « La Littérature est en proie à une activité toute semblable à celle de la Bourse. Il n'y est question que des valeurs, que l'on introduit, que l'on exalte, que l'on rabaisse, comme si elles fussent comparables entre elles, ainsi que le sont en Bourse les industries et les affaires les plus différentes du monde, une fois substituées par des signes. » Un système de signes substitué à la réalité des œuvres fait donc du champ littéraire l'empire du fétichisme.

² *Ego scriptor*, *op.cit.*, p.228.

³ *Ibid.*, p.229-230.

Lorsqu'une doctrine est attaquée par une autre, il faut se dire toujours que si la vieille était encore inconnue et la récente en possession, la vieille aurait tous les charmes de la jeune.

Les perruques ont été poils follets et prodigieuse nouveauté.

Qui inventerait l'alexandrin dans un monde littéraire où le vers eût toujours été libre, passerait pour insensé et donc entraînerait les révolutionnaires.

Dire qu'on a inventé la « nature » et même « la vie » ! On les a inventés plusieurs fois et de plusieurs façons...

Tout revient comme les jupes et les chapeaux.¹

Soumise à la loi de la nouveauté qui seule permet le renouvellement rapide des acteurs du champ littéraire, la littérature et, plus généralement, la pensée se réduisent à une événementialité de surface. Les valeurs qu'elles engendrent sont circonstancielles et éphémères.

La deuxième façon de pratiquer la littérature ressemble à une manière d'ascèse. C'est cette ascèse que le texte d'*Ego scriptor* valorise ; c'est elle qui, aux yeux de Valéry, fait toute la dignité du mouvement symboliste :

Le renoncement, vous le savez, est chose assez proche de la mortification. Se mortifier, c'est chercher par une voie dure, et même douloureuse, à s'édifier, à se construire, à s'élever à quelque état que l'on pressent supérieur. Le désir de cette élévation, de cette « ascèse », se prononçant dans le domaine de l'art, devenant une condition de la vie du véritable artiste et de la production des œuvres, tel est le fait tout neuf et la caractéristique profonde qui s'observe dans tous les participants authentiques de ce Symbolisme encore sans nom.²

Mais l'ascèse dont il s'agit, si elle se manifeste socialement par la constitution d'une élite, reste cependant inobservable pour la sociologie, en cela que la sincérité avec laquelle elle est pratiquée relève du sujet seul³.

On en vient aisément à la conclusion suivante : la sociologie valéryenne, à l'instar de celle de Mallarmé, est une entreprise de démythification d'un certain nombre de phénomènes littéraires. Elle tend à faire apparaître que la valeur généralement attribuée à la littérature est affaire d'ambitions et de rétributions symboliques. Cette critique constitue donc un instrument de jugement dont le critère est à chercher dans une éthique intime, c'est-à-dire dans quelque chose qui reste par avance soustrait à toute évaluation sociologique, mais sans doute aussi à toute approche proprement poétique ou esthétique. Il faut noter ici le paradoxe : la critique sociologico-moraliste s'effectue au nom d'une authenticité supposée de l'expérience littéraire tout en situant cette authenticité dans une sphère éthique extérieure à l'œuvre. C'était déjà, si

¹ *Tel quel*, *op.cit.*, p.560.

² « Existence du Symbolisme », *Variété*, *op.cit.*, p.694. C'était déjà l'ascèse, seule valeur qui résistât au doute nourri dans ses jeunes années sur le compte de la littérature, que Valéry mettait en avant en 1927 dans sa « Lettre sur Mallarmé », *Variété*, *op.cit.*, p.642.

³ De son honnêteté, de sa complexité, de sa self-variance comme de sa self-ignorance.

l'on y songe, la contradiction du texte d'*Ego scriptor* précédemment cité : celui-ci invitait à critiquer davantage les œuvres que les auteurs tout en valorisant l'ascèse intime de l'écrivain maître de soi¹.

Là où Mallarmé assume une démythification sociologique tout en maintenant de façon critique la valeur artificieuse de la littérature, Valéry use sans retenue du pouvoir désillusionnant de la perspective sociologique. Ce que reflète ce jugement lucide de Valéry sur son maître et prédécesseur : « [Mallarmé] était finalement obligé de donner – plus ou moins précairement et artificiellement à la Littérature une valeur que je ne pouvais lui accorder, ne pouvant y voir qu'une application particulière². » Dans sa chasse aux idoles, Valéry n'épargne pas même la littérature, quand Mallarmé, en toute conscience certes, en désire la *sauvegarde*. Pour reprendre l'excellent titre de Michel Jarrety, Valéry ne cesse de se placer *devant la littérature*. Sa sociologie le conduit à critiquer la socialité inhérente à toute pratique littéraire et se dépasse vers une éthique. Le poète se voit donc contraint de fonder paradoxalement la littérature sur une valeur à la fois indépendante de toute absoluité ontologique et éminemment problématique dans la mesure où elle semble à la fois difficilement observable et extra-poétique.

c) Les ambiguïtés de l'asocialité valéryenne : lucidité, enchantement, transmission

On retrouve ce schéma, à un autre plan, dans la linguistique valéryenne. Observer de quelle manière celle-ci constitue le socle de la critique sociologique valéryenne devrait nous permettre maintenant d'en complexifier la description et d'en révéler les dernières ambiguïtés. Nous avons déjà évoqué plus haut la question linguistique³ et nous n'ajouterons rien ou presque à ce qu'en dit Michel Jarrety au second chapitre de *Valéry devant la littérature*. Rappelons seulement que la linguistique de Valéry se fonde essentiellement sur l'idée que le langage est commun et qu'en conséquence la signification d'un terme est toujours plus ou moins « statistique », impropre à chacun parce que commune : « Dès que le langage intervient, la Société s'interpose entre nous-même et nous (mais ce *nous* en est modifié)⁴. »

¹ C'est l'équivalence entre rigueur éthique et valeur de l'œuvre présumée par Valéry qui fait ici problème. Celle-ci entérinée, on comprend facilement que se rapporter à l'œuvre sans tenir compte de l'image projetée par son auteur, revient à mettre dans la balance l'âme et la conscience de celui-ci. D'où la distinction entre Lettres et Littérature proposée dans « Fragments des mémoires d'un poème » (1937), *Variété, op.cit.*, p.1487 : la Littérature, fluctuation de valeurs fétiches, s'oppose à la circulation anonyme des œuvres, « condition paradoxale qu'un tyran de l'esprit imposerait aux Lettres. ».

² *CPII, op.cit.*, p.156.

³ Cf. *supra*.

⁴ *CCNRS28*, p.240, cité par Michel Jarrety dans *Valéry devant la littérature, op.cit.*, p.85.

La valeur d'un mot ne devrait être fondée que sur la réalité qu'il désigne présentement dans tel ou tel discours, or le plus souvent, on la fonde sur une signification transmise et non éprouvée : reconnaître cela conduit à poser comme impérative la démystification systématique d'un lexique dont certains termes sont survalorisés seulement parce qu'on accorde une confiance aveugle à leur pouvoir de dénotation ou de *représentation* alors qu'ils n'ont peut-être qu'un pouvoir de *réputation*.

Si, par extension du linguistique au phénomène de mystification littéraire, l'existence sociale de la littérature consiste donc en l'existence de ces significations statistiques qui emporte une croyance induite, il importera de les critiquer en détail. De la même manière qu'il attaquera dans les *Principes d'an-archie pure et appliquée* le bien-fondé de notions comme celles d'*humanisme*¹ ou de *peuple*², Valéry s'en prend dans *Tel quel* à ce qu'il nomme des « superstitions littéraires », c'est-à-dire l'ensemble des « croyances qui ont en commun l'oubli de la condition verbale de la littérature³ », comme le fait de parler de « psychologie » à propos d'un personnage de roman. Si la linguistique valéryenne voit en la socialité inhérente au langage une mystification, c'est qu'elle y trouve le mécanisme de production des idoles dont le poète a fait le deuil. En un sens, toute lucidité métaphysique aboutit logiquement à cette considération : la valeur que les hommes attribuent aux choses est tributaire d'une transmission sociale *et* d'une création linguistique, sans répondant dans la réalité, qu'un investissement subjectif.

Mais le problème d'une telle perspective pour l'écrivain, c'est qu'elle lui ferme les portes de la littérature. La question qui vient conclure la section de *Tel quel I* intitulée « Littérature » est pour le moins cinglante :

Un homme d'intelligence profonde et impitoyable pourrait-il s'intéresser à la littérature ? Sous quel rapport ? Où la placerait-il dans son esprit ?⁴

Pourtant, à cette vision négative de la littérature s'oppose comme on sait une littérature de l'épreuve individuelle, qui congédierait idéalement toute signification statistique⁵, au profit, une fois encore, une éthique absolument privée, la littérature comme exercice de soi venant pallier les insuffisances d'une littérature superstitieuse⁶.

¹ *Principes d'an-archie pure et appliquée, op.cit.*, p.38.

² *Ibid.*, p.88.

³ *Tel quel, op.cit.*, p.569. En effet, la littérature pour Valéry « tient nécessairement à quelque méprise due à la nature même du langage, laquelle permet souvent de donner plus qu'on ne possède ; et quelque fois beaucoup moins. » Cf. « Fragments des mémoires d'un poème » (1937), *Variété, op.cit.* , p.1476.

⁴ *Ibid.*, p.570.

⁵ Cf. Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature, op.cit.*, p.89.

⁶ *Ego scriptor, op.cit.*, p.167 : « Je n'aime pas la littérature, mais les actes et les exercices de l'esprit ».

Le niveau linguistique de l'analyse sociologique a cela d'intéressant qu'il met en évidence la façon dont, concrètement, les acteurs du jeu littéraire donnent dans telle ou telle superstition, et révèle les processus d'investissement dont la littérature « sociale » se nourrit. La littérature « éthique » quant à elle se passerait idéalement de toute crédulité à l'égard des significations reçues du fait qu'elle serait l'affaire de l'individu. Elle substituerait à l'investissement collectif en des significations et valeurs admises une recreation singulière de la valeur et une mise à l'épreuve des significations. On pourrait alors penser qu'au scepticisme sociologique vienne répondre une certitude subjective, et qu'ainsi la littérature se voit détruite comme institution pour mieux être sauvée comme pratique privée. Pourtant, comme toujours chez Valéry, rien n'est simple. D'abord, la variabilité du sujet, fondement même du rejet des significations établies, semble interdire qu'une certitude soit maintenue au-delà de l'instant :

Psaume M.

L'homme de questions et de combinaisons, le voici devant ses idoles. Mais parfois elles sont à ses yeux des poupées inertes, et des pièces mortes, et de bois, d'un jeu qu'on ne joue pas, comme elles furent, d'autres jours, des puissances ailées et illuminantes.

Les mêmes mots sont vides et vains qui sont aussi des armes vivantes, des organes de connaissance, de prise, et de jouissance, des instruments et des actes de possession, des trésors et des clefs de trésors, des vases et des breuvages extraordinaires qu'ils contiennent, des lumières et aussi des yeux..

Qui dira les variations de ma foi dans mes pensées ?¹

Ce texte de 1922, année de la publication de *Charmes*, montre à quel point la sphère intime peut s'avérer déroutante. Force est de reconnaître alors que se détourner des valeurs communément transmises implique un surcroît de problématicité, si ce n'est une impasse, une impuissance à fonder seul, par un simple investissement décisive, la valeur de la littérature.

Ensuite, et c'est toute l'ambiguïté de la réflexion de Valéry sur la dimension sociale du littéraire, il n'y a pas de poésie qui ne s'appuie sur une collectivité et une tradition, à plus forte raison parce que rien n'appelle nécessairement la poésie dans la société actuelle :

La Poésie à notre époque est survivance – tradition. Poésie dans une époque de simplification du langage, d'altération de la voix, de suppression des formes sociales et linguistiques, de spécialisation, – (musique) – est chose préservée – Je veux dire que l'on n'inventerait pas aujourd'hui les vers, s'ils n'étaient légués. – Ni d'ailleurs les religions.²

Ce texte de 1926 révèle la problématicité inhérente à l'existence sociale de la poésie. Elle est à la fois dans un rapport de résistance à une société qui éradique le sujet en en altérant la voix

¹ *Ibid.*, p.36.

² *Ego scriptor, op.cit.*, p.116.

et dans un rapport de dépendance avec certaines formes de socialité (la transmission), dépendance qui autorise qu'on la compare ici au phénomène religieux.

De fait, comme le rappelle Paola Cattani, la recherche d'une poésie à l'état pur – entendons débarrassée de toute signification statistique – s'enracine dans une tradition :

Si l'on revient à l'avant-propos à *Connaissance de la déesse*, Valéry lorsqu'il s'exprime sur « la poésie à l'état pur », précise qu'il s'agit là d'un « idéal déduit »¹ : il entend souligner par là moins la dimension idéale de cette notion que le fait d'être déduite, liée à une histoire littéraire qui la fonde et la détermine. Elle est simplement tirée « de toute l'expérience des littératures antérieures », étant « la fleur suprême, et merveilleusement retardée, de toute la profondeur de la culture » : elle représente bien entendu le couronnement de la tradition symboliste.²

La littérature, même dans sa version la plus idéalement éthique, la plus profondément lucide, est un héritage, la transmission d'une pratique (de soi ou du poème). Or, et c'est tout le problème, cette transmission n'est pas toute rationnelle. Elle est même d'abord la transmission d'un goût et d'un *enchantement*. De fait le terme d'enchantement revient fréquemment sous la plume de Valéry pour désigner ce par quoi on vient à la littérature, ce par quoi on en découvre l'intérêt³. C'est que la littérature reste un *charme*. Son existence tient à la fragilité d'une transmission qui ne saurait être de part en part rationnelle, fragilité d'autant plus grande que toute réflexion sur la nature représentative du langage risque de briser l'enchantement dont il s'agit et qui ne peut se réfugier, si l'on en croit un passage d'*Ego scriptor*⁴, que sur le versant musical du langage. Est-ce à dire alors que la lucidité garde ici sa part d'ombre ? Qu'il y a finalement une concession valéryenne aux sirènes de la mystification ?

Nous répondrons ici en montrant que l'enchantement poétique semble s'opposer à la fétichisation de la littérature comme idole. S'il est impossible de restituer une pleine cohérence à l'emploi que Valéry fait du terme, il semble cependant qu'on puisse y entendre une sorte de dépassement d'une pensée référentielle dont la croyance littéraire participe encore peu ou prou, jalouse d'attribuer une valeur à quoi que ce soit, obscurément. Parce qu'il correspond au versant musical du poème, l'enchantement, « cette sensation de ravissement sans référence », s'oppose en fait à la logique intéressée de « l'atmosphère littéraire⁵ »,

¹ « Avant-propos à la connaissance de la déesse », *Variété*, *op.cit.*, p.1275.

² Paola Cattani, « Engagement pour l'Europe et littérature pure », *Actes du colloque « Valéry et l'idée de littérature »*, 2010 : URL de référence : <http://www.fabula.org/colloques/document1420.php>

³ Cf. *Ego scriptor*, *op.cit.*, p.228 : « Cela commence par l'enchantement des contes ».

⁴ *Ego scriptor*, *op.cit.*, p.209-210.

⁵ Cf. « Fragments des mémoires d'un poème », *Variété*, *op.cit.*, p.1487-1488. Dans ce texte Valéry expose la façon dont la littérature mystifiante n'existe qu'en relation à une spéculation sur les sujets et les intérêts. L'enchantement reste étranger à tout boursicotage.

toujours vouée à attester représentativement telle ou telle qualité du sujet ou du réel (génie, hardiesse, savoir, pouvoir, réputation).

Il y a ici un paradoxe, si ce n'est une contradiction : la dimension sociale de la littérature est à la fois ce qui la rend inauthentique et ce qui seul permet, parce qu'elle rend possible la transmission d'un enchantement et suscite tout engagement littéraire, le maintien durable de son authenticité. Comme Mallarmé, mais différemment, Valéry semble faire de l'aspect social de la chose littéraire à la fois ce qui condamne sa valeur à une relativité sans issue et ce qui seul permet d'en transmettre le véritable prix, de génération en génération¹. La mystification s'oppose donc problématiquement à l'enchantement, chacune de ces notions désignant une modalité sociale de transmission et d'investissement de la littérature qu'il semble pourtant difficile de dissocier strictement.

*

* * *

Nous retiendrons donc ici que la sociologie valéryenne finit de discréditer la littérature, qu'elle thématise, une fois que l'affirmation de son enracinement ontologique est devenue intenable, la relativité de sa valeur. Et si la valeur idéale d'une littérature pure, débarrassée de toute relativité sociale semble se dessiner en substitution de cette démythification, Valéry se voit cependant contraint de reconnaître, d'une part, que cette pureté loin de constituer un nouveau fondement du poème amène un surcroît de problématique et, d'autre part, que même cette pureté est héritée, qu'elle consiste en une manière d'enchantement partagé qui doit coexister tant bien que mal avec la lucidité démythificatrice et asociale de sa critique sociologique. Où se lit un paradoxe proprement littéraire : la littérature dit autre chose (c'est la revendication de l'authenticité) mais elle ne peut le dire que dans les termes du même (c'est sa socialité). Ou bien, d'un autre point de vue : l'authenticité affirmée du discours littéraire révèle la fiction de tout discours, de toute valeur ; elle demeure, pour cette raison même, insituable, sans définition, purement questionnante.

3. Reverdy et « les illusions multiples de la gloire »²

Parler de sociologie à propos des réflexions de Reverdy sur la littérature est sans aucun doute excessif. En effet, la dimension sociale de la littérature n'est pas un thème que le

¹ Et il est très clair, à la lecture de l'*Album* ou de *Charmes* que la transmission d'un enchantement apparaît dans le rapport mimétique qu'entretiennent nombres de poèmes avec l'écriture de Mallarmé. Si Mallarmé héritait de Baudelaire ou de Banville, Valéry est évidemment un héritier de Mallarmé.

² « Les Illusions multiples de la gloire », *Pierres blanches*, in *Main d'œuvre*, *op.cit.*, p.250.

poète développe pour essayer, en analyste, d'en mettre à jour le fonctionnement. Jamais il ne s'attache à dégager les processus d'engendrement de la valeur littéraire avec la précision de Mallarmé ou de Valéry. Néanmoins, il est indubitable qu'à travers certains de ses aspects, la question de l'existence sociale de la littérature l'intéresse, au plus haut point, comme s'il était impossible de penser la déshérence ontologique du poème sans reconnaître conséquemment les aléas sociaux de sa circulation et la dimension rhétorique de toute affirmation d'autorité.

On verra donc comment Reverdy, tout au long de son œuvre, observe le monde littéraire dont il dresse une critique sans concession. On montrera aussi qu'à l'instar de Valéry il en vient à définir un idéal éthique de la littérature, idéal hautement problématique qui, s'il repose sur une distinction en apparence simpliste entre authenticité et inauthenticité, ne permet pas vraiment de légitimer la pratique littéraire.

a) La mascarade des Lettres : une sociologie moraliste de la littérature

Ce que dénonce avec le plus d'évidence Reverdy c'est une littérature qui n'a d'autres buts que l'affirmation de soi et la recherche de reconnaissance. Nous traiterons rapidement ce qu'une telle perspective a d'escomptée (une critique des « illusions multiples de la gloire »¹ et une réflexion sur la postérité) pour indiquer ensuite comment elle en vient à substituer des critères éthiques à des critères esthétiques.

Dans le *Gant de crin*, le poète consacre plusieurs notules au thème de la gloire. Il note d'abord que la recherche de la gloire correspond à un mauvais calcul narcissique dans la mesure où il n'y a rien de plus intimement humiliant que de passer pour plus que ce que nous savons être réellement². C'est dire de façon détournée que l'admiration d'autrui est souvent inessentielle puisqu'elle n'indique pas nécessairement la valeur vraie d'une œuvre ou d'un artiste. C'est pourquoi elle ne devrait pas constituer le but des menées humaines :

Il n'est pas de gloire en ce monde sans vanité. Il n'est pas de gloire assez grande en ce monde pour tuer, en celui qui la mérite, la vanité.

N'est-ce pas la vanité qui nous pousse à la poursuite de la gloire ?³

En effet, si « l'amour de la gloire est bien fort⁴ », il conduit à faire de la littérature un rapport de séduction entre l'auteur et le public dans lequel la véritable valeur de ce qui s'échange n'apparaît pas. *Le Livre de mon bord* continuera de critiquer ce rapport narcissique

¹ *Ibid.*

² *Le Gant de crin, op.cit.*, p.568.

³ *Ibid.*, p.572.

⁴ *Ibid.*, p.576.

au public et d'affirmer que « c'est l'œuvre qui doit gagner peu à peu son public », pas l'auteur¹.

Les réflexions sur la gloire² posthume que représente le passage à la postérité diront quelque chose de sensiblement différent tout en demeurant très cohérentes avec ce qui précède. La survivance posthume est une illusion narcissique pour le moins grossière³ mais qui permet de faire jouer contre lui-même un égoïsme avide de gloire. La recherche de la postérité introduit en effet une médiation temporelle entre auteur et public, médiation qui a le mérite de désamorcer toute relation de séduction⁴.

Sans cette distance temporelle, l'activité littéraire, vouée au contemporain court le risque d'être rythmée par le flux et le reflux des modes, celles-ci se parassent-elles de la gravité de sujets réputés profonds. Reverdy se montre sans pitié pour les enthousiasmes collectifs à la mode dont on ne sait trop sur quelle réalité ils s'appuient dans l'expérience réelle de l'écriture :

Le rêve jouit, aujourd'hui, d'une faveur étrange dans les lettres. Combien y en a-t-il, parmi ceux qui le prônent, qui soient de vrais rêveurs ? Bien peu, sans doute. Et tant mieux pour eux.

La poésie jouit, aujourd'hui, parmi les lettres, d'une faveur étrange. Et combien y en a-t-il, parmi tant de littérateurs, de vrais poètes ? Bien peu, sans doute. Et tant mieux pour eux.

L'amour de Dieu jouit aujourd'hui, chez les poètes, d'une étrange défaveur. Et combien y en a-t-il parmi eux qui seraient de vrais et bons contemplatifs ?

Beaucoup, sans doute. Et tant pis pour eux.⁵

Comme on le voit ici, le sérieux de positionnements métaphysiques trop ostensiblement claironnés est ravalé au rang d'inauthentiques protestations.

Apparaît en creux, à travers ces mises en garde contre les dérives égoïstes et futiles de la vie littéraire, un champ dominé par les luttes narcissiques et les jeux d'apparence. Comme toute société, la société littéraire, toute d'ambitions qui s'entredévorent, est cruelle. Reverdy écrit que : « la vie en société est une vaste entreprise de banditisme dont on ne vient

¹ *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.791.

² La permanence, dans toute l'œuvre de Reverdy d'un thème comme celui de la gloire – y compris dans les années de retraite aux abords de l'abbaye de Soleme – témoigne du fait que la réflexion sur la littérature s'accompagne toujours chez lui d'une pensée de l'aspect moral de la carrière littéraire.

³ *Le Gant de crin*, *op.cit.*, p.571 : « Un artiste qui espère la gloire posthume est comme un homme qui dirait : “ Quand je n'y serai plus, je ferai ceci, je ferai cela.” » Cf. aussi p.576 : « La course au flambeau de la postérité est une duperie contre laquelle devrait au moins se révolter notre égoïsme. »

⁴ Cf. sur ce point « Mépris de la postérité » (1935), *Ecrits sur l'art et la poésie*, *op.cit.*, p.1176-1181.

⁵ *Le Gant de crin*, *op.cit.*, p.549-550.

pas à bout sans de multiples complicités¹ ». Et les exemples qui viennent illustrer cette idée ne manquent pas. Parmi eux cette page du *Livre de mon bord*, qui parle d'elle-même :

C. me racontait un jour, que M., un poète mondain autrefois connu, avait reçu d'un admirateur généreux, qui voulait que son don restât anonyme, une somme de soixante mille francs qu'il aurait dû remettre à Verlaine qui était alors malheureux, malade et déjà déchu. La famille de M. très riche, ayant décidé que le poète, en cet état, était indigne d'une somme si importante, ne lui aurait remis qu'une infime partie et aurait gardé le reste.

J'étais jeune à ce moment-là, et je dois dire que je ne crus cette abominable histoire qu'à moitié. À présent ayant mieux vu tourner le monde autour de l'argent, j'avoue que, si je la trouve toujours aussi atroce et odieuse, elle me paraît beaucoup moins incroyable. Pourvu que, jamais de ma vie, je ne connaisse personne capable de la renouveler.²

On le voit, comme Valéry, Reverdy distingue une littérature inauthentique, séductrice, d'une littérature vraie, fondée sur l'homme, qui serait comme le négatif de la première. La perspective moraliste conduit une fois de plus à relativiser la valeur généralement attribuée à la littérature, tout en indiquant un moyen de refonder celle-ci sur des bases apparemment plus saines. Comme chez Valéry encore, la valeur ne relève plus seulement de l'esthétique mais d'une éthique :

Qu'est-ce que l'art sans les artistes, un mot. Ce qui est, c'est ce qui est fait et se fait. On le voit aux grandes et basses époques qui sont ce que les hommes qui y vivent les font, aussi bien en histoire qu'en art.³

Pas d'autonomie de l'art ici, mais une ouverture sur la réalité d'une pratique. Reverdy écrit ailleurs : « L'éthique, c'est l'esthétique du dedans⁴ ». Une éthique caractérisée par l'humilité, la conscience et le refus de toute tentative de séduction semble donc jouer le rôle de critère de jugement en matière de poésie.

b) Un carnaval triste

Pourtant, l'affirmation du critère éthique ne résout en rien l'incertitude nourrie quant à la valeur de la poésie, une fois que ses garanties traditionnelles se sont écroulées. Si Reverdy prône une authenticité dans le rapport de l'auteur à son œuvre et à son public, il ne manque pas de préciser qu'il est toujours difficile de distinguer entre ce qui en l'homme tient lieu de masque, d'attitude, et ce qui en constitue l'intime subjectivité :

Qu'est-ce qui est le plus vrai, l'aspect misérable de ta figure alors que tu te sens intérieurement fort – ou ta misère intérieure quand tu fais encore bonne figure ?⁵

¹ *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.715.

² *Ibid.*, p.709.

³ *Ibid.*, p.750.

⁴ *Ibid.*, p.738.

⁵ *Ibid.*, p.794.

L'apparence reverdyenne est indémêlable de la vérité, c'est pourquoi la distinction entre authenticité et inauthenticité indique plus une direction qu'elle ne représente le moyen de distinguer entre séduction et sincérité. Ce que la société m'apporte, je ne saurais en toute rigueur m'en départir :

Le masque que nous pouvons mettre est tissu de notre nature autant que de notre éducation. D'autant plus épais et mieux ajusté qu'il tient plus à notre nature que de notre éducation. Il n'est donc jamais tout à fait un masque. C'est pourquoi si on vous l'arrache on enlève en même temps la peau.¹

En matière de jugement éthique, toute simplification qui distinguerait catégoriquement entre l'être intime et le paraître social est défendue.

L'infléchissement éthique dont la perspective sociologique est aussi bien le signe que le moteur représente donc davantage un creusement de l'inquiétude et de la perte de repère que la réinvention d'un fondement de l'entreprise littéraire.

De fait, très tôt dans l'œuvre de Reverdy, la question de l'existence sociale du sujet est abordée dans toute sa complexité. Cela est rendu possible par le fait que cette perspective soit prise en charge, comme nous allons le voir maintenant, par l'écriture poétique qui permet de sortir du cadre d'une approche moraliste trop univoque.

On a souvent parlé de la tendance de Reverdy à faire le récit des luttes intestines du microcosme littéraire sous forme de récits poétiques où l'anecdote, seulement suggérée, laisse place à tout ce qu'il y a d'humain dans les querelles de chapelles : la douleur et les blessures, qui pour être les conséquences d'une vanité mal placée ou d'une ambition mal contenue n'en constituent pas moins une réalité poignante et émouvante². Les *Poèmes en prose* de 1915 accordent ainsi, parfois de façon indirecte, une place importante aux thèmes moraux liés à la réflexion sur la société : les questions de la dissimulation, la vanité, le jeu y sont nettement représentées. L'originalité de ces textes par rapport à ceux que nous avons analysés jusqu'à présent réside dans le fait qu'ils présentent des scènes sociales sans la médiation rassurante d'un jugement analytique. L'absence de relève herméneutique permet alors la révélation de l'absurdité de rituels étranges en même temps que de l'angoisse de qui s'y trouve embarqué. Dans ce recueil, deux textes en vis-à-vis, « Carnaval » et « Les Poètes », illustrent cela :

¹ *Ibid.*, p.791.

² De cela, la brouille avec Max Jacob dont s'inspire *Le Voleur de Talan* est l'exemple le plus douloureux dans la biographie de Reverdy. Cf. la notice au *Voleur de Talan* rédigée par Etienne-Alain Hubert in *OCRI*, p.1286-1296.

CARNAVAL

Les tapis fortement secoués laissent des signes entre les arbres. On les avait déteints avec les pieds.

Sur les quais, avec un regard attendri, les têtes se tournaient, mais les passants gardaient leur masque.

Toute la perspective se bariolait en tapis déteints ou plus riches et parfois on entendait des cris qui proclamaient la honte de ceux qu'on attaquait. Le soir la lumière et les ombres se battent. Masquée, toute la haine se choque et le mieux caché devient le plus hardi.

C'est un grand divertissement général, un jeu et ce jeu c'est encore une lutte.¹

LES POÈTES

Sa tête s'abritait craintivement sous l'abat-jour de la lampe. Il est vert et ses yeux sont rouges. Il y a un musicien qui ne bouge pas. Il dort ; ses mains coupées jouent du violon pour lui faire oublier sa misère.

Un escalier qui ne conduit nulle part grimpe autour de la maison. Il n'y a, d'ailleurs, ni portes, ni fenêtres. On voit sur le toit s'agiter des ombres qui se précipitent dans le vide. Elles tombent une à une et ne se tuent pas. Vite par l'escalier elles remontent et recommencent, éternellement charmées par le musicien qui joue du violon avec ses mains qui ne l'écoutent pas.

Ces textes constituent une manière de dyptique centré sur le thème de l'art comme événement collectif. Leur situation en vis-à-vis rend possible une interprétation de l'un par l'autre. Le carnaval devient ainsi celui des poètes et de leurs luttes. Le va-et-vient des fantoches peut être une représentation de l'absurdité du jeu de l'art, décrit là comme un « grand divertissement », présenté ici comme un mouvement non maîtrisé, cyclique et absurde. Le point capital reste que s'il y a une représentation des luttes et du jeu littéraire, elle ne peut être que supposée. Rien n'implique nécessairement le rapport d'explicitation d'un texte à l'autre, ni d'ailleurs le fait que les ombres qui chutent soient une image des poètes, dont il n'est pas explicitement question dans ces textes, si ce n'est dans le titre du second. Aussi bien chacun des deux textes a une pertinence plus vaste : le premier, lu seul, peut dire la dureté cauchemardesque de la société prise dans sa globalité ; le second peut être compris comme une réécriture du rêve de Jacob et présenter l'affairement poétique comme une circulation angélique et onirique, menée par le charme d'une musique séparée, étrangère à celui dont elle émane. On pourrait même s demander si ce rêve n'est pas celui de Max Jacob, l'ami et rival par excellence.

L'intérêt d'un tel traitement de la dimension sociale de la littérature est qu'il déplace le problème en montrant que ce qui importe vraiment est moins le dénigrement de ce qu'il y a

¹ *Poèmes en prose* (1915), in *Plupart du temps*, *op.cit.*, p.20.

là de vanité, que la réalité et l'existence de cette vanité et de ces luttes. Si l'inanité des imbroglios littéraires conduit à dévaloriser la littérature en la faisant apparaître comme simple divertissement, il n'en reste pas moins que ceux-ci constituent une part non négligeable, poignante autant que ridicule, de l'expérience humaine. Ce qui interpelle Reverdy c'est donc moins la vanité et les vicissitudes du jeu littéraire, dont il a parfaitement conscience, que la confrontation de l'homme à un tel jeu. En un sens, la conscience sociologique n'est pas purement judiciaire chez Reverdy, et c'est la raison pour laquelle elle ne saurait être fondatrice : elle se dépasse vers une compréhension du fait que l'existence humaine ne va pas sans une compromission dans les jeux de rôle de la société. Comme souvent, le propos de Reverdy vaut à la fois pour un cas singulier (la vie littéraire) et pour une situation plus générale, celle de l'homme dans la société¹. Le poème suivant, par exemple, marque aussi bien le dédain du moraliste que l'angoisse d'un homme qui se sait voué, hors-scène, aux simulacres d'un théâtre sans issues :

SANS MASQUE

Les personnages muets de cette comédie ou de ce drame sont dans la salle, il n'y a pas de coulisses. Les fards sont dans vos yeux et dans votre regard. Quel rôle !²

Un texte comme celui-ci signale clairement que l'authenticité éthique n'est qu'une manière d'horizon dans un monde sans coulisses et que le combat du poète pour y orienter ses pas ne va pas sans drame, sans douleur, sans hésitations.

c) Un « cœur de bois porte-bonheur » : l'investissement du sujet dans la littérature

Il est peu surprenant dès lors que ces réflexions à la fois existentielles et démystificatrices sur le monde littéraire engagé, quoique de façon sans doute moins explicite que chez Mallarmé et Valéry, une pensée de ce qu'est l'investissement dans la littérature. On s'en doute, si la conscience du sociologue moraliste laisse bien peu de place à l'enthousiasme et à la croyance, la situation existentielle du poète aux prises avec la réalité du jeu littéraire ne peut être aussi distanciée. Significativement, le premier poème des *Poèmes en prose* s'intitule « Fétiche ». On ne tranchera pas la question de savoir s'il faut y entendre une allusion à Marx. Ce poème articule cependant, à l'orée de ce qui est présenté dans *Plupart du temps* comme un premier recueil, le thème du fétiche à celui de l'enchantement :

¹ Cette ambiguïté est très claire dans les textes que nous venons de commenter.

² *Ibid.*, p.27.

FÉTICHE

Petite poupée, marionnette porte-bonheur, elle se débat à ma fenêtre, au gré du vent. La pluie a mouillé sa robe, sa figure et ses mains qui déteignent. Elle a même perdu une jambe. Mais sa bague reste, et, avec elle, son pouvoir. L'hiver elle frappe à la vitre de son petit pied chaussé de bleu et danse, danse de joie, de froid pour réchauffer son cœur, son cœur de bois porte-bonheur. La nuit, elle lève ses bras suppliants vers les étoiles.¹

Comment ne pas songer en lisant ce texte aux lignes que Valéry allait inscrire quelques années plus tard dans un de ses cahiers² ? N'est-ce pas la Poésie comme idole qui se tient *précaire, orante*, à l'orée du recueil, vocation équivoque et fascinante, risible comme une superstition démodée, futile comme un grigri de quatre sous ? Seule et presque nue sous la pluie hivernale, elle apparaît dépouillée de tout prestige ou presque, de tout enchantement, ou presque. *Fétiche* parce qu'un pouvoir lui est conféré, *précaire* parce que, comme l'indique l'étymologie du terme³, ce pouvoir ne tient qu'à la *fiction* qu'on y accole.

À un moment où la croyance en la littérature ne peut plus être maintenue par le biais d'une perspective ontologique – le poème est création et il n'y a plus de nature des choses – ou collectivement – et pour cause, son existence sociale est décrite comme un vaste jeu de massacre – peut-on en maintenir la tradition, et la conviction que cette tradition doit être maintenue, vaut la peine qu'on s'y investisse ? Qu'en est-il de cette foi en la littérature dont le Symbolisme aux dires de Valéry a été un exemple inégalé ? Sans doute, Reverdy aura-t-il cherché dans la religion un remède au nihilisme d'époque qu'il décrit dans *Le Gant de crin* :

Le malaise romantique, politique et sentimental, était sans doute douloureux ; mais celui de notre époque est pire. Le romantisme était plein de foi : en Dieu, en l'art, en la politique, soit en l'aube de temps nouveaux et meilleurs. Il s'attachait à un passé religieusement vénéré. Il avait découvert quelque chose.

Il arrive une génération d'hommes qui n'attendent plus rien de rien. Ils sont dans l'art et n'estiment guère de l'art que ce qui n'en existe pas encore. La course au futur est un leurre épuisant dont les effets commencent à se faire sentir. Ils sont littérateurs et bafouent la littérature. Ils sont avides de succès dans une époque qui a vu, dans toutes les branches, s'écrouler les assises de la vraie gloire ; mêmes les héros authentiques ne conservent plus aucun prestige. La valeur du génie est la meilleure cible. Enfin, ils blasphèment Dieu, et, trompés dans leur besoin de grandeur, ils résistent à l'appel divin, pour se tourner vers l'homme, qu'ils méprisent.⁴

Dans cette casse de toutes les valeurs, la question est de savoir ce qu'il faut conserver pour ne pas sombrer dans la barbarie la plus sombre. Le recours à Dieu pour Reverdy, on le sait, ne

¹ *Poèmes en prose, op.cit.*, p.11.

² Cf. le passage déjà cité supra d'*Ego scriptor, op.cit.*, p.36 : « L'homme de questions et de combinaisons, le voici devant ses idoles. Mais parfois elles sont à ses yeux des poupées inertes, et des pièces mortes, et de bois, d'un jeu qu'on ne joue pas, comme elles furent, d'autres jours, des puissances ailées et illuminantes. »

³ *Fétiche* est un doublon de *fictif*.

⁴ *Le Gant de crin, op.cit.*, p.593.

durera qu'un temps, et sans doute n'a-t-il jamais constitué une réponse ni un apaisement¹. C'est ailleurs qu'il faut voir la réponse (si c'en est une) de Reverdy à cette déréluction généralisée. Si l'auteur du *Gant de crin* a sa part de responsabilité dans la vague de démystification qui touche la littérature, un texte comme « Fétiche » dit autre chose qu'une simple dérision, et bien qu'impliqué socialement et poétiquement dans l'aventure des avant-gardes, Reverdy ne cèdera jamais au fantasme de la *tabula rasa* ni au dénigrement à tout va de la culture occidentale. Façon futuriste, ou façon Artaud, si l'on veut.

S'il y a incontestablement une dérision dans son œuvre, celle-ci reste toujours empreinte de gravité : dans le processus de fétichisation que suggère « Fétiche », il s'agit encore et toujours d'un *cœur* qui bat, ce que Bourdieu – c'est son intellectualisme – ignore totalement. L'investissement dans la littérature est donc pour Reverdy quelque chose d'embrouillé, plein d'une inquiétude qu'on ne peut endiguer, et ne va pas sans une distance à la fois critique et angoissée. Son rapport à ses modèles et inspirateurs en témoigne. On sait déjà qu'il revendiquera, à la différence de Max Jacob, l'influence de Rimbaud sur l'écriture de ses poèmes en prose. Mais cette influence n'a semble-t-il rien à voir avec un entraînement. Le poème « Peine perdue » en est l'illustration :

PEINE PERDUE

J'avais la tête encore pleine de sommeil.

Dans la rue glissante il n'y avait d'autre bruit que celui de l'eau coulant dans les fossés bordés. Les glaces ne reflétaient plus aucune image. La nuit rampait au fond s'éclairant aux bordures des toits. L'écho des pas assourdis perçait les murs. La vie bougeait à peine.

Dans l'escalier que rien n'éclairait encore, où rien ne traînait plus, j'essayais ma première audace. Je criai en passant un nom qui n'était pas le mien.

Un bruit, dans les greniers, me sembla un avertissement. Je ris de mon inexpérience et de ma peur. Ce bruit ne réveilla personne.

Alors j'ouvris une à une les portes. Dans la première chambre où dormaient des enfants, de trouvai le crime inutile. Dans une autre on me demanda grâce. À l'étage au-dessus je trouvai les appartements vides. Ils avaient contenus des trésors. La crainte d'être découvert précipitait mes pas.

Enfin j'étais, en haut, au milieu de portes numérotées et tristes, fermées sur des greniers sans valeur. J'avais froid et n'osais plus descendre. Une sonnerie électrique me fit bondir.

J'étais, loin de tout, encore assis devant ma porte.²

Cette réécriture d'« Aube » qui vient clore *La Lucarne ovale* referme le recueil sur un rapport à la tradition qui ne peut se faire que sur le mode du ratage. À l'insoutenable imminence événementielle relatée par le poème de Rimbaud se substitue un monde fermé où la course

¹ Cf. *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.648 : « Pour certains, c'est le moment où ils s'apaisent dans la foi qui est la véritable crise. Ils reviennent ainsi à leur état normal d'inquiétude. »

² « Peine perdue », *La Lucarne ovale*, in *Plupart du temps*, *op.cit.*, p.154.

effrénée du chasseur s'est transformée en une déambulation erratique. À l'enthousiasme fulgurant du poète prométhéen, Reverdy, dans une imitation délibérément ratée, oppose ce qui fait sa condition de poète, savoir une humilité et l'impossibilité où il se trouve d'accorder à l'écriture une confiance solide. Pourtant « Peine perdue » n'est pas à proprement parler une parodie. On peut y lire un hommage dans la distance. Le poème n'approfondit-il pas une direction suggérée par Rimbaud lui-même dans son propre texte qu'on aurait trop vite fait de prendre pour l'évocation d'un parfait accomplissement ? En effet, dès le début du texte, le passé composé (« J'ai embrassé l'aube d'été ») vient dire l'inaccomplissement essentiel de ce qui ne peut avoir lieu que dans l'après-coup de la parole du poème¹. L'été désiré n'est jamais dans le poème qu'un avoir été. D'où chez Reverdy, peut-être, le participe passé du titre.

*

* * *

Un texte comme celui-ci invente, un peu à la manière de la réécriture du texte de Mallarmé sur Baudelaire, un rapport mitigé à la tradition et, partant, à la littérature : si la ferveur qui anime l'œuvre de Rimbaud ne peut être maintenue, tout poète gagne à la connaître et à la respecter, à tout le moins à s'y confronter. C'est là la modération de Reverdy : une modération dans le lyrisme autant que dans la veine démystificatrice. S'il perd confiance² en la littérature au point de ne plus écrire de poèmes au début des années 1930, le poète voit néanmoins toujours dans la poésie l'expression d'un besoin injustifié de fiction, d'un désir proche de ce que Mallarmé appelle « l'instinct de ciel », de quelque chose en somme qui ne représente aucune garantie, mais qui rend possible la poursuite, fût-elle sceptique, d'un *au-delà immanent* dont la poésie reste le fragile support :

Le propre de l'homme est son inexplicable besoin de merveilleux. Et c'est là le point le plus aigu de son divorce avec la nature. On ne croit plus aux miracles – rien de plus évident. Mais les miracles auxquels on ne croit plus ne sont rien au prix de ceux que tout homme porte en réserve au fond de soi et que son imagination lui offre, à tous moments, à fleur de tête.³

¹ Inaccomplissement que dit également la permanence des « voiles amassés ». Un poème postérieur semble reprendre de façon plus lâche le texte de Rimbaud. Il s'agit de « Sans savoir où », *La Balle au bond* (1928), in *Main d'œuvre*, *op.cit.*, p.56. Ce texte reprend le récit d'une errance à l'aube. On y suit un corps aux prises avec son ombre portée. Non plus avec le premier rayon du jour.

² On lit dans *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.749, cette note qui semble une confidence indirecte : « Le bonheur, le malheur, ce n'est qu'une question de point d'appui. La foi en est un. Un artiste n'a de vraie raison de se plaindre que quand il a perdu la foi qu'il avait mise en l'art, en son art – car alors, il n'est plus martyr. Il a perdu la position héroïque et avantageuse du martyr. Mais tant qu'il croit qu'il est en train ou qu'il vient de faire une œuvre admirable, la consolation qu'il en retire peut lui permettre de soutenir cent fois plus de misère et de tribulations qu'il n'en a supportées jusque-là, et le rendre toujours plus fort. La force du martyr de quelque idéal que ce soit est dans le point d'appui. Cherchez pour le plaindre, celui qui n'en a pas. » Peut-être l'avons-nous trouvé, dans les incertitudes d'une éthique.

³ *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.648.

Dans le bris de toutes les idoles, reste, vocation d'artifice et d'émotions sans certitude, l'Aube fictive à laquelle le poète peut encore se consacrer et qu'il veut tâcher de maintenir : mais, justement, la nature imaginaire de cette entreprise implique à la fois un scepticisme destructeur et mille précautions vis-à-vis de ce qui nous guide encore vers l'ailleurs fictif, et qui ne peut être qu'une sorte de tradition, sans aucune justification véritablement satisfaisante.

Conclusion du Chapitre III

On le voit, Mallarmé, Valéry et Reverdy mènent donc une réflexion sur les conditions sociales de la littérature qui parachève leur critique métaphysique de la littérature en mettant en évidence les processus sociaux par lesquels se construit la valeur littéraire. Si Mallarmé en prend son parti, et choisi une pratique désabusée et consciente du jeu, Valéry et Reverdy quant à eux n'ont pas de mots assez durs pour ce qu'ils considèrent comme une mascarade. Est-ce à dire que l'auteur des *Poésies* choisit la frivolité, quand les deux autres optent pour une rigueur morale sans concession, au risque de perdre la littérature elle-même ? Non, sans doute. Si Mallarmé joue le jeu après en avoir compris toutes les ficelles, c'est qu'il y voit la seule possibilité d'une existence proprement humaine. Sa légèreté est donc pleine de gravité : la toile qu'il trame est suspendue quelque part dans le néant. Symétriquement, l'intransigeance de Valéry et Reverdy, quant à elle, ne va pas sans la reconnaissance, certes à contrecœur, du fait que la littérature « authentique » est toute tissée de social, dans le sens où elle est toujours reçue et qu'il n'y a de vocation qui ne se fasse sans modèles.

Nos trois auteurs se rejoignent donc de façon remarquable sur la question de l'héritage. Quelle que soit leur tendance à la démystification, ils tiennent que l'héritage littéraire doit être préservé, et qu'il n'est pas d'œuvre qui soit à proprement parler un commencement absolu. Il faudra bien sûr attester *littérairement*, par un travail sur la poétique de nos poètes, cette dimension de l'héritage, qui, on peut le deviner, passera par d'explicites réinvestissements génériques. Nous en viendrons ainsi à ce qui constitue le cœur de cette étude. Parler de « croyance », d'« investissement », de « distance critique », comme nous l'avons fait jusqu'ici, risque de conduire à une psychologie impressionniste sans autre réalité dans les textes qu'un certain nombre d'allégations dont on devrait supposer *a priori* qu'elles disent le fin mot des œuvres.

Toujours est-il qu'en attendant cette étude¹, il faut prendre la mesure de ce que ces propositions sociologico-moralistes impliquent quant au statut de la littérature chez nos

¹ Cf. Chapitre IV.

auteurs. S'il ne faut pas attendre qu'elles nous donnent le fin mot d'œuvres qui se situent sur un autre plan que ce qui reste tout compte fait un débat d'idées, on doit cependant être conscient que lire *Charmes* (pour ne prendre qu'un exemple) sans tenir compte du travail de sape théorique auquel Valéry s'est déjà livré en 1922, nous expose aux pires méprises quant à la nature de la poésie qui s'y présente, et quant aux interprétations qui en sont donc licites. Il ne s'agit certainement pas ici de nier la spécificité de la discoursivité littéraire en l'écrasant sur d'autres discoursivités (philosophique, sociologique, moraliste) mais de prendre acte que cette spécificité se définit parfois aussi de l'extérieur, dans les discours qui l'instituent. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de vérifier à mainte reprise qu'à ce sujet la distinction entre intérieur et extérieur est plus épineuse qu'on ne le pense, tant le statut des œuvres de nos auteurs se définit à la fois de manière réflexive (interne) et périphérique.

B. ANNEXE 1 - CONTRE L'INTERPRÉTATION SOCIOLOGIQUE DE PIERRE BOURDIEU

Nous venons de voir comment la sociologie de la littérature proposée par nos auteurs leur permettait à la fois d'œuvrer à une démystification du phénomène littéraire et de penser une voie nouvelle de perpétuer une tradition entièrement réévaluée par le discrédit qui en frappe les croyances fondatrices. On comprend qu'il y a là un paradoxe difficile à s'expliquer : comment est-il possible tout à la fois de détruire la confiance en la valeur de la chose littéraire et de la vouloir perpétuer ? Bourdieu, s'attachant à l'œuvre de Mallarmé, répond très clairement : la confiance littéraire, l'*illusio*, est inaltérable dès et tant qu'il y a littérature. Chez Mallarmé, la démystification de la littérature s'accompagnerait donc d'une fondamentale dénégation.

Pourtant, après les développements qui précèdent, peut-on croire réellement à une telle réponse ? Ne soupçonnons-nous pas au contraire l'invention d'une nouvelle manière d'écrire, en toute conscience de la gratuité ontologique et de la relativité certaine qui préside à l'attribution de la valeur littéraire ? Si l'objection de Bourdieu est de taille, dans la mesure où elle contredit à toute pratique démystifiée de la littérature, il vaut la peine de relire ses thèses en annexe à nos derniers développements. Cela nous permettra de mesurer l'originalité de la sociologie de nos auteurs qui, fort conscients de la dimension illusoire de la valeur littéraire n'en laissent pas moins de poursuivre une entreprise littéraire exempte de toute dénégation. Il s'agira également d'aborder un problème théorique et épistémologique. En effet, la critique que nous mènerons des thèses de Bourdieu, nous conduira à établir le bien-fondé qu'il y aura dans les chapitres suivants à infléchir notre propre démarche dans le sens d'une attention aux œuvres loin de tout *a priori* théorique, dans le sens donc d'une poétique, comme parlait Henri Meschonnic. Ajoutons en outre que la prégnance de la sociologie bourdieusienne dans le champ des études contemporaines sur la poésie constitue une justification supplémentaire, purement circonstancielle, à la critique que nous allons mener¹.

1. Remarques préliminaires : littérature et dénégation chez Bourdieu

Nous avons vu comment chacun de nos auteurs, tout en opérant une manière de démystification de la littérature, invente une façon d'y participer qui semble rendre obsolète

¹ Parmi les ouvrages marquants qui ont été récemment publiés dans une optique bourdieusienne rappelons l'excellent travail de Pascal Durand sur Mallarmé et la monographie d'Anna Boschetti sur Apollinaire : *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Seuil, 2001. Ces auteurs, s'ils font incontestablement progresser la connaissance des œuvres, restent épistémologiquement très proches des positions bourdieusiennes.

l'opposition simple entre croyance et lucidité. Il nous faut insister sur ce point sans quoi nous risquerions de mésinterpréter voire de sous-estimer les enjeux de la dimension sociologique de leurs réflexions respectives. Or, le cœur de l'objection de Bourdieu tient, comme nous allons essayer de le montrer à sa définition de la notion d'*illusio*, notion qui concentre toute sa réflexion sur les croyances propres aux acteurs du jeu littéraire et implique qu'il ne peut jamais y avoir de poète véritablement lucide.

Selon le sociologue, la littérature se soutient d'actes qui témoignent d'une croyance en la valeur du jeu littéraire. Le paradoxe est que cette croyance est en même temps l'effet du jeu et ce qui le rend possible : « La croyance collective dans le jeu (*illusio*) et dans la valeur sacrée de ses enjeux est à la fois la condition et le produit du fonctionnement même du jeu¹ ». Une telle proposition implique que toute œuvre, aussi novatrice soit-elle, entérine d'emblée et comme inconsciemment l'élément minimal de croyance sans quoi il n'y aurait plus de jeu. En effet, « c'est une propriété très générale des champs que la compétition pour l'enjeu y dissimule la collusion à propos des principes mêmes du jeu² ». Dès lors, si Bourdieu n'a cessé d'affirmer une manière d'interdépendance entre les prises de position dans le champ et la subsistance de celui-ci, il n'en faut pas moins minimiser *a priori* l'impact de chaque production sur les règles qui en fixe les limites. À l'échelle du champ, l'œuvre n'est jamais qu'une reconduction de la croyance qui le maintient et qui la suscite. Ainsi, l'*illusio* apparaît-elle comme une tache aveugle que la littérature, en tant que telle, ne peut objectiver.

Le sociologue affirme en effet qu'il ne saurait y avoir, à proprement parler, en littérature, de reconnaissance de l'illusionnisme littéraire. C'est un fait : pour lui, le discours littéraire est un discours fondamentalement *déniant*. Pour une première raison, savoir que le champ littéraire ne s'autonomise comme champ qu'à dénier sa réalité économique, selon une inversion caractéristique de la logique mercantile³. Corollairement, parce que cette première dénégation s'accompagne d'une sacralisation du produit artistique, lequel, privé de valeur économique évidente, tient sa valeur effective (symbolique) d'une manière de sur-

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, éditions du Seuil, « Points », 1998, p.376.

² *Ibid.*, p.279.

³ *Ibid.*, p.235 : « L'économie anti-« économique » de l'art pur qui fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'« économie » (du « commercial ») et du profit « économique » (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques, issues d'une histoire autonome ; cette production qui ne peut produire d'autre demande que celle qu'elle peut produire elle-même, mais seulement à long terme, est orientée vers l'accumulation de capital symbolique, comme capital « économique » dénié, reconnu, donc légitime, véritable crédit, capable d'assurer, sous certaines conditions et à long terme, des profits « économiques ». » Voir également p.278-279.

fétichisation. Enfin, au point de vue sémantique, parce que le propos de la littérature ne peut échapper au statut fictionnel, décontextualisant, induit par la forme même de l'œuvre¹.

Nous touchons ici au cœur du problème : pour Bourdieu, il n'est jamais donné à qui prend position dans le champ littéraire d'être vraiment lucide, malgré qu'il en ait, quant à ce statut. Les artistes, pour sceptiques qu'ils soient, restent des artistes, c'est-à-dire, d'une manière ou d'une autre, les officiants d'un cérémonial quasi-religieux, soumis à un élément minimal de croyance : « L'art ne peut livrer la vérité sur l'art sans la dérober en faisant de ce dévoilement une manifestation artistique² ».

Si Bourdieu n'aborde ni les œuvres de Valéry ni celles de Reverdy, il traite en revanche du travail de Mallarmé. Les démonstrations suivantes qui prendront exclusivement Mallarmé pour exemple afin de rendre possible une réelle confrontation au travail du sociologue s'appliquent implicitement aux autres auteurs de notre corpus. On montrera comment les difficultés qu'éprouve Bourdieu à accorder l'œuvre de Mallarmé à ses propres thèses sur la littérature sont révélatrices d'un échec de celles-ci : les raisons de cet échec doivent être attribuées d'une part à la relation circulaire qui unit les notions de champ, de fétichisme, de dénégation et d'*illusio*, d'autre part aux présupposés quasi-métaphysiques celés dans le concept même d'*illusio*. Nous essaierons d'établir que, sans une approche de ce que disent les textes, sans une tentative de définir rhétoriquement et poétiquement leurs implications, la sociologie de la littérature se voue à enfoncer les portes ouvertes d'un discours conceptuellement cohérent mais incapable de saisir la réalité de son objet.

2. Fétiche et *illusio* chez Mallarmé : les contradictions de Bourdieu

a) Mallarmé selon Bourdieu : un fétichisme in extremis

Afin d'étayer ses positions, Bourdieu tente, courageusement, de s'affronter à l'un des cas qui pourraient le mieux mettre sa théorie en faillite, savoir l'œuvre de Mallarmé :

Quant à la prise de conscience de la logique du jeu en tant que tel, et de l'*illusio* qui est à son fondement, j'ai longtemps cru qu'elle était exclue, en quelque sorte, par définition, du fait que cette lucidité ferait de l'entreprise littéraire ou artistique une mystification cynique, ou une supercherie consciente. Cela jusqu'à ce que je vienne à lire vraiment un texte de Mallarmé qui exprime bien, quoique de manière fort obscure, et la vérité objective de la littérature comme fiction fondée dans la croyance collective,

¹ Ce que, dans une perspective rhétorique, Jean Bessière désigne comme *autopoïesis*. Voir notamment la « Petite terminologie », *Canadian review of comparative literature - Jean Bessière : Literature and Comparative Literature revisited*, op.cit.

² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op.cit., p.283.

et le droit que nous avons de sauver, envers et contre toute espèce d'objectivation, le plaisir littéraire [...]¹.

Le passage bien connu de Mallarmé dont il est ici question est extrait de « La Musique et les Lettres ». Mallarmé y évoque son hésitation à opérer le « démontage impie de la fiction », témoignant par là-même d'une lucidité sans faille quant au jeu littéraire. On le voit, tout irait mal pour Bourdieu s'il ne trouvait, par la répétition d'un geste qui lui est cher², l'occasion de ramener la réflexion mallarméenne à une opération déniante, non tant dans son contenu (interprété par le sociologue comme un « fétichisme décisoire³ »: la littérature n'est plus que le plaisir qu'on y prend), que dans sa forme :

Refusant d'« opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien », il choisit de n'énoncer ce néant principiel que sur le mode de la dénégation, c'est-à-dire dans des formes telles qu'il ne le livre pas, puisqu'il n'a à peu près aucune chance d'être réellement entendu.⁴

Un lecteur attentif verra ici un forçage de la position de Mallarmé en même temps qu'une incohérence dans le discours de Bourdieu lui-même. À notre sens, ce forçage et cette incohérence (toutes choses qu'il nous faudra encore mettre en évidence) sont symptomatiques d'une difficulté rencontrée par le sociologue, laquelle tient sans doute à deux éléments nodaux de son raisonnement : la relation quasi-circulaire posée entre l'existence du champ et l'investissement dans le champ ; la notion inquestionnée de croyance (nouée à celle d'*illusio*), dans la mesure où elle implique de façon non implicite un ensemble de postulats métaphysiques.

b) Les contradictions de Bourdieu : « fétichisme décisoire » et présupposés métaphysiques de la notion d'*illusio*

Incohérente en effet, l'affirmation selon laquelle, malgré l'explicitation qu'il propose de l'*illusio* littéraire, Mallarmé maintiendrait une position déniante du fait que cette explicitation serait peu explicite ou qu'il thématiserait son refus de l'accomplir. À la rigueur faudrait-il dire que Mallarmé accède à une pleine conscience du jeu littéraire, s'exceptant par là-même de son *illusio* spécifique, quand ses lecteurs, déconcertés par un style pour le moins abscons, risquent de rester aveugles à ce dont il s'agit vraiment.

¹ *Ibid.*, p.450.

² Voir son analyse de *L'Education sentimentale* : « Mettre en forme c'est aussi mettre des formes, et la dénégation qu'opère l'expression littéraire est ce qui permet la manifestation limitée d'une vérité, qui dite autrement, serait insupportable ». *Ibid.*, p.69.

³ *Ibid.*, p.452.

⁴ *Ibid.*, p.455.

Il faut en outre noter le problème de cohérence que représente l'allégation bourdieusienne d'un « fétichisme décisoire » de Mallarmé. La formule semble difficilement recevable. Bourdieu lui-même ne l'emploie pas sans réticences, et pour cause : plus qu'un paradoxe, il semblerait qu'il y ait là une contradiction logique. Qu'on prenne la peine de définir ce qu'est le fétichisme et la contradiction apparaîtra clairement. Il ne fait pas de doute que le sociologue emprunte la notion à Marx. Dans *Le Capital*¹, le fétichisme désigne la croyance selon laquelle une marchandise possède en soi une valeur qui ne dépend pas directement de son utilité ou du temps de travail nécessaire à sa production. Le fétichisme est la croyance qui fait apparaître la valeur d'échange d'une marchandise comme une valeur intrinsèque de l'objet, en voilant les rapports sociaux qui ont présidé à sa production. Il y a dans cette croyance un refoulement du caractère purement social de la valeur marchande, laquelle n'existe que par le système d'échanges commerciaux où le produit du travail devient marchandise². Le fétiche, conceptuellement et étymologiquement, est donc l'avatar économique de la fiction. De même que, *classiquement*, toute fiction n'est conçue telle qu'à être rapportée à une réalité supposée, il faut noter que la fétichisation de la marchandise n'est pensable qu'à la condition d'être mesurée à ces deux référentiels quasi-objectifs que sont l'utilité sociale et la quantité de travail socialement nécessaire. C'est donc que le caractère fictionnel du fétiche chez Marx n'est pas concevable sans un rapport à ce qui se donne pour une *réalité* objectivable : la valeur illusoire de la marchandise doit laisser place à une valeur plus juste parce que censément plus vraie, valeur tenue pour adéquate à la réalité positive des nécessités sociales. Ce qu'indique le titre même de la quatrième partie du premier chapitre de la section I du *Capital* : « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret ».³ Tout secret en son sein laisse subsister la vérité qui le dissipe. Ou quelque fiction en tenant lieu.

Il est donc clair que la notion de « fétichisme décisoire » est un cercle carré. En effet, la croyance est essentielle au fétichisme : or, on ne décide pas de croire. *A fortiori* si l'on considère que la notion même de fétichisme pose problème dès qu'on veut, comme le fait Bourdieu, appliquer ce monstre conceptuel à un objet dont on ne peut connaître clairement et

¹ Voir pour cette définition *Le Capital* (1867), Tome I, Section I (« La marchandise et la monnaie »), Chapitre premier (« La marchandise »), IV (« Le caractère fétiche de la marchandise et son secret »).

² Voir les excellentes définitions d'Emmanuel Renault, *Le Vocabulaire de Marx*, Paris, Ellipse, 2001, p.24 : chez Marx, « alors que la valeur, en tant que quantité de travail socialement nécessaire, exprime un rapport social déterminé, la valeur d'échange, forme phénoménale de la valeur, tend à présenter la valeur comme qualité que les choses posséderaient "par nature". Les rapports qui gouvernent les échanges apparaissent donc aux producteurs comme des rapports indépendants. Alors que le caractère social de leur travail est l'origine de ces rapports, ils en viennent à considérer au contraire que c'est seulement parce qu'ils se soumettent à ces rapports que leur travail acquiert son caractère social. »

³ Bien entendu, et Marx le sait bien, cette positivité elle-même est toute relative, puisqu'il n'y a de détermination des besoins sociaux qu'historiquement et, donc, politiquement déterminée.

à coup sûr l'utilité ni la charge de travail qu'il représente et qui, de toute façon, ne se définit pas intégralement comme marchandise. L'œuvre littéraire est un tel objet, c'est-à-dire un objet qui ne peut se comprendre exclusivement par des considérations de dépense ou d'utilité¹. Au sein du monde des lettres, la valeur d'une œuvre en tant que telle est d'emblée symbolique et, au moins partiellement, sans relation évidente aux conditions matérielles de sa production². Elle est donc bien une création sociale au même titre que la valeur marchande, mais d'une manière tout à fait différente puisqu'elle n'est pas *d'abord* une valeur d'échange économique. Il semblerait qu'il y ait là un cas de fétichisme pur, une fiction sans secret³. Affirmer cela, c'est dire combien la tendance bourdieusienne à chercher l'interprétant du phénomène littéraire dans la seule concurrence entre les différents agents qui se positionnent dans le champ est réductrice. Non qu'une telle démarche ne soit légitime : mais il n'en reste pas moins qu'un phénomène social, quel qu'il soit, prend sens de bien des façons. Goûter la beauté d'un ciel triste, peut certes trahir une disposition socialement acquise : pourtant, le sens de la contemplation est à appréhender également par ce qu'elle signifie pour le sujet.

Appliqué aux positions de Mallarmé, le fétichisme littéraire (si la notion est maintenue) désignerait donc une facticité qui ne s'oppose à aucune réalité l'excédant : dénoncer cette facticité, dans la mesure où elle n'est pas intégralement convertible en autre chose, c'est perdre la réalité même du fait littéraire. Du coup, ce que trahit la notion contradictoire de *fétichisme décisive*, c'est l'impossibilité même, pour Bourdieu, dans le cadre conceptuel qui est le sien, de penser l'originalité de la démarche mallarméenne. À travers cette difficulté apparaissent clairement les limites de sa conception de la littérature : on ne peut parler d'un fétichisme littéraire de Mallarmé qu'à modifier radicalement les notions mêmes de fétichisme et de fiction sur lesquelles le sociologue s'appuie. En reconnaissant la conventionalité de la croyance littéraire le poète ne démasque pas seulement telle croyance

¹ Ce qu'indique d'une certaine manière la critique par Bernard Lahire de l'idée selon laquelle le monde littéraire serait un champ autonome. Voir « Le champ et le jeu : la spécificité de l'univers littéraire en question », *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p.143-154. Le sociologue préfère parler de « jeu littéraire » : « Le concept de jeu littéraire désigne un champ secondaire, très différent dans son fonctionnement de champs parents – champs académiques et scientifiques notamment – qui disposent des moyens économiques de convertir les individus y participant en agents permanents et de les amener ainsi à investir l'essentiel de leur énergie à leur service. »

² « Pour illustrer la situation de l'Artiste dans le monde économique contemporain, on observera que tout travail ordinaire est rémunéré plus ou moins selon le nombre d'heures passées à l'accomplir, alors que dans le cas d'une peinture, le temps consacré à son exécution n'entre pas en ligne de compte lorsqu'il s'agit de fixer son prix, et que ce prix varie avec la notoriété de chaque artiste. » Marcel Duchamp, « L'artiste doit-il aller à l'université », texte d'une allocution prononcée en 1960 à Hofstra, recueilli dans *Duchamp du signe*, textes réunis par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1994, p.238.

³ Sauf à réduire l'œuvre à une marchandise, ce qui relève évidemment d'une incompréhension totale du phénomène littéraire.

particulière, mais il s'attaque encore aux présupposés métaphysiques dont s'autorise, sans le dire, toute logique du dévoilement¹. Cela permet d'inventer une littérature et une pensée de la littérature qui s'élaborent hors la notion de croyance, loin de l'adhésion mythique à quelque religion tardo-romantique. Quand la notion d'*illusio*, implique l'idée qu'il y aurait finalement une réalité tangible de la valeur, même si cette réalité n'est pas évidente, Mallarmé semble indiquer à rebours de toute logique mercantile que la valeur peut être sans référence².

3. Le scepticisme de Mallarmé dans les *Divagations* : un dépassement rhétorique de la notion d'*illusio*

La démystification que subit ainsi la machine littéraire ne s'impose donc pas au nom d'une autre réalité qui ferait critère, et fonderait le discours en vérité. Il est du coup impossible de faire du discours théorique de Mallarmé la vérité que viendrait dénier la fétichisation *in extremis* de ses poèmes. En effet, la notion même de contenu doctrinal fait problème pour parler des textes « théoriques » de Mallarmé. La forme des *Divagations*, discours non théorique, non dogmatique, nous le signale. Et, de fait, il est nécessaire de prendre en compte le dispositif rhétorique de ces textes, puisqu'il conditionne, en partie, les modalités de leur réception. On le sait, les thèses de *La Musique et les Lettres* de même que celles des *Divagations* sont empreintes d'un scepticisme qui modifie leur nature d'énoncé thétique : critiquant le dommage causé à l'association terrestre par la prétention ontologique

¹ Logique qui tend à construire un regard absolu sur les phénomènes. Une critique de la tentation absolutiste chez Bourdieu est proposée, entre autres, par Dominique Rabaté. Ce dernier évoque « l'annexionnisme de la sociologie critique, qui ne se contente pas de rappeler chaque activité humaine à sa dimension historique et sociale (geste par lui-même fondamental, mais qui n'est pas le propre du seul Bourdieu), mais qui désigne la sociologie des champs comme lieu ultime de la vision, où se résorberaient toutes les capacités objectivantes des autres discours de savoir, à commencer par celui de la philosophie, dans sa prétention concurrente à détenir le point de vue de la vérité. » Voir *Bourdieu et la littérature, op.cit.*, p.38. Il faut cependant rendre justice à Bourdieu, qui, n'en doutons pas, est tout à fait conscient de cette difficulté (Voir notamment les *Méditations pascaliennes*, Seuil, 1997, 2003, p.135-136) même si cette conscience critique n'enraye pas la mécanique d'une rhétorique du dévoilement et de la démystification, une dénonciation des vanités de ce monde sous les espèces d'un *ne... que...* récurrent (Voir Hélène Merlin-Kajman, « *Ne... que...* ou l'impossible traque des vanités », *Bourdieu et la littérature, op.cit.*, p.155-172). À cet égard, il serait sans doute fort révélateur de comparer l'utilisation respective que Mallarmé et Bourdieu font de l'identité ou de la tautologie. Là où Bourdieu s'en tient à une identité déceptive, Mallarmé fait de la tautologie un opérateur particulièrement riche : 1- en effet, formule d'un absolu silence du monde, la tautologie mallarméenne rappelle à qui l'aurait oublié que les *visions* d'où naissent les dieux et les croyances ne sont toujours que dérivations à partir d'une simple *vue* sur le réel ; 2- énoncé d'un dédoublement du simple constat, elle atteste, cependant, non seulement la possibilité, mais le fait que la fiction a lieu, même si celle-ci doit abdiquer toute prétention à dire la vérité ; 3- enfin, saisie factuelle du langage et de la littérature, elle permet de constituer le sens comme objet, donnant à *voir* ainsi la contingence aveuglante d'un phénomène injustifié. Cf. *supra*, Chapitre II.

² Voir le texte « Confrontation » (*Divagations, op.cit.*, p.260-264) et l'excellent commentaire qu'en donne Bertrand Marchal dans *La Religion de Mallarmé (op.cit., p.424)* : « Toute la fonction du poète consiste à métaphoriser l'or monétaire pour manifester, au-delà de la loi économique publique, une loi symbolique, marquée de son sceau privé, qui permette aux citoyens de l'avenir de revendiquer une activité non réductible au modèle économique, une dépense non productive, qui n'est jusqu'ici tolérée par une société productiviste que sur le mode négatif et conservatoire du défolement inconscient. »

des discours dogmatiques, lesquels indiquent « le mirage brutal, la cité, ses gouvernements, le code, autrement que comme emblèmes¹ », c'est-à-dire autrement que comme « simulacres² », Mallarmé invite implicitement à une lecture non dogmatique de ses textes. Loin de promettre une vérité, un accord avec ce qui est, ou une *présentation* du réel³, le texte mallarméen exhibe sa propre fiction tout en révélant la facticité des institutions humaines, qu'elles soient littéraires, économiques ou politiques. On comprend alors que le poète puisse affirmer que « la littérature existe et, si l'on veut, seule à l'exclusion de tout. Accomplissement, du moins, à qui ne va nom mieux donné⁴ ». Tout est littérature. À se demander sur quel mode la littérature existe, on découvre l'arbitraire de son jeu. On finit également par apercevoir l'arbitraire de cette découverte elle-même. Un champ s'ouvre alors à la pensée, où toute doctrine se résume à un effet de discours.

Il semble donc absolument nécessaire de rendre justice à *l'ethos* sceptique de Mallarmé⁵. En effet, cela permet de relativiser à la base toute tentative de restituer ce qui serait la « doctrine⁶ » du maître qui toujours refusa d'être considéré tel. Prenons au sérieux l'avertissement tacite que l'auteur dispense, en lui offrant un cigare, au journaliste impatient de récolter sa moisson de certitudes. Mallarmé, dans l'article auquel nous faisons ici référence⁷, prend soin d'explicitier, pour le lecteur, la signification de ce geste⁸: « Justement je ne pense rien, jamais et si j'y cède, unis cette méditation à ma fumée au point de les suivre, satisfait, diminuer ensemble avant que m'asseoir à un poème, où cela reparaitra, peut-être, sous le voile [...] ». La réticence que marque Mallarmé envers tout énoncé doctrinal ne doit pas être mise au compte d'un sentiment d'exception, d'un retrait loin des enjeux sociaux qui ne seraient que le symptôme d'une marginalité de l'homme de lettres sur les plans

¹ *La Musique et les Lettres, op.cit.*, p.74.

² *Ibid.*

³ Selon les deux sens aristotéliens du concept de vérité : synthético-diérétique et aléthique.

⁴ *Ibid.* p.66.

⁵ Nous reviendrons sur la dimension poétique de ce scepticisme dans le chapitre V.

⁶ « Les divagations apparentes traitent un sujet de pensée, unique – si je les revois en étranger, comme un cloître quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine. » *Divagations, op.cit.*, p.82. Il faut noter et méditer ce fait qu'il s'agit d'une *exhalaison* de doctrine. Bertrand Marchal dans sa magistrale analyse des *Divagations* ne prend en compte, semble-t-il, que l'unité d'un savoir cohérent, et tente de restituer une cohérence des thèses mallarméenne. Notre objection ne porte pas tant sur cette cohérence, ni sur le fait qu'il y a thèse, que sur le statut à donner à celles-ci. La thèse semble être chez Mallarmé ce qu'il convient d'appeler un *index* sceptique, la désignation d'une altérité à l'ordre économique d'une pensée-nomenclature du réel. En ce sens nous souscrivons au jugement d'Alain Badiou : « ce sont les poèmes qui éclairent les proses, et l'effectivité d'une pensée-poème de l'événement et de l'indécidable qui autorise rétroactivement la formulation ambiguë d'un programme. On va de la pensée à la pensée de la pensée, et non inversement » (« La méthode de Mallarmé », *Conditions, op.cit.*, p.127).

⁷ « Solitude », *Divagations, op.cit.*, p.258.

⁸ L'offre d'un cigare au visiteur.

économique et politique¹. Bien plutôt s'agit-il de l'instauration d'un nouvel usage du langage, d'une nouvelle rhétorique, consciente d'elle-même et du fait que, comme nous l'avons déjà vu, « la Nature a lieu, on n'y ajoutera pas² ». Inconscients de la tautologie du réel, les hommes pratiquent un jeu dont le poète se charge de révéler la superficialité pour éviter qu'ils ne tombent dans les illusions angoissantes d'une transcendance, en dernier ressort et toujours, décevante.

Il semble dès lors impossible de qualifier la position mallarméenne de dénégation. Il n'y a rien, chez Mallarmé, au-delà du factice, au-delà du fétiche. Le texte, lentement mais sûrement, exhibant l'obstacle d'une écriture artificieuse, mène le lecteur vers ce constat. On ne se saisit pas du texte mallarméen comme d'un message. Quiconque fréquente les *Divagations* ou les *Poésies* sait bien qu'il faut sans cesse recommencer la lecture : les significations sont contemporaines d'un défrichage de la syntaxe ; elles ne préexistent pas au discours qui les institue sur un plan mobile d'où s'évanouit toute butée référentielle, toute précession d'un réel à dévoiler. Loin s'en faut pourtant que Mallarmé conçoive la littérature sur un modèle autarcique³, lui qui, au contraire, n'a de cesse d'analyser les dimensions politico-économiques de l'association humaine. Le réel existe : seulement, l'acte de référence a cessé de jouer le rôle d'un fondement nécessitant, nous aurons l'occasion d'y revenir⁴. Sans doute, la réticence de Mallarmé à démonter en public la machine littéraire tient-elle davantage à une crainte de la récupération, de la destruction du jeu sceptique, par ceux qui croient en la dimension sacrée de tel ou tel jeu social – effarés qu'ils sont par l'insoutenable légèreté d'exister et cherchant, à tout prix, l'étai de quelque idole.

Il faut alors comprendre pourquoi les proses de Mallarmé sont moins ce qui fonde et justifie son œuvre poétique qu'un ensemble de discours qui en maintient les apories, selon une conscience de la paratopie⁵ irrécusable où elle s'écrit. C'est par cette conscience qu'il faut

¹ Cf. le commentaire de Bertrand Marchal à « Confrontation », in *La Religion de Mallarmé, op.cit.*, p.423 : « La marginalité poétique n'est pas simplement ce qui reste extérieur à la loi économique comme sa négation ; parce qu'elle est une production symbolique, la poésie crée pour ainsi dire une marginalité à l'intérieur de l'espace social, et devient le lieu à partir duquel les structures économiques et sociales s'ouvrent à la possibilité d'un sens. »

² *Ibid.* p.67.

³ Comme le voudrait toute une vulgate critique à laquelle Bourdieu se garde bien de souscrire.

⁴ *Infra*, Chapitre IV.

⁵ Nous reprenons ici le terme de Dominique Maingueneau, qui dit un effort de dépasser l'oubli de la rhétorique de l'œuvre chez Bourdieu car, comme l'affirme le critique, il semble que « la sociologie des champs a beau faire, elle ne peut sortir de l'opposition entre structure et contenu ; si parfois Bourdieu s'intéresse au contenu des fictions littéraires, on ne dépasse guère la conception spontanée de l'œuvre comme reflet d'une réalité sociale déjà donnée. Une telle sociologie ne vise pas à articuler la structuration des contenus, l'énonciation et l'activité de positionnement dans un champ alors que c'est pourtant là le moteur de l'activité créatrice. [...] La vérité est déjà là, donnée dans le contexte, c'est-à-dire une position dans le champ, et l'activité créatrice ne fait que la

définir l'écriture mallarméenne ; par cette conscience que le poète rompt le cercle bourdieusien qui fait de l'*illusio* la condition de participation à la littérature pensée comme champ, et de la littérature le produit finalement aveugle d'un aveuglement. Si Bourdieu manque cet aspect fondamental de la critique mallarméenne sise dans l'écriture poétique elle-même, c'est que sa réflexion, bien qu'elle semble s'autoriser d'un rapport étroit à son objet et s'inscrire dans une tradition du métadiscours sur la littérature, tradition interne au champ littéraire, ne considère jamais les œuvres qu'à travers les thématiques plus ou moins explicites qu'elles proposent du problème de l'investissement dans le jeu de l'art, sans mesurer ce qu'elles accomplissent en propre, poétiquement, rhétoriquement – nous avons vu à ce sujet comment la définition mallarméenne de la littérature comme boniment implique au contraire une reconnaissance de la *réalité rhétorique* des œuvres. Dans *Les Règles de l'art*, les innovations formelles ne sont ainsi commentées que comme des prises de position plus ou moins polémiques dans le champ, sans que leur impact quant aux normes de production et de lecture des discours ne soit pris en compte. La suite de notre travail, qui abordera les enjeux rhétoriques des poétiques de Mallarmé, Valéry et Reverdy, nous montrera comment l'absence de fondement à partir de quoi doit être pensée la rhétorique de tout discours constituant est remarquablement réfléchi par leur poésie, qui écarte toute procédure d'autojustification radicale et l'induction corrélatrice, chez le lecteur, d'une *croyance* en la transcendance de l'œuvre ou de sa source ; par où l'*illusio* littéraire se voit contestée jusqu'en sa possibilité. Comprendre cela, c'est voir comment la littérature est capable d'échapper aux procédés d'auto-légitimation caractéristiques des discours constituants¹.

La littérature, où s'invente une approche de ce que sont indissociablement sens et non-sens, se fait donc elle-même le « démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien² ». En révélant l'absence de fondement ontologique de tout discours elle sape à la base les oppositions conceptuelles requises par toute entreprise de démystification qui se croirait en possession de *la* vérité. Si la

manifeste et la conforte. » (*Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.37-38). S'opposant à la sociologie bourdieusienne, la notion de paratopie tente d'éviter un tel clivage entre rhétorique propre des œuvres et causalité contextuelle. « Ni support ni cadre, la paratopie enveloppe donc le processus créateur, qui l'enveloppe aussi : faire œuvre, c'est produire une œuvre et construire par là-même les conditions qui permettent de la produire. Il n'y a pas de "situation" paratopique extérieure à un processus de création : donnée et élaborée, structurante et structurée, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance. » (Dominique Maingueneau, « L'idéologie : une notion bien embarrassante », *COnTEXTES* [En ligne], n°2, février 2007, mis en ligne le 15 février 2007 : URL : <http://contextes.revues.org/index189.html>, §12).

¹ Voir Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n° 117, 1995, p.112-125.

² *La Musique et les Lettres*, op.cit., p.67.

notion d'*illusio* participe d'une logique du désenchantement voire du ressentiment, l'élaboration mallarméenne de la notion de fiction implique une reconnaissance étonnée des investissements humains dans la gratuité des jeux sociaux.

4. Conclusion

La prise en compte de la poétique de l'œuvre s'avère donc fondamentale pour comprendre ce que devient la littérature dans le travail de Mallarmé. En effet, les *révolutions symboliques* ne se mesurent pas seulement en termes de positionnement dans le champ : si une révolution a lieu elle ne peut qu'elle ne modifie le *nomos*¹ du lieu où elle s'inscrit, mettant en péril ce lieu même et, au plan théorique, la notion de champ pensée dans sa relation réciproque à quelque intouchable *illusio*. Bourdieu, qui, fidèle à un rigoureux parti pris historiciste, ne pouvait pas éluder la question des transformations radicales, a certes tenté de formaliser ce que pouvait représenter une révolution symbolique, dont le modèle reste, pour lui, celle accomplie par Baudelaire : « Les auteurs des grandes *révolutions symboliques* [...] ont en commun de se trouver placés devant un espace de possibles qui, pour eux et pour eux seuls, désigne par défaut un possible à faire. Cet impossible possible, à la fois rejeté et appelé par cet espace qui le définit, mais comme vide, comme manque, ils travaillent à le faire exister, envers et contre toutes les résistances que le surgissement du possible structurellement exclu fait surgir dans la structure qui l'exclut et chez les occupants bien assis de toutes les positions constitutives de cette structure². » Pourtant, les pseudo-paradoxes de l'impossible possibilité disent ici une tentative désespérée de restituer une intégrité à la notion de champ, en y intégrant le tiers exclu d'une case à la fois vide et déterminée. N'est-ce pas pour le sociologue justement que le champ doit perdurer de révolution en révolution ? La notion de champ et ses corollaires ne sont-ils pas, en quelque sorte, les garants d'une intelligibilité des sphères sociales telle qu'elle justifierait le jeu démystificateur d'une certaine sociologie en même temps que l'affirmation de son pouvoir de connaissance ? Qu'à l'instar de Mallarmé on touche, profondément, c'est-à-dire, dans la structure même de l'écriture, poétiquement, à la notion d'*illusio*, au dogmatisme latent qui s'y dissimule, et toute la construction s'écroule. Si toute démystification philosophique cache une théologie³, le champ, *l'illusio*, la dénégation, sont autant de concepts interdépendants qui permettent de construire, par leur cohérence, la

¹ Contre l'affirmation bourdieusienne selon laquelle « le *nomos* n'a pas d'antithèse ». *Méditations pascaliennes*, *op.cit.*, p.140.

² *Ibid.*, p.131.

³ Au sens d'un discours dont la vérité se prétend fondée sur quelque *theos*.

théologie bourdieusienne¹. S'en tenant à juger en termes de vrai ou de faux le rapport entre les pratiques sociales et la représentation que s'en font les agents, Bourdieu ne finit-il pas par en perdre le *sens*, c'est-à-dire, aussi, la réalité ? A l'inverse, le traitement reverdyen de la « mascarade » littéraire et du « fétiche » poétique intègre à une sociologie moraliste la dimension humaine et existentielle qui manque cruellement à la démarche du sociologue.

On notera que cette prise au sérieux de la littérature pour elle-même implique que, pour en penser la valeur, soit dépassé le paradigme économique, paradigme dont Bourdieu semble prisonnier et qui tient peut-être à l'ambiance marxiste de ses années de formation. Si, comme le montre les réflexions de Mallarmé et de Valéry, le modèle économique se montre particulièrement efficace pour mettre à jour la constitution des valeurs fictives de la littérature, il se révèle inefficace pour en penser les *enjeux*. Ni Mallarmé, ni Valéry, ni Reverdy, nous espérons l'avoir montré, ne s'y cantonnent. Un passage du *Livre de mon bord* est éloquent à ce sujet :

La vénalité est devenue la dignité de vivre. C'est le gain qui spécifie le travail et le travail payé seul honoré, tout effort gratuit n'étant plus considéré que comme un jeu. Et même dans les arts, quoi qu'on dise, puisqu'à la fin des œuvres en apparence faites du mouvement le plus désintéressé se vendent.²

On peut entendre ici une condamnation farouche de l'art, à la manière de Bourdieu. Mais on peut y lire autre chose : car, pointer du doigt l'importance existentielle de la vénalité – importance telle qu'elle conduit aux paradoxes d'un prix de la gratuité et de l'intéressement du désintéressement –, c'est poser comme impératif la recherche d'un interprétant qui ne soit plus d'ordre économique ; c'est critiquer à la fois l'artiste vénal et l'idéologie qui fait de l'économique l'ultime interprétant de l'existence ; c'est donc critiquer toute critique qui ne saurait dépasser l'analyse de la vénalité pour montrer que la « dignité de vivre » tient à autre chose et autrement. Or, cette sortie de l'idéologique, seul un retour à l'étude des discours l'autorise. Seul il permet de reprendre pied dans la réalité du phénomène littéraire et d'élaborer des outils plus malléables, moins statiques que ceux de la sociologie des champs.

Ajoutons pour conclure que si le cas de Mallarmé est exemplaire d'une conscience de la littérature exempte de toute dénégation, nous aurions tort d'en faire une exception. La période qui voit selon Bourdieu l'avènement d'une autonomie du champ littéraire est de part en part traversée par une conscience de l'arbitraire de l'entreprise littéraire source d'une

¹ Il y a sans doute dans cette cohérence un problème de télescopage entre la formation philosophique de Bourdieu et son exercice de sociologue : la cohésion des concepts est si grande chez lui, qu'on se demande parfois si la réalité des pratiques qu'il décrit ne disparaît pas derrière le ronron d'un *logos* autonome et bien huilé.

² *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.650.

désillusion quant aux pouvoirs de la littérature. En témoignent notamment les ambiguïtés du thème du poète saltimbanque depuis 1830. En effet, la figuration histrionique de l'artiste permet à la fois de dire la relative autonomie du système de valeurs auquel il participe et une dérision de ces valeurs. Comme l'affirme Jean Starobinski :

[Ce] jeu ironique a valeur d'une interprétation de soi par soi : c'est une épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste. La critique de l'honorabilité bourgeoise s'y double d'une autocritique dirigée contre la vocation esthétique elle-même. Nous devons y reconnaître l'une des composantes spécifiques de la « modernité » depuis un peu plus d'une centaine d'années¹.

Il semble bien que ce que Bourdieu désigne comme la conquête d'une autonomie² par le champ littéraire (au milieu du XIX^e siècle), voire comme la constitution même de ce champ, soit, historiquement, la cause que l'*illusio* qui en détermine les agents ne peut rester, longtemps et par tous, ignorée comme telle. Comment oublier que, déjà chez Baudelaire, grand nomothète³ du champ aux dires du sociologue, s'accomplit « l'effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc⁴ »?

Bien entendu, la critique que nous avons menée ne prétend aucunement refuser aux thèses de Bourdieu une pertinence qui demeure indéniable. Il s'agit cependant, à l'épreuve des textes, d'en établir les limites conceptuelles et historiques. À ce propos – et nous trancherons là – il faudrait se demander dans quelle mesure Bourdieu hérite d'une conception de l'art proche de celle exprimée par Marcel Duchamp à propos de ses *ready-mades*, conception en dernier ressort externaliste puisqu'elle fait d'emblée dépendre la valeur de l'œuvre de son inscription dans le système de circulation des biens symboliques, selon une manière de *réification* qui exclut tout sens proprement humain, vouant l'artiste à une manière d'illusionnisme cynique. La critique bourdieusienne de l'*illusio*⁵ (parce qu'elle est incluse dans la définition même du concept) ne trahit-elle pas une incapacité à concevoir un investissement littéraire dégagé de toute recherche de la reconnaissance⁶ ? Se profile alors le spectre d'une littérature exténuée dont le ludisme creux et finalement désengagé n'a de signification que sociale : à concevoir tout désir comme *illusio* on finit par en perdre la réalité. Laissons résonner ici, en guise de conclusion, la voix inquiétante de Marcel Duchamp :

¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op.cit.*, p.8.

² Michel Jarrety critique le caractère trop tranché de l'autonomie du champ littéraire selon Bourdieu. Or critiquer cette autonomie, c'est encore s'attaquer à la circularité des concepts bourdieusien. Voir « *Marginalia* », *Bourdieu et la littérature*, *op.cit.*, p.183-193.

³ Voir *Les Règles de l'art*, *op.cit.*, p.106 et sq.

⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean LACOSTE, Paris, Payot, 1982, p.207.

⁵ En effet, l'*illusio*, pour Bourdieu, tient lieu de désir.

⁶ Tout désir pour Bourdieu semble être peu ou prou désir de reconnaissance. Voir *Méditations pascaliennes*, *op.cit.*, p.237-242.

Un autre aspect du ready-made est qu'il n'a rien d'unique. La réplique d'un ready-made transmet le même message ; en fait presque tous les ready-mades existant aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme. Une dernière remarque pour conclure ce discours d'égomanaïque: Comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des ready-mades aidés et des travaux d'assemblage¹.

5. Mise au point critique : le Mallarmé de Pascal Durand

Cette critique du dispositif bourdieusien ne dispense certainement pas d'un effort d'historicisation et de contextualisation. Or, s'il n'existe pas (à notre connaissance) de contextualisation plus précise ni plus subtile de l'œuvre de Mallarmé que celle proposée par Pascal Durand dans *Mallarmé : du sens des formes au sens des formalités*², il nous semble utile d'émettre quelques réserves sur l'utilisation somme toute très bourdieusienne que l'auteur y fait du concept d'*illusio*.

Dans cet ouvrage, véritablement novateur pour la critique mallarméenne, Pascal Durand insiste sur le fait qu'il y a une pluralité de jeux symboliques. Mallarmé aurait selon lui l'habileté de se situer à l'intersection de plusieurs d'entre eux, jouant les uns contre les autres (par exemple, le jeu littéraire, le jeu médiatique, le jeu des petites revues, etc.) pour déjouer les pièges de l'*illusio*, tout en persistant à faire œuvre. Finalement, en complexifiant la représentation quelque peu monolithique que Bourdieu donnait du champ littéraire, l'auteur parvient à une entente très précise des prises de position mallarméennes. Pourtant, paradoxalement, s'il ne parle pas de dénégation, Pascal Durand indique (à propos d'un texte comme « Salut » par exemple) que Mallarmé, en les conduisant à une conscience du jeu littéraire, lèverait l'*illusio* propre à ses lecteurs, tout en veillant à ne pas la détruire³.

Le problème est une fois encore d'ordre conceptuel : on ne lève pas une *illusio* sans la détruire. En ce sens, porter l'*illusio* à la conscience du lecteur, c'est viser un horizon où la littérature, de façon certainement utopique, signifie hors du jeu des prises de positions stratégiques, dont l'interrègne est encombré. Que Mallarmé, dans ses menées au sein du champ littéraire joue d'une « adhésion réflexive⁴ » au *nomos* qui le régit n'indique sans doute rien d'autre qu'une stratégie pédagogique en vue d'insuffler un vent d'utopie au cœur du jeu.

¹ Duchamp du signe, *op.cit.*, p.192.

² Pascal Durand, *Mallarmé, du sens des formes au sens des formalités*, *op.cit.*

³ *Op.cit.* p.231.

⁴ *Op.cit.* p.257.

Dès lors, quoi de plus éloigné de l'œuvre de Duchamp que l'album des poésies¹ ? Là où l'inventeur du ready-made enracine son art dans une violence démystificatrice qui brise les idoles du spectateur et de la gent artiste, Mallarmé invite son lecteur, en même temps qu'à une conscience de l'*illusio* et de l'enfermement à quoi elle peut conduire, à un rapport au sens pour lequel la croyance n'est ni une condition ni même un objet : tout au plus une réminiscence dont *Igitur* s'est déjà fait le truchement et l'analyste.

¹ Pascal Durand écrit en substance que Duchamp réalise de façon plus brutale ce qui est déjà en germe chez Mallarmé (*op.cit.* p.257). Mais le poète et le plasticien ont-ils le même objet ?

Deuxième partie – Une poétique sans fondements

Chapitre IV. L'inscription poétique du discrédit

Et peut-être était-ce cela, l'ambition secrète du *Coup de dés* : écrire le plus beau *peut-être* de la langue française, cause de lui-même en ses lettres de feu.

Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène*, Fayard, 2011.

Pour pallier les dangers d'un délaissement des œuvres¹, d'une interprétation de celles-ci qui se fonderait *a priori* sur quelque substrat doctrinal, il nous faut établir maintenant que les propositions sur le statut de l'œuvre ne sont pas extérieures à l'écriture poétique de nos auteurs et montrer comment le discrédit de la littérature vient au cœur même des poèmes définir leur statut. Sans doute avons-nous déjà sollicité nombre de poèmes. Essentiellement dans l'œuvre de Reverdy. Mais une chose est d'isoler tel ou tel vers réflexif, autre chose de montrer quel rôle il joue dans l'œuvre où il figure et ce qu'implique que la proposition théorique qu'il apporte fasse partie d'un poème. Reste donc à établir plus précisément les modalités du travail critique du discrédit au sein même des recueils. L'enjeu est double ici : il s'agit d'une part de rendre compte de la présence d'un discours critique interne aux œuvres et n'allant pas dans le sens d'une légitimation de celles-ci ; d'autre part, de prendre en compte le tour que son inscription poétique fait prendre au discours critique.

Comme nous l'avons vu, pour Mallarmé, Valéry et Reverdy, la légitimité de la poésie est clairement remise en cause. Cette remise en cause tient à la fois à une critique de l'onto-logie de la littérature et à une reconnaissance de la nature sociale des valeurs littéraires. Nous montrerons ici que leur poésie ne peut faire qu'elle ne réfléchisse d'une manière ou d'une autre son changement de statut, la perte de confiance radicale dont elle procède. Prouver cela finira d'étayer la réfutation de l'idée bourdieusienne d'une littérature par essence déniante. Si l'inscription dans les œuvres de leur propre discrédit n'est pas chose nouvelle, puisqu'on la trouve déjà chez le Banville des *Odes Funambulesques* ou chez Cros, ce qui

¹ Pour reprendre l'expression de Jean Bessière dans *Principes de la théorie littéraire*, *op.cit.*

semble tout à fait original en revanche, c'est que ce discrédit interne prenne place dans un dispositif de délégitimation aussi systématique et que celui-ci donne lieu à l'invention d'une poétique. L'intégration dans les recueils des propositions critiques est donc très clairement significative d'un refus de dénégation, d'une perte de confiance radicale, sans illusion en même temps que d'une productivité paradoxale de cette perte de confiance, puisque des poèmes continuent de paraître.

A. MALLARMÉ : HISTORICITÉ ET CONTINGENCE DU POÈME

La dimension critique et autoréflexive des poèmes de Mallarmé est bien connue des commentateurs. Elle semble d'ailleurs si envahissante qu'on voit mal comment ne pas en tenir compte dès qu'on parle des *Poésies* ou du *Coup de dés*¹. Ce qui semble moins clair pour la critique en revanche, c'est que cette dimension aille dans le sens d'un discrédit de la poésie et qu'elle en soit la manifestation poétique.

C'est pourtant cette thèse que nous tâcherons de défendre ici. On verra alors peut-être que la lucidité mallarméenne quant à la littérature ne relève pas d'une pure spéculation que résumerait, dans les textes théoriques un nombre restreint de thèses, mais d'une pratique critique beaucoup plus complexe parce qu'indissociable de l'écriture des poèmes. Nous aborderons cette question en étudiant les deux principales œuvres que Mallarmé a clairement revendiquées comme livre de poésie : les *Poésies* et le *Coup de dés*.

1. Les *Poésies* ou le plongeon de la sirène critique

On sait que l'évolution des positions théoriques de Mallarmé aboutira à la critique de « l'ancien souffle lyrique » et de « la direction personnelle enthousiaste du vers² », c'est-à-dire au rejet du lyrisme traditionnel, confiant en ses pouvoirs et fondé sur la consistance d'un sujet maître³ de son discours. Les signes de cette critique sont d'ailleurs très nombreux dans les *Poésies* : on pensera tout particulièrement, symbole traditionnel d'un chant grandiose et tragique, à la figure du Cygne résumée dans le recueil à une pure virtualité, à un événement dont on ne sait plus s'il a lieu, autrement que comme fiction⁴. La dimension lyrique des

¹ Faute de pouvoir traiter exhaustivement le sujet, nous nous cantonnerons pour l'instant à quelques remarques générales que viendront compléter dans les parties suivantes, plusieurs études visant à montrer notamment l'indéniable phénoménalisation stylistique de la crise des fondements traditionnels du discours poétique.

² *Crise de vers, op.cit.*, p.211.

³ Et de fait le « Maître » dans le *Coup de dés* est dépossédé de toute maîtrise par le hasard.

⁴ Dans « Petit air I », l'absence du cygne indiquée au vers un est contrebalancée par l'apparition d'un fugace oiseau hypothétique, conditionné par un « si » et dont on ignore s'il n'est pas une simple métaphore du « blanc

poèmes passera donc au second plan au bénéfice d'une dimension nettement critique. Or, le signe le plus clair du dépassement critique des formes traditionnelles du lyrisme semble être, dans ce recueil, la réflexivité de l'écriture.

Dans les *Poésies*, de fait, la réflexivité semble omniprésente. De « Salut » à « Mes bouquins refermés ... » le poème se dit lui-même et thématise sa place dans le monde. Une telle insistance pourrait sembler assez vaine. En effet, ne suffit-il pas de dire une fois pour toutes ce qu'il en est du poème et de la poésie ? En quoi le poème réflexif, s'il offre une définition de la poésie, peut-il être décliné en mainte façon ? Une définition ne se répète-t-elle pas, toujours identique à elle-même, *sub specie aeternitatis* ? Nous montrerons ici comment le recueil de ces poèmes pour la plupart réflexifs modifie le sens même de l'acte de définition dans la mesure où il lui donne la forme d'un discours en acte qui relève d'une historicité, historicité que la composition du recueil, dans l'édition Deman de 1899, figure avec force. Il s'agira donc ici dans un premier temps d'établir que l'historicité est une donnée fondamentale du recueil pour montrer ensuite que la réflexivité des poèmes y trouve sa condition poétique¹.

a) **L'historicité comme forme des Poésies**

Notons pour commencer que la progression chronologique est très claire dans les *Poésies*. Si l'on excepte le « Salut » liminaire sur lequel nous reviendrons bientôt, le premier texte du recueil (« Le Guignon ») est aussi le plus ancien puisqu'il fut publié pour la première fois en 1862. « Apparition » qui suit ces *terze rime* daterait selon Bertrand Marchal de 1863². Les quatorze poèmes qui suivent sont tous publiés entre 1862 et 1866, même si certains font l'objet d'importantes réécritures, notamment en 1887. L'écriture d'« Hérodiade » et celle de « L'Après-midi d'un Faune » datent à peu près des années 1865-1869. Le sonnet « La

linge ôté ». Dans « Petit air II » une voix « étrangère au bosquet » s'élève sans qu'on sache si elle émane d'un cygne désigné par périphrase (« L'oiseau qu'on n'ouït jamais / Une autre fois en la vie ») ou du sein – terrestre – du poète. La seule certitude du poème étant la mort sans reste du « hagaré musicien », quel qu'il soit, puisqu'il restera « entier » déchiré « sur quelque sentier ». Enfin, dans « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », trois types de cygne se succèdent : un cygne de l'avènement de l'idéal dans le réel (Hugo), un cygne exilé (Baudelaire) et un « Cygne » accédant par la majuscule à l'aspect fictionnel de sa dimension allégorique (Mallarmé). Sont ici congédiés les lyrismes enthousiastes (euphoriques ou tragiques) au bénéfice d'une reconnaissance du caractère purement symbolique de la plus-value poétique.

¹ Nous prenons connaissance, au moment d'achever ce travail, d'un excellent article de François Châtelain consacré à la composition en recueil des *Poésies*. Nous souscrivons sans réserve à la plupart de ses remarques (notamment à l'affirmation que coexistent, dans le recueil, une variété de parcours interprétatifs, ou à la remarque selon laquelle « Prose » et « Toast funèbre » constituent une manière de pivot, partageant l'avant et l'après de la conscience poétique), exceptée l'idée selon laquelle la dimension progressive du recueil (dimension qu'il ne nie pas) n'est pas prégnante. Une discussion de fond devrait être ici engagée que nous réservons pour nos recherches post-doctorales. Aussi renverrons-nous pour l'instant à ce qui reste l'étude la plus nourrie et la plus brillante de la composition des *Poésies* : François Châtelain, « La mise en scène de la Fiction : réflexions autour de la structure du recueil des Poésies de Mallarmé », *Romantisme*, n°111, 2001, p. 89-105.

² OCMI, p.1148.

chevelure vol... » (1887) est suivi de « Saintes » (1865) puis du « Toast Funèbre » (1873). Les poèmes suivants sont tous composés ou fortement remaniés (comme le « Sonnet allégorique de lui-même ») dans les années 1880-1890 à l'exception, bien sûr, du « Tombeau d'Edgar Poe » publié en 1877 à Baltimore. La disposition est donc globalement chronologique même si localement un certain nombre d'anachronismes viennent assouplir la rigueur du classement et donner l'impression que ce recueil est bien une manière d'*album*, augmenté casuellement au fil du temps.

Au sujet de cette dénomination générique d'« album » il faudrait rappeler un certain nombre d'éléments. D'abord, que Mallarmé a déjà publié en 1887 – année d'une première publication photo-lithographiée des *Poésies* – un *Album de vers et de prose* dont la disparate générique affichée (vers/prose) signifiait plus violemment le négligé de la publication. Ensuite qu'un texte des *Poésies* s'intitule justement « Feuille d'album ». Or, Mallarmé semble avoir conçu la dénomination « album » comme une manière de dire l'impuissance d'une œuvre à constituer l'accomplissement définitif d'une totalité cohérente. Comme il le confie à Verlaine dans la lettre du 16 novembre 1885, le sens du mot est d'abord « condamnatoire¹ ». Pourtant, désignant selon le poète une collection « de chiffons et d'étoffes séculaires ou précieuses », le terme reste ambivalent puisqu'il qualifie également quelque ouvrage qui recueille aussi bien la mémoire de ce qui a été que les poèmes les plus précieux, sauvés du naufrage temporel. Or, cette forme, qui retient ensemble la mémoire de ce par quoi on a passé et la valeur des rares pépites rencontrées, n'est-elle pas justement celle des *Poésies*, dont la composition chronologique court sur plus de vingt ans, rassemblant, en un même bouquet, trésor et désuétude ?

On doit se demander, comment à la fin de sa vie, quand il prépare ce qui deviendra l'édition Deman, le poète peut encore s'attribuer des poèmes tels que « Le Sonneur » ou « L'Azur ». Si ces pièces ont encore quelque valeur pour lui, c'est à la fois en tant que repères et pour leur importance historique, comme signes d'une progression hors de laquelle les poèmes de la maturité ne peuvent être compris. Dans la notice bibliographique Mallarmé est très clair sur ce point :

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 des impatiences amies de Revues en quête de leur numéro d'apparition : et prennent note de projets, en points de repère, qui fixent, trop rares ou trop nombreux, selon le point

¹ *OCMII*, p.789.

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 former.¹

Le projet de l'Œuvre en moins, on croirait entendre Valéry. Seulement, là où chez Valéry domine la notion d'*exercice*, Mallarmé se montre soucieux² de garder une trace de ce que fut son activité, conscient qu'il est de la répercussion historique de l'évolution de son œuvre. Le fait que ces lambeaux aient été trouvés, en leur temps, un public témoigne d'un impact qui reste à considérer, et l'incite à les sauver de l'oubli. Finalement, on pourrait dire que les *Poésies* constituent une sorte d'historique de la valeur poétique³, ou une représentation de la poésie dans son devenir historique. Cela implique alors deux choses : 1- d'abord que Mallarmé admet la péremption de certains textes ; 2- ensuite qu'il pense ces mêmes textes comme moyen de l'élaboration des textes qui leur font suite, c'est-à-dire qu'il les valorise, d'un autre point de vue, comme ce qui a conduit à la possibilité d'une beauté moderne, c'est-à-dire présentement investie et valorisée (en gros dans les années d'écriture et de composition du recueil selon cette forme historicisée, savoir 1887-1898).

S'il fallait encore justifier ces affirmations, nous pourrions réfléchir sur la fonction du poème liminaire « Salut ». Ce texte typographiquement distinct des autres⁴ n'appartient pas à la succession chronologique du recueil. Composé en 1893 pour le septième banquet de *La Plume*, Mallarmé l'avait d'abord, et fort logiquement, appelé « Toast ». En le rebaptisant, il en change donc la portée. Sans disparaître complètement, la circonstance s'efface assez pour laisser apparaître l'enjeu principal du poème : une mise en perspective sinon de l'histoire humaine, du moins de l'histoire de la poésie. En effet le poète représente une communauté, celle des poètes ou celle du poète et de ses lecteurs, comme l'équipage d'une nef à l'avenir incertain. Ce mouvement fait de la poésie une aventure qui traverse le siècle, de génération en génération. Si le regard de Mallarmé est rétrospectif (« à n'importe ce qui valut »⁵) le mouvement est bien actuel (« Nous naviguons »). C'est dire que le poème introduit aussi bien une histoire (la mémoire de ce qui eut lieu) qu'à l'histoire (comme ce qui continue d'advenir). Le terme même de « Salut » va dans le sens d'une mise en perspective du présent par quelque autre temps, passé ou futur. Syllepse signifiant à la fois le présent vivant d'une salutation et une temporalité pensée par rapport à la transcendance d'un temps ou d'un ordre qui donne

¹ « Bibliographie », *Poésies, op.cit.*, p.47.

² Et il le *dit*.

³ Puisque ce que Mallarmé retranscrit mais n'assume peut-être plus vaut en tant qu'une valeur a pu y être attribuée, à un moment donné.

⁴ Par l'usage de l'italique.

⁵ « Salut », *Poésies, op.cit.*, p.4.

valeur au présent¹, ce titre fait du *recueil* ce qu'éclaire ici et maintenant la possibilité d'autre chose (peut-être déjà là), et de cette *possibilité* qui tient au recueil de ce qui fut. La forme des *Poésies* est donc semblable à celle d'une urne, d'un *ptyx* dirons-nous, et il faudra y revenir². Les cendres de ce qui fut s'y recueillent avec ce qui y redonne vie par l'investissement présent d'une mémoire. De la même manière qu'*Igitur* évoque « les cendres des astres, celles indivises de la famille³ » auxquelles il a un *compte* à rendre⁴, les *Poésies* sont le tombeau des aspirations poétiques du siècle, et *par là-même*, la possibilité d'un éclat nouveau.

b) Historicité de la réflexivité critique

Mais, dira-t-on, quel rapport entre l'historicité et l'inscription de thèmes critiques dans le recueil ? La position de Mallarmé quant à la littérature, rappelons-le, pourrait se résumer à la notion de *fiction*. Celle-ci dit l'absence de fondation ontologique du discours. De là découle que toute croyance à un absolu vient d'une illusion collective, d'une invention commune. Si une pensée de l'absolu a été possible ce n'est qu'en vertu d'une chance presque invraisemblable (comme l'issue d'un 12 au jeu de dés, comme l'invention de l'alexandrin), chance fortifiée par ses développements sociaux et discursifs, mais n'accédant jamais à la nécessité postulée par le *credo* romantique. D'un point de vue strictement conceptuel, ces thèses, que reflètent principalement les sonnets de la maturité (le sonnet en [-yx], « A la nue ... » ou encore « Salut »), excluent qu'une quelconque pertinence puisse être accordée à un poème comme « L'Azur », poème également réflexif mais d'une autre époque, si ce n'est d'une autre *épistémè*.

Mais c'est qu'il faut lire le discours critique des *Poésies* non comme un contenu de savoir désincarné mais comme la trace des tâtonnements d'une subjectivité qui aura traversé chacun de ces poèmes. Il faut lire chaque poème dans un mouvement à la fois prospectif et rétrospectif, pris dans l'épaisseur du temps historique. Nous allons pour ce faire retracer les

¹ On ne glosera pas ici la question pourtant capitale de savoir si le *salut* dont il s'agit est déjà advenu (nous dirions même « toujours déjà » si nous ne craignons de prêter le flanc à certaines dérives déconstructionnistes). Notons seulement que ce qui valut, *retrospectivement* donc, le souci poétique (« Solitude, récif, étoile ») semble le geste même du salut. Selon le même scénario qui, dans le *Coup de dés*, conduit des désolations marines et de la solitude du maître au récif du naufrage, avant d'aboutir à la constellation finale, Mallarmé évoque ici *peut-être* (puisque'il ne parle pas de trajet et se borne à juxtaposer des termes qui peuvent être lus comme différentes possibilités exclusives) l'avènement de la constellation poétique tel qu'il apparaît déjà dans le sonnet en « yx ». (Pour ce rapprochement cf. les brillantes remarques de Quentin Meillassoux, dans *Le Nombre et la sirène*, Fayard, 2011, p.80.) Dans cette hypothèse le salut serait déjà advenu et viendrait éclairer d'un jour nouveau l'histoire de la poésie, de sorte qu'une lecture des poèmes du désenchantement comme « Le Guignon » ou « Le Sonneur » peut conduire à y révéler l'issue qu'ils annonçaient peut-être déjà sans qu'on s'en doute.

² Comme nous le montrerons pour conclure, chez Mallarmé, la coquille qui rassemble les cendres du vieux Rêve est aussi l'écrin d'une beauté moderne, historique, toujours recommencée.

³ *Igitur*, OCMI, p.478.

⁴ *Ibid.*, p.479.

étapes essentielles de la pensée de la poésie dont le recueil fait le récit. Ce que nous présentons ici est une simplification et s'appuie sur un nombre restreint de poèmes, ceux que nous avons jugés les plus significatifs. Il faudrait en réalité lire chaque texte isolément et montrer comment les différentes tendances que nous allons artificiellement isoler s'interpénètrent et coexistent dès les premiers textes.

Une première ligne de force du discours réflexif serait à notre sens constituée par l'ensemble des textes suivants : « Le Guignon », « Les Fenêtres », « Le Sonneur », « L'Azur », « Hérodiade ». La poésie y est présentée comme la quête d'un absolu irrémédiablement retiré (« Le Sonneur », « L'Azur »). Signe d'une condition post- ou tardo-romantique, le poète ne parvient plus à jouer les héros de l'azur et, bafoué par un sort trivial, fait figure de bouffon, en conséquence de quoi, la société, avide de mythe et de tragédie, le méprise (« Le Guignon »). Double peine : à la torture de l'Idéal désiré qui manque s'ajoute la déconsidération d'un public qui ne soutient plus la valeur d'une poésie ne sachant plus faire preuve d'aucune aura oraculaire. D'où une position intenable qui, dans « Le Guignon », « Les Fenêtres »¹ et « Le Sonneur », conduit au suicide. D'où la tentation du déni de réalité dans « Les Fenêtres », bien sûr, mais surtout dans « Hérodiade », où si le suicide est finalement écarté – la nourrice ayant fermé les volets – il l'est avec le monde et l'azur « détesté », qui transparaissent encore à travers les fenêtres du « triste hôpital » des « Fenêtres »².

On le voit les premiers textes des *Poésies* présentent les différents éléments d'une crise de la poésie très clairement héritée de Baudelaire : la postulation douloureuse d'un Idéal retiré ; l'expérience cruelle d'un démenti, dans la réalité de cette postulation ; la question délicate de la reconnaissance sociale comme condition de la valeur(ou de l'insignifiance) poétique. On a là, si l'on veut, les thèmes majeurs de la réflexivité tardo-romantique telle qu'elle s'est illustrée dans les œuvres de Baudelaire, Gautier et Banville. On peut voir s'annoncer également, bien qu'envenimés d'un fort substrat théologique, les principaux thèmes que Mallarmé développera dans « La Musique et les Lettres » ou « Crise de vers » : en

¹ Enfoncer « le cristal » de la vitre pour s'envoler avec ses « deux ailes sans plumes » revient en effet à un suicide d'autant plus tragique que dénié.

² « Hérodiade », *Poésies*, p.21-22 :

N.
Madame, allez-vous donc mourir ?
H.
Non, pauvre aïeule,
Sois calme, et, t'éloignant, pardonne à ce cœur dur,
Mais avant, si tu veux, clos les volets : l'azur,
Séraphique sourit dans les vitres profondes,
Et je déteste moi, le bel azur !

effet, la distance de l'idéal implique ce qu'il faut de distance pour permettre son objectivation ; l'annonce du thème social (« Le Guignon ») implique l'importance d'une prise en compte de l'influence de la communauté sur la représentation des valeurs ; corrélativement, la tendance au repli, parce qu'elle est une manière de scepticisme dépité et tragique, rend possible la réflexion sur la signification intime de l'absolu (réalité constatée de façon mystique ou simple héritage ?).

Un deuxième trajet, chronologiquement ultérieur, serait lisible dans un ensemble de textes situés dans le recueil après le repli d'Hérodiade : « Sainte », « Toast funèbre », « Quand l'ombre menaça », « Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » ainsi que les différents tombeaux et hommages. On pourrait affirmer que dans ces textes Mallarmé objective sa précédente position, et parvient à la reconnaissance du caractère fictif de l'Idéal (dont le catholicisme devient la figure privilégiée, comme dans « Sainte » et « Quand l'ombre menaça »). L'art est alors pensé comme l'invention d'un absolu fictif et humain. La création artistique vient prendre la place de la religion : là où le religieux tentait de protéger les hommes de l'angoisse qu'il y a à se savoir mortel, la poésie accepte la mort, simplement, sans recourir à d'autre consolation, à d'autre « rêve¹ » qu'à la survie dépersonnalisée de l'œuvre (« [...] agitation solennelle par l'air / De paroles [...] »²). La série des tombeaux développe et répète cette idée. Tout en posant la mort comme évidence³, le tombeau signale ce qui, *post mortem*, persiste d'un auteur : l'œuvre, c'est-à-dire cette existence paradoxale qui déjoue les catégories interprétatives usuelles, parmi lesquelles la psychologie, une morale normative ou

¹ Cf. « Toast funèbre », *Poésies, op.cit.*, p.28 :

[...]
 C'est de nos vrais bosquets déjà tout le séjour,
 Où le poète pur a pour geste humble et large
 De l'interdire au rêve, ennemi de sa charge [...]

Dans le recueil d'hommage publié chez Lemerre en 1873 sous le titre *Tombeau de Théophile Gautier*, ces vers contrastent violemment avec ceux d'Hugo qui développent une rêverie sur l'ascension *post mortem* du poème atteignant le « vrai » après avoir trouvé « le beau ». Cf. *Tombeau de Théophile Gautier*, Lemerre, 1873, p.3 : « Va chercher le vrai, toi qui sut trouver le beau ». En récusant le dédoublement du réel en ici-bas d'une part et au-delà d'autre part, il s'agit donc ici de se distinguer du spiritualisme hugolien. En outre en mettant à l'honneur le don de voir les choses telles qu'elles sont, il semble que Mallarmé mette au tombeau la logique compensatoire d'un Parnasse qui se détournerait du monde par la jouissance esthétique d'une forme sans autre. L'idée que le « Toast funèbre » constitue un adieu au Parnasse et à Hugo se trouve chez Pascal Durand, *Mallarmé – du sens des formes au sens des formalités, op.cit.*, p.50-52 et dans la postface de Jean-Marc Hovasse au *Tombeau de Théophile Gautier* intitulée « Le Tombeau de Victor Hugo (Mallarmé lecteur de Victor Hugo) » (éd. Brunet, Champion, 2001, p.309).

² *Ibid.*

³ Ainsi dans « Toast funèbre » : « Et l'on ignore mal, élu pour notre fête / Très simple de chanter l'absence du poète, / Que ce beau monument l'enferme tout entier [...] ». *Ibid.* De même, dans le « Tombeau de Charles Baudelaire », l'ombre qui vient se rasseoir sur le marbre de la sépulture en signe de bénédiction, ne le fait jamais que « vainement ».

encore une certaine théologie¹. En effet, la survivance de l'œuvre n'est pensable que comme virtualité : elle est de parole, « fleurs dont nulles ne se fanent² », « Ombre » ondoyante circulant, comme celle du « Tombeau de Charles Baudelaire », sans ancrage clairement établi³, « scintillement » futur⁴. Ce que disent ensemble toutes ces déterminations métaphoriques de l'œuvre c'est qu'elle échappe à la logique ontologique d'une pensée de la vérité et d'une opposition entre présence et absence.

On le voit, ce deuxième ensemble de textes, réfléchit le statut de l'œuvre dans un monde où l'évidence de la mort, de la finitude et de la contingence ne peut plus être voilée par aucun système de croyances. Les tombeaux et hommages impliquent donc en filigrane une poésie conséquente au deuil d'une transcendance de l'absolu. Aussi vont-ils refléter une prise de position qui ne peut pas toujours être en paix avec les positions propres des auteurs célébrés. L'hommage à Wagner en est une claire illustration. L'interprétation qu'en donne Bertrand Marchal dans ses notes est en effet tout à fait convaincante : le bruyant triomphe d'un Wagner, « douteusement divinisé⁵ », s'oppose implicitement au sacre d'une « poésie, musicienne elle aussi, mais musicienne du silence ». L'hommage ici prend discrètement ses distances avec un retour du religieux, c'est-à-dire avec le retour d'un art qui se croirait de nouveau fédérateur parce qu'absolu. De même, on peut lire avec Jean-Claude Milner le sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », comme une prise de distance, sur la question de l'absolu, aussi bien avec le romantisme confiant de Hugo qu'avec la nostalgie torturée de Baudelaire⁶. On peut donc affirmer qu'un certain nombre de poèmes réflexifs, en affirmant l'abandon du religieux ou l'évidence de la mort, congédient la dimension transcendante de l'Idéal baudelairien qui tourmentait encore le sublime mendieur d'azur des années 1860. La profondeur temporelle des tombeaux, poèmes à la fois rétrospectifs et projectifs où la mort filtre ce qu'il peut rester d'espérance dans la parole d'un homme, vient tamiser le clair-obscur criard des premiers textes, et réévalue de la sorte la portée du discours poétique. Ce moment est à la fois celui d'une prise de conscience critique (fixant les limites de ce que peut la

¹ Souvent, les tombeaux présentent de façon polémique le regard d'une l'époque avide de trouver dans l'œuvre de Poe les traces d'un alcoolisme (« Tombeau d'Edgar Poe »), d'interpréter la mort misérable de Verlaine, comme une leçon de morale, ou de faire de la mort le gage d'une résurrection *réelle* (« Toast funèbre »).

² « Toast funèbre », *Poésies, op.cit.*, p.28.

³ « « Tombeau de Charles Baudelaire », *Poésies, op.cit.*, p.38.

⁴ « Tombeau », *Poésies, op.cit.*, p.38.

⁵ *OCMI*, p.1198.

⁶ Nous retracerons la lecture de Milner au chapitre VIII.

poésie), et le temps d'un rapport plus ou moins polémique aux œuvres du passé¹ qui conditionnent encore le présent, et qu'il convient à ce titre de garder en mémoire.

Le dernier moment serait illustré par les sonnets de la maturité : tout particulièrement « A la nue ... » et « Salut ». Ces textes, nous y reviendrons, font de la poésie un signe d'écume, un événement contingent livré à l'interprétation des hommes. Si celle-ci peut prendre un tour tragique, puisque l'écume apparaîtra à certain comme le signe d'un naufrage, Mallarmé quant à lui préfère y déchiffrer les séquelles d'un plongeon de sirènes fictives. La nouveauté de ces poèmes est qu'y est absente la représentation d'une destruction des croyances² ou de la mort. Le statut du poème tient donc moins à un rapport polémique avec une tradition (romantique ou catholique) et au démenti cruel infligé par la mort aux prétentions idéalistes de naguère, qu'à la reconnaissance positive de sa légèreté et de sa fragilité.

Le parcours réflexif du recueil fait donc le récit d'une prise de conscience, qui n'est rien moins que l'opération spéculative d'un sujet dégagé à la manière du sujet du *cogito* : initié dans les langes d'un baudelairisme tragique qui rendit néanmoins possible la prise en compte d'une absence de l'idéal postulé et des problèmes de légitimation sociale, il se poursuit par l'abandon de toute croyance en un au-delà qui viendrait justifier l'ici-bas. C'est l'heure des tombeaux, le moment de faire les comptes et de sauver ce qui doit l'être de la poésie du siècle. Il s'agit alors de dégager la dimension fictive de l'idéal, la seule qu'aucun discrédit n'atteindra, et qu'il fallait déceler derrière l'idéalisme romantique puis baudelairien. Vient enfin une poétique-critique qui correspond, transposée dans le mode littéraire, à la positivité des thèses sur la contingence et la fragilité de la poésie, et qui annonce ce que sera le *Coup de dés* : une écriture de la contingence.

*

* *

Les *Poésies* font donc le récit de l'aventure poétique qui a conduit à la poétique des derniers sonnets, en retraçant les différentes guises sous lesquelles la poésie s'est conçue. L'enjeu d'un tel récit n'est pas uniquement documentaire : il ne s'agit pas seulement pour Mallarmé de raconter *son* histoire, ou celle de la poésie de *son* siècle. Si toutes les strates historiques de la réflexivité doivent être présentées ensemble, c'est parce qu'elles ne se

¹ Dont Mallarmé ne fait pourtant que pousser à bouts les postulats : séparation de l'Idéal, et exil corrélatif de l'homme dans le siècle.

² Le naufrage d'un navire dans « A la nue ... » n'est qu'hypothétique du fait de l'alternative proposée par les tercets.

conçoivent pas séparément. Les sonnets de la maturité héritent des poèmes de jeunesse¹, dans la mesure où ils en sont une réinterprétation, de la même manière que les tombeaux sont des relectures plus ou moins distanciées des poètes qui ont marqué Mallarmé. En outre, dans sa réflexion sur la valeur attribuée à l'art par son existence sociale, Mallarmé affirmait, on l'a vu², que l'enthousiasme pour la poésie ne naissait pas de rien, mais qu'on en héritait et qu'il s'entretenait : pour cultiver la valeur de cette poésie qu'à l'instar de toute pensée de l'absolu rien n'appelle qu'un heureux hasard, une profondeur temporelle est nécessaire. Du coup, les propositions théoriques de Mallarmé sur le discrédit de la littérature, si nos développements antérieurs ont pu les faire passer pour purement spéculatives, s'enracinent en fait dans une temporalité discursive qui est leur condition de possibilité en même temps que la dimension sensible de toute nouvelle attribution de valeur à la poésie a-théologique qui vient. Pas de dénégation ici. La perspective critique est poétique. Elle constitue une œuvre, échappant par un plongeon dans les eaux tumultueuses d'une subjectivité et d'une histoire, à l'univocité de toute spéculation.

2. Quelques mots du *Coup de dés*

L'écriture du *Coup de dés* semble également exemplaire de l'inscription poétique du discrédit poétique dû à la reconnaissance d'une contingence de la poésie. Pourtant on aurait tort, une fois encore, de réduire cette inscription à l'insertion d'une ou deux propositions spéculatives. Dans son édition Bertrand Marchal regrettait déjà à ce propos que le poème soit généralement soumis à deux types de réduction : « une réduction philosophique du poème à son message supposé³, que formulerait la phrase titre, et la réduction formaliste ou musicale, qui ne retiendrait du poème que sa mise en espace⁴. » Le danger étant d'un côté d'ignorer la condition verbale et poétique de la « pensée » mallarméenne et, de l'autre, de faire du *Coup de dés* un simple événement *esthétique*, sans enjeu qu'une liberté ludique qui ne s'embarrasserait plus de significations. Il semble pourtant que parmi les très importantes études consacrées récemment au poème, la tendance au réductionnisme ait été surmontée. A ce propos, il faut souligner à quel point le travail extrêmement précis de Michel Murat est exemplaire : sa lecture se fonde aussi bien sur une analyse historique de la « crise de vers » à quoi le poème constitue une réponse indirecte que sur la description fonctionnelle de sa

¹ Le sonnet en « yx » en témoigne dont la première version date de 1868.

² Cf. *infra*, Chapitre III, A-1.

³ Cf. par exemple Paul Audi, *La Tentative de Mallarmé, op.cit.*

⁴ *OCMI*, p.1316.

forme¹. Pourtant, c'est à un philosophe que revient l'insigne privilège d'avoir montré de la façon la plus convaincante qui soit en quoi la spéculation mallarméenne sur le hasard et le discrédit ontologique de la littérature est inséparable, dans le *Coup de dés*, d'une poétique.

Il nous faut ici dans un premier temps résumer brièvement les thèses de Quentin Meillassoux, puisque c'est de lui qu'il s'agit, afin d'en pouvoir inférer ensuite un certain nombre de conséquences quant à la présentation/représentation de la poésie induite par sa lecture du *Coup de dés*.

a) **Le Nombre et la sirène de Quentin Meillassoux**

1) *Que le Nombre eut lieu*

La découverte du philosophe est stupéfiante : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* est un poème codé. L'étonnement du lecteur tient peut-être moins à la nature de la découverte qu'au délai avec lequel elle vient éclairer un poème que des milliers de pages d'exégèses avaient déjà éreinté. Car le fait que Mallarmé code ses textes n'est peut-être pas si surprenant. En effet, le code dont il est question semble procéder d'une logique allusive que les sonnets de la maturité ont cherché à approfondir².

Mais voyons ici ce qu'il en est du code inespéré. Il est donné par le compte des mots du poème, dont on exceptera le titre, et la proposition finale, sorte de leçon résumptive (« Toute pensée émet un coup de dés ») qui, septuor final (sept mots) annoncé par le texte, fournit le principe d'une métrique des vocables selon laquelle sommer les mots du poème³. Le Nombre, 707, est d'ailleurs indiqué par un certain nombre d'allusions, toutes largement étudiées par l'auteur. Nous remarquerons de notre côté que la plus importante est construite selon une composition des plans iconiques⁴, symboliques et déictiques du discours. En effet, l'argument central qui, selon Quentin Meillassoux, vient confirmer l'importance du nombre pour le poème consiste en une lecture des pages VI à VIII : il y lit une charade conduisant au 707 par un jeu sur le « SI » du double « COMME SI » qui les encadre. L'encadrement joue le rôle d'icône du 707 dans la mesure où le *si*, septième de la gamme de *do*, peut être entendu

¹ Cette réticence au système est particulièrement louable et contribue à faire des analyses du critique un trésor de nuances : ainsi, étudiant la fonction de la double page (notamment en ce qu'elle vient se substituer à la spécularité du vers) conclut à une polyvalence fonctionnelle qui, bien qu'elle conduise possiblement à une interprétation méta-poétique, reste trop aléatoire et empirique pour constituer une allégorie formelle du poème dans sa totalité. Cf. Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé*, Belin, 2005, p.141 : « Régime métapoétique et régime allégorique s'opposent comme un esprit nouveau et un esprit ancien, un "vieux rêve" ; dans l'œuvre, qui est à la fois poème et livre, ils se complètent sans se confondre ».

² Nous y reviendrons en conclusion de ce travail.

³ *Ibid.*, p.53.

⁴ *Ibid.*, p.55-68.

comme symbole du chiffre 7. D'autre part, l'homonymie qui conduit à entendre en « SI » à la fois l'hypothétique, le prophétique (*Sancte Ioannes*) et le musical implique un passage transitoire par une neutralisation des données signifiantes de la syllabe (notamment de la dimension hypothétique immédiatement identifiée par tout lecteur), neutralité qui est également constitutive du nom des notes de musique. Cette neutralité temporaire fait du vocable un objet visuel ou phonique désigné par le comparatif, et, conjointement à l'isolement des vocables sur la page, dote l'espace replié du poème d'une profondeur déictique¹.

2) *L'interprétation du Nombre et ses procédures*

Quentin Meillassoux interprète ensuite le Nombre comme l'indication d'une condition de la poésie moderne, poésie rimée² qui encadre dans l'intervalle de deux vers la négativité d'une absence de fondement et se constitue comme « assomption maîtrisée du vide³ ». Or il est frappant⁴ que cette interprétation très judicieuse – interprétation qui fait système avec un certain nombre de poèmes de Mallarmé (le sonnet en « yx », « Salut », « A la nue »⁵) – se fonde sur un passage de sa lecture arithmétique, à son aspect iconique (les 7 entourant le 0, le 7 figurant un point d'interrogation), et à sa dimension symbolique (le 7 étant aussi bien le chiffre du sonnet et de la grande-ourse). La charade susdite, par l'entrelacement des modes de lecture qu'elle requérait, n'indiquait-elle pas ainsi les procédures de lecture à suivre pour aboutir non seulement au compte mais à son interprétation, procédures qu'il faudrait définir comme un va-et-vient d'une syntaxe ordonnée de symboles à la reconnaissance sinon d'une dimension objectale de ces symboles (présentation de représentations iconiques ou de gestes déictiques) du moins d'une signifiante qui se fait à côté des règles syntaxiques usuelles ? Or, ce va-et-vient mérite d'être interprété dans la mesure où il est le signe d'une signifiante sans évidence : en effet, chaque passage d'un premier plan à un second remet en question non seulement le sens dégagé sur le premier mais les procédures de lecture qui y ont conduit⁶.

¹ Cf. sur ce point Jean-François Lyotard, *Discours, Figure, op.cit.*, p.60-72.

² 7 est le nombre de rimes d'un sonnet.

³ *Ibid.*, p.75.

⁴ Même si l'auteur ne s'arrête pas sur ce sujet.

⁵ Cf. *ibid.*, p.78-86.

⁶ Le même type de procédé préside à la constitution de « l'effet de ptyx » dont nous parlions dans notre deuxième chapitre.

3) *La fonction du cryptage*

L'auteur aborde en outre la question de la fonction du cryptage. En quoi, en effet, ce cryptage est-il plus qu'un simple jeu, en quoi fait-il sens ? La première chose que note Quentin Meillassoux est que le procédé ne fait pas de Mallarmé l'hermétique que l'on a fantasmé. Pour deux raisons : d'abord parce que la vérité que recèle le poème (savoir que la poésie se fait avec le rien, qu'elle informe et contient) est indigente ; d'autre part parce qu'ayant celé à tous les principes de lecture de son poème, Mallarmé n'a pas confié à quelques grands initiés la tâche de transmettre le contenu ésotérique de son œuvre¹.

Mais ce que congédie le cryptage, selon Quentin Meillassoux, c'est plus essentiellement les deux types de rapport à l'absolu propres au régime onto-théologique de la pensée occidentale et définissables comme sacralisation² : la représentation d'une part, définitoire de la scène grecque (et wagnérienne), la présentation d'autre part, qu'illustre la parousie chrétienne³. Afin de dépasser la parousie christique (« convocation réelle d'un drame réel »⁴, et par là-même supérieure à la logique grecque dans quoi s'est enfermé Wagner), le cryptage aurait alors pour fonction d'opérer une diffusion de l'absolu assimilé au hasard. Si dans un monde sans dieux, sans fondements, le seul absolu est le hasard, la présentation chrétienne devient en effet inconsistante, dans la mesure où le hasard ne se phénoménalise pas au sens de l'ontologie traditionnelle. Le cryptage doit donc être équivalent à l'acte du hasard étant bien entendu que ce dernier n'est en rien comparable à l'entéléchie aristotélicienne, puisqu'il inclut le « peut-être » comme modalité indépassable de toute actualisation⁵. La solution mallarméenne tiendrait selon le philosophe au fait que le code est lui-même soumis à la contingence : parce que d'une part il ne peut être découvert que par hasard⁶, parce que, d'autre part, son existence même est incertaine – à l'instar du *e* muet dans la poésie moderne, certains vocables peuvent être comptés ou exemptés de la métrique globale du poème, le cryptage pouvant à la fois être et ne pas être. Le *Coup de dés* parvient ainsi à actualiser la contingence absolue qu'il affirme par ailleurs.

¹ *Ibid.*, p.120.

² Nous interprétons ici les thèses du philosophe dans le sens d'une critique du sacré dont Meschonnic aura été pendant quarante ans l'un des représentants les plus éminents. Cf. notamment *Le Signe et le Poème*, *op.cit.*, p.9-122.

³ Cf. Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène*, *op.cit.*, p.103-110.

⁴ *Ibid.*, p.106.

⁵ Cf. sur l'importance du « PEUT-ÊTRE », *ibid.*, p.187-201.

⁶ *Ibid.*, p.112.

**b) Quelques conséquences à tirer de la découverte de
Quentin Meillassoux**

On l'aura compris nous souscrivons presque sans réserve aux thèses de Quentin Meillassoux que nous venons ici de résumer. À notre connaissance, rien ne démentit, que ce soit dans le texte où par sa situation dans l'œuvre de Mallarmé, l'interprétation qu'il propose. La seule remarque qui s'imposerait peut-être tient à la cohérence du concept de « Hasard » que Meillassoux prête à Mallarmé : le hasard, selon le philosophe, « est *réel* (il régit effectivement les événements finis et alternatifs de notre monde), *déterminé* (ses résultats opposés sont toujours tel ou tel résultat concret) et *éternel* (le Hasard demeure égal à lui-même, toujours en acte, que ses productions soient insignifiantes ou pleines de sens)¹ ». Si le poète propose indéniablement ici et là de telles déterminations du concept, les a-t-il systématisées pour en faire les conditions auxquelles devait répondre son poème ? Rien ne permet ni de l'affirmer ni de l'infirmier. Remarquons seulement que la cohérence de ce concept de hasard se retrouve dans le premier ouvrage, remarquable lui aussi, du philosophe : *Après la finitude*².

Reste peu contestable, pour ce qui nous intéresse ici, que le *Coup de dés* fournit aux thèses de Mallarmé sur la contingence une forme qui en change la portée. Nous ferons ici trois remarques, seul apport interprétatif qui soit ici véritablement de notre cru. D'abord, la contingence que le discours spéculatif risquait de présenter comme une simple affirmation maîtrisée, figurant par là-même comme un empire de pouvoir dans l'empire illimité du Hasard, apparaît maintenant *par* Hasard. La contingence devient alors plus qu'un simple objet dont le discours propositionnel dispose : elle constitue les conditions mêmes de toute énonciation. De même que les *Poésies* faisaient des définitions successives de la poésies des contenus de pensée indissociables d'une situation historique et existentielle, de même, mais d'une autre façon, le *Coup de dés* fait de l'affirmation de la contingence un énoncé qu'on ne saurait distinguer des conditions où il advient.

D'autre part, et c'est notre deuxième remarque, le mélange des modes de lecture requis par la découverte du code met en évidence la fragilité de ce qui relie les éléments épars de la page (relation syntaxique ou analogie visuelle), comme est arbitraire le dessin céleste des constellations. Cette contingence de la signifiante définit un nouveau régime de v(l)isibilité du texte littéraire qui fait du lien signifiant une dépendance de l'acte

¹ Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène*, op.cit., p.128.

² Cf. Quentin Meillassoux, *Après la finitude*, op.cit., p.91-109.

d'interprétation et non une donnée réelle et comme telle évidente¹. Ainsi, est-il intéressant de noter que le Mètre du poème est à la fois inaudible et invisible² : ce n'est ni en écoutant, ni en regardant le texte qu'on parvient au 707, mais par l'acte minimal d'une sommation. Le cryptage vient donc symboliser l'inapparence du sens, non pas parce que celui-ci resterait caché, mais parce qu'il n'est pas pensable comme phénomène, comme aspect de l'être. Le sens s'il a lieu tient au *peut-être* d'un sujet qui trame, selon un acte (l'addition) dont on ne sait trop s'il relève d'une action ou d'une soumission au compte même.

Ajoutons enfin que la question du cryptage entraîne des conséquences énonciatives très importantes : plus qu'aucune autre métrique, celle du *Coup de dés* implique une sorte de doublement de l'instance énonciative : qui doit à la fois *dire* et *compter*. Le fait que le sens soit codé témoigne alors très clairement d'une distance entre le locuteur et son énoncé qui interdit, plus encore que ses tournures gnomiques ou impersonnelles, de lire le poème selon un lyrisme personnel naïf, alors même que le texte relate « les propres affres [du poète] tandis qu'il écrit son poème³ ». Il y a ici un paradoxe qui fait imploser la conception traditionnelle du lyrisme : au moment même où l'immédiateté du poète à son dire est la plus grande (puisqu'il dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit⁴), l'hypothétique présence d'un code empêche toute lecture expressiviste du poème.

*

* *

Les trois remarques qui précèdent définissent la spécificité de l'écriture poétique du spéculatif dans le *Coup de dés*, et, étant entendu que le poème se prend pour objet, fixent le statut du poème à l'ère de sa contingence. La *fragilité des liens signifiants* amène à une réévaluation de la notion d'autonomie : en effet, d'une part l'autonomie⁵ de l'œuvre se manifeste sur plusieurs plans (iconique, déictique, symbolique) qui ne coïncident pas entre eux, voire obéissent à des logiques inconciliables, hétéronomes ; d'autre part, n'étant plus

¹ C'est à notre sens ce qui distingue radicalement le poème de Mallarmé des réalisations calligrammatiques d'Apollinaire. La dimension iconique du calligramme constitue une base phénoménale identifiable qu'une catalyse sémantique peut subvertir ou développer. Chez Mallarmé, l'absence d'une telle base phénoménale fait du poème une manière de non-lieu, ou de lieu sans phénomène. Entendons bien que ce que nous qualifions d'absence de phénomène désigne non pas la vacuité d'une absurdité mortifère mais un règne en rupture avec toute logique de l'apparition, un peu comme chez Levinas, à partir d'*Autrement qu'être* s'annonce un au-delà de l'essence, définissable comme signifiante.

² Contre une certaine interprétation du *Coup de dés* comme poésie spatiale (cf. Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, p.65-69) à laquelle s'oppose également, pour d'autres raisons, Michel Murat dans *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op.cit.*, p.86-87 et 106.

³ Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène*, *op.cit.*, p.100.

⁴ Performativité clairement établie par Quentin Meillassoux, *ibid.*, p.110-112.

⁵ Entendons : le fait que l'œuvre s'interprète par rapport à elle-même, le fait qu'elle forme un système autosuffisant.

qu'hypothétique du fait de l'incertitude quant à l'existence du code, elle ne définit plus aucune maîtrise du sens et doit être confrontée sans cesse à l'éparpillement qui la guette. L'idée selon laquelle le sens du texte relèverait d'une phénoménalité paradoxale insoumise à l'entente ontologique de ce qu'est un phénomène interdit qu'on en fasse la révélation de *quelque chose*, ou même de quelque étape d'une démarche heuristique. Enfin, la non-coïncidence du sujet et du poème au moment même où le poème *devient* l'acte du sujet qui l'écrit, a pour conséquence que le poème s'invente dans un autre rapport au sujet que celui proposé par les définitions expressivistes du lyrisme par quoi le poème trouvait jadis à se légitimer. On indiquera pour conclure ici que le *Coup de dés* reprend le cadre définitoire du symbole romantique – cette coïncidence de la représentation et de la présentation qui implique une autonomie de l'œuvre et qui parce qu'elle exprimerait l'expérience d'un sujet-monde, dirait par elle-même ce qu'il en est en général de l'être – pour le disloquer : en effet, dans le cas d'une affirmation de la contingence, la fusion de la présentation et de la représentation aboutit à la possibilité que la fusion n'ait pas lieu, l'autonomie risque de ne plus être qu'un fantasme projeté sur la réalité chaotique d'un éparpillement, l'être s'échappant dans le *peut-être*, quand le sujet, que rien ne définissait que son *monde en acte*, clignote selon la duplicité du dire et du compter, si tant est qu'il y ait compte. On le voit donc, l'écriture du *Coup de dés* acte toutes les conséquences d'une reconnaissance de la contingence du poème, et, s'il est vrai que le codage paraîtra futile à plus d'un, de son discrédit.

B. VALÉRY : UNE IRONIE INSOUÇONNÉE

Qu'en est-il maintenant du discrédit de la littérature dans les recueils de Valéry¹ ? Dans ses jeunes années Valéry donne un certain nombre de poèmes à des revues poétiques. Entre 1889 et 1892 les envois à *La Conque*, *La Plume*, *La Syrinx*, *Le Centaure* ou *L'Ermitage* qui accueillent alors les écrits des poètes symbolistes, seront fréquents. Jean Hytier, dans son édition de l'œuvre poétique, donne ces textes, généralement versifiés, où se ressentent l'influence de Baudelaire, de Mallarmé mais aussi, plus généralement, d'un imaginaire symboliste en passe de devenir un vaste répertoire de lieux communs. Ces poèmes d'un lyrisme éthéré, pleins d'idéales figures nuitamment alanguies ou (et) bercées de reflets aquatiques, hantés d'une religiosité épurée et solitaire, peuvent être rapprochés de poèmes plus tardifs (*La Jeune Parque*, ou « La Dormeuse » notamment). Cependant, ces compositions aujourd'hui oubliées, témoignages d'une ferveur et d'un enthousiasme poétiques certains, ne paraissent pas représentatives de l'écriture valéryenne. Il semble d'ailleurs que Valéry lui-même aura tout fait pour ridiculiser la passion qui animait ses textes de jeunesse. Faut-il rappeler qu'en 1922, à l'heure où sa gloire de poète semble à jamais acquise, il écrira à Gide les lignes suivantes – où il faut voir autre chose qu'une fausse modestie ?

On veut que je représente la poésie française. On me prend pour un poète. Mais je m'en fous, moi, de la poésie. Elle ne m'intéresse que par raccroc. C'est par accident que j'ai écrit des vers. Je serai exactement le même si je ne les avais pas écrits. C'est-à-dire que j'aurais, à mes propres yeux, la même valeur. Cela n'a pour moi aucune importance.²

¹ On lira à ce sujet l'excellent article d'Annick Ettlin, « Comment écrire des vers quand on ne veut pas être poète – Valéry et l'invention d'une "émotion intellectuelle" », *CONTEXTES* [En ligne], n°9, mis en ligne le 01 septembre 2011 : URL : <http://contextes.revues.org/index4815.html>. Cet article explique comment Valéry, après avoir rejeté l'écriture poétique et l'institution littéraire aux environs de 1892, trouve le moyen de se réinvestir dans le jeu littéraire en réconciliant les exigences contradictoires d'un impératif de lucidité et du fondement mystique de la valeur littéraire. Il nous semble pourtant que parler d'une résolution du problème, d'un investissement réinventé dans la littérature ne tient pas compte d'un certain nombre de faits : 1- Valéry revient à la poésie pour mieux l'abandonner après la parution de *Charmes* ; 2- l'écriture même de ce recueil reflète moins une confiance réinventée en l'écriture qu'une contradiction jamais vraiment résolue qui ne cesse de menacer l'écriture poétique (nous aurons l'occasion de le montrer), signe qu'une sociologie de la littérature ne peut se passer d'une poétique, d'une *lecture* des œuvres ; 3- l'auteur appuie ses thèses exclusivement sur ces récits génétiques où Valéry, établissant une manière de théorie de sa création, invente le concept contradictoire d'« émotion intellectuelle ». Il faudrait pourtant commenter le fait que l'opposition entre émotion et intellect relève d'un cadre conceptuel dualiste dont Valéry, mais aussi Paulhan, Bousquet et tant d'autres, héritent, sans parvenir à le dépasser : on verrait alors que ce cadre ne permet pas de penser l'écriture du poème, ni de traiter avec suffisamment de rigueur la question de la *croissance* littéraire. L'originalité de Valéry quant à ces questions est ailleurs.

² Gide, *Journal*, N.R.F., 1939, p.749, cité par Kenneth N. Douglas, in « Speech after long silence – Paul Valéry abandonment of literature, and his return », *The French review*, vol.XX, n°3, January 1947.

1. *L'Album de vers anciens*

a) Poésie post mortem

*L'Album de vers anciens*¹ publié en 1920 met en place un ensemble de dispositifs destinés à inoculer le venin du discrédit au cœur même d'une écriture trop naïvement sûre d'elle-même. Rien de neuf, bien sûr, dans cette ironie². Si ce n'est justement l'invention d'une intrusion du geste critique dans l'œuvre poétique comme possibilité d'un retour *in extremis* à la poésie, fût-ce à une poésie, dès l'abord du titre, qualifiée d'« ancienne ». La première chose à noter concerne le paratexte. Comme chez Mallarmé, la détermination générique de l'*album* vient dire à quel point l'écriture du recueil fut erratique³. Verra-t-on également dans l'appellation indéfinie « vers » une présentation de l'œuvre comme constituée d'une matière brute, première dont il n'est pas certain qu'elle s'ordonnera véritablement en « poèmes »⁴ ? Au titre s'ajoutent, dans les éditions de 1920 et 1926 notamment une « Note de l'éditeur » et une « Note au lecteur de la deuxième édition » dont on peut regretter qu'elles ne figurent plus qu'en note éditoriale dans l'édition de Jean Hytier :

Presque tous ces petits poèmes – ou d'autres qu'ils supposent, et qui leur ressemblent assez – ont été publiés entre 1890 et 1893, dans quelques revues dont la carrière ne s'est pas poursuivie jusqu'à nos jours.

La conque, le Centaure, la Syrinx, l'Ermitage, la Plume, ont bien voulu accueillir ces essais, qui conduisirent assez promptement leur auteur à un sincère et durable éloignement de la poésie.

On y a joint deux pièces inachevées, et abandonnées dans leur état vers l'an 1899, ainsi qu'une page de prose qui se rapporte à l'art des vers, mais qui ne prétend rien apprendre, ni rien interdire à personne.⁵

Puis en 1926, pour une édition augmentée :

¹ Il est regrettable selon nous que la critique ait délaissé ce recueil. Outre quelques pièces vraiment remarquables, nous y trouvons le signe précieux d'une possibilité de joindre un profond dédain de la poésie à la poésie même.

² On trouve, dans le dossier de Jean Hytier consacré aux vers anciens, un poème en prose publié dans la revue *Chimère* en novembre 1891, dont certains passages sont exemplaires d'une verve virulente et comique braquée contre la poésie et les poètes : « Des gens laissent croître leur chevelure et s'imposent au bord du ciel, en Orphées, lyres sur l'azur, prunelles révoltées, – parce qu'ils cassent les reins à un hexapode ou accumulent la même consonne dans un vers. Horrible !... Les fleurs sont d'une bêtise de femme. La réciproque est vraie. [...] Prier, croire – mais c'est une *auto-suggestion* – ah ! silence ! un peu ... ». *OI*, p.1600-1601.

³ *L'Album* se présente donc comme un recueil sans système, voire sans cohérence. Notons qu'il est arrivé à la critique de remarquer la tendance à l'a-systématisme et à la variété jusque dans la composition de *Charmes*. Cf. par exemple le commentaire de l'organisation du recueil par Jacques Duchesne-Guillemin, *Etudes pour un Valéry*, La Baconnière, Neuchâtel, 1964, p.174 : « En cherchant un classement [à ses poèmes], l'auteur – qui se contenta d'abord de l'ordre alphabétique – ne visait qu'au maximum de variété, faisant par exemple alterner les poèmes longs et les poèmes courts, etc., séparant même ceux de sujet semblable ou identique – tels *Aurore* et *Palme* – au lieu de les rapprocher, comme il eut fait dans un système. » Cf. également Daniel Oster, *Monsieur Valéry*, *op.cit.*, p.126, où la critique évoque une panoplie parodique des genres poétiques.

⁴ Le lecteur verra peut-être ici une surinterprétation de ce qui n'est au fond qu'une dénomination courante. Tenons cependant Valéry pour aussi rusé qu'il se montre en mainte occasion.

⁵ *OI*, p.75.

On trouvera dans cette nouvelle édition de l'Album de vers anciens, quelques pages qui n'étaient point dans la première : un poème assez long, jadis abandonné, et deux autres fort courts, assez dignes de l'être. Quant au texte déjà publié, on y a fait plusieurs petits changements. Certaines pièces ont été complétées d'après les manuscrits de l'auteur ; mainte faute corrigée.¹

Les poèmes qu'on lira sont donc les épaves d'une époque dont les acteurs éditoriaux ont périclité. Leur écriture a conduit Valéry au dégoût qu'on sait. Rien de bien engageant en vérité. L'«éditeur» feint ici d'exhumer les papiers d'un auteur défunt. S'il y a œuvre, c'est *post mortem auctoris*, en comprenant par là que la mort, ici, n'est en rien accidentelle, événementielle, mais axiologique, conditionnant la présentation des vers rassemblés.

Pourtant, au moment même où il inscrit, à l'orée de son premier recueil, les principes censés le discréditer, Valéry ne pose-t-il pas les critères de ce que devrait être une poésie à venir : quand, en 1926, il juge certains poèmes dignes d'être abandonnés, il présuppose du même coup une dignité possible du poème et de la littérature. Nous montrerons donc brièvement que, dans *l'Album*, au dédain de la poésie affiché par Valéry correspond une recherche active de formes nouvelles susceptibles d'inscrire dans les œuvres la dimension de discrédit critique jugée désormais nécessaire.

Avant de développer cette idée, rappelons que, comme l'a montré Jean Hytier, les textes réunis dans *l'Album* ont fait l'objet de réécritures importantes entre les années 1890 et 1920. Preuve d'une part que la poésie n'est pas restée lettre morte dans les dossiers de Valéry, et, d'autre part que *l'Album* est moins négligé que Valéry ne veut le laisser croire. Si négligence il y a, elle est étudiée.

b) Réécriture, inachèvement, dépassement générique

Notons d'abord que si la définition iconoclaste de la littérature comme exercice est bien connue on reconnaît rarement que *l'Album* y donne forme et en fait une forme poétique à part entière, en exhibant, par exemple, le travail de réécriture à travers deux textes, « Féerie » et « Même féerie », deux sonnets visiblement dérivés d'un même travail. Quel sens prêter à ce jeu ? Il faut y voir en premier lieu une incontestable ironie qui vise à désacraliser l'unicité figée de l'œuvre produite. Nous y verrons également quelque chose de moins dérisoire car il ne semble pas que la valeur d'aucun de ces doublons ne soit entachée par le procédé : en effet, la réécriture en elle-même n'est pas parodique. Chaque poème conserve une dignité qui tient à la singularité de son sens. La *mêmeté* indiquée sonne alors comme une provocation à dénicher

¹ *Ibid.*

la singularité derrière les ressemblances ou à poursuivre une œuvre en cours de réalisation. L'idée de la littérature-exercice trouve donc ici une paradoxale manifestation opérable.

On dirait la même chose de cette figuration achevée de l'inachèvement que constitue « Épisode ». Le poème, qui s'était jadis appelé « Fragment », présente à son terme un vers orphelin apparemment tronqué. La ponctuation finale (« ... ») vient signifier une éventuelle lacune. L'inachèvement semble pourtant constituer une forme satisfaisante. Si l'on observe bien, l'incomplétude n'est que métrique. Syntaxiquement et du point de vue de la période qui obéit à un rythme ternaire solidement établi, le poème semble complet. De quoi laisser penser qu'une fois encore, la négligence démontrée fait passer sous main une invention formelle, qui vient rédimier la ruine de la littérature. On relira les dernières lignes du poème :

... Une feuille meurt sur ses épaules humides,
Une goutte tombe de la flûte sur l'eau,
Et le pied pur s'épeure comme un bel oiseau
Ivre d'ombre...¹

Il y a ici trois propositions : les deux premières, sémantiquement des chutes, tiennent chacune en un vers quand la dernière, dont le verbe présente une *Aktionsart* inchoative, s'émancipe du mètre pour déborder sur un vers inachevé. Inachèvement délibéré sans doute, qui à la chute attendue du poème substitue une fuite sémantique et typographique soulignée, d'ailleurs, par la paronomase *tombe/d'ombre* qui substitue au figement sépulcral l'indéfinition d'une entité insaisissable². Notons encore que certains poèmes comme « Profusion du soir » ont beau être présentés comme abandonnés, cet abandon devient la chance d'une forme qui se fortifie pour reprendre une expression de « L'Amateur de poèmes³ », texte étrange en cela qu'il vient clore notre recueil par une prose théorique, dont nous dirons quelques mots pour finir.

Il faut sans doute prêter attention ici autant au contenu conceptuel de ce texte (l'idée que le poème oppose au chaos de la pensée la chance concertée d'une nécessité et d'une cohérence sans pareilles) qu'à la présence dans le recueil d'une conceptualisation qui vient justifier l'artifice poétique en fondant son intérêt sur l'expérience du sujet. Derrière le titre qui semblait annoncer quelque fable ou prose baudelairienne, se cache en fait un texte pour le moins aride, pauvre en images mais riche en termes spéculatifs. Manière pour Valéry de mettre en regard deux activités généralement dissociées : la généralisation⁴ conceptuelle pure

¹ *Album de vers anciens, op.cit.*, p.84.

² Qui souligne l'opposition entre chute et évanescence.

³ *Album de vers anciens, op.cit.*, p.94.

⁴ On doit en effet parler de généralisation ici dans la mesure où le sujet qui s'énonce dans le texte semble indifférent à la spécificité sémantique des poèmes qu'il écrit, n'y cherchant que l'illusion d'une pensée nécessaire.

et l'écriture poétique. Premier jalon d'une pratique que le poète ne tardera pas à généraliser dans ses recueils d'aphorismes et qui signifie quelque chose comme un dépassement générique de la poésie.

*
* *

On peut donc à bon droit considérer l'*Album de vers anciens* comme la tentative de faire une poésie qui, sans en refouler le constat, s'invente sur le terreau finalement fertile de son propre discrédit. L'inachèvement, la reprise de l'écriture (« Féerie », « Même féerie »), le dépassement générique disent chacun à leur manière l'insuffisance des formes traditionnelles du poème tout en inventant celles de son regain.

2. *Charmes : du discrédit à l'érotisme critique*

a) Inachèvement

Il faut dire enfin quelques mots de *Charmes*, deuxième et dernier recueil explicitement poétique de Valéry. À côté de poèmes incontestablement lyriques dont le déploiement n'achoppe pas sur l'écueil d'une ironie délétère, on y trouve un certain nombre de signes qui interdisent de concevoir ce recueil comme le simple effet d'une confiance retrouvée¹. Comme dans l'*Album*, un texte est présenté comme fragment. Michèle Aquien, qui a étudié les manuscrits des « Fragments du Narcisse² », remarque comment le processus génétique de composition du texte relève d'une logique de réversibilité³ et d'interpolation, signe de cette mouvance qui est au cœur du projet valéryen et qui conduira peu à peu le poète à abandonner les formes fixes. Comme dans l'*Album*, il faut voir là à la fois le signe d'une nonchalance affichée et l'invention d'une poétique qui accepte l'idée de l'inachèvement – pour ne pas dire qu'elle y trouve sa ressource. Le poème inachevé porte alors la marque du mouvement sans fin de sa composition non seulement dans sa présentation fractionnée mais

¹ Comme le note d'ailleurs Nicole Ceylerette-Pietri avec *La Jeune Parque* et *Charmes*, Valéry ne retrouve pas la poésie (qu'il n'a jamais délaissée – les *cahiers* en témoignent) mais l'écriture versifiée. Cf. Nicole Ceylerette-Pietri, « Points de repère », in Nicole Ceylerette-Pietri (éd.) *Paul Valéry ... Aux sources du poème*, Champion, 1992, p.7. Nous ajouterons à cette remarque un constat d'importance omis par Madame Ceylerette-Pietri : à travers le vers, c'est avec l'institution littéraire que Valéry renoue, avec la poésie comme activité sociale définie par la consécration éditoriale et l'économie symbolique qui l'accompagne. D'où une problématique incontournable pour toute approche de ces textes : comment s'y négocie la question de la valeur poétique ?

² Michèle Aquien, « Fragments de fragments », in Nicole Ceylerette-Pietri (éd.) *Paul Valéry ... Aux sources du poème, op.cit.*, p.97-118.

³ Cf. également Nicole Ceylerette-Pietri, « Métamorphoses de Narcisse », in Huguette Laurenti (éd.) *Paul Valéry I Lectures de « Charmes »*, Lettres modernes, 1976, p.25 : « Ce que Valéry recherche dans le Narcisse au miroir, c'est en somme une vivante image de la relation réversible, toujours poursuivie dans le monde et dans le moi. »

aussi dans un certain flou logique : car « si l'ensemble finit par former un tout cohérent, on note que les liens grammaticaux et même logiques sont très souvent lâches voire ambigus entre ces fragments, même dans la version définitive¹ ». Par quoi Valéry, paradoxalement, fait œuvre positive.

b) Impossibilité de la confiance lyrique, distance

Il faudrait montrer également comment un certain nombre de poèmes réflexifs figurent un arrêt de la verve lyrique en démystifiant ces représentations traditionnelles du poète qui mettent l'accent sur son pouvoir de dire la nature, le vrai, le soi ou le divin. C'est le cas par exemple d'« Au Platane ». Dans cette ode, le locuteur s'adresse à l'arbre, symbole pour lui d'une solitude et d'un chant vertical. Le platane se montrera finalement rétif à la fraternité pressante du poète et opposera un « non » définitif à qui l'interroge. Valéry semble admettre ici avec humour² l'échec d'une certaine naïveté qui « consisterait à croire qu'on trouvera écho de soi hors de soi³ », ou d'un certain lyrisme qui voudrait oublier sa condition verbale pour s'imaginer faire corps avec la nature, pour tutoyer l'univers. De même dans « Poésie », allégorie sur laquelle nous reviendrons plus longuement, le sein de la Muse a cessé de couler sous les crocs trop voraces d'un chancre poupin, signe encore d'une impossibilité ou du refus de la confiance lyrique traditionnelle.

On le voit certains signes rappellent donc au lecteur de *Charmes* que le poète n'est peut-être pas dupe de ce qu'il fait, qu'il se tient à distance d'un enthousiasme trop facile. La question de la distanciation est d'ailleurs centrale dans le recueil. « La Pythie », « Fragments du Narcisse », « Ébauche d'un serpent », mais également « La Dormeuse » semblent traiter d'une seule et même question : comment puis-je à la fois dire « je » et me rejoindre ? Cette question est une question fondamentale pour la question du discrédit de la parole littéraire et

¹ Michèle Aquien, « Fragments de fragments », in Nicole Ceylerette-Pietri (éd.) *Paul Valéry ... Aux sources du poème, op.cit.*, p.117.

² La critique manque souvent d'humour. James Lawler fait par exemple de ce poème un poème tragique (cf. James Lawler, *Lecture de Valéry*, P.U.F., 1963, p.50), ce qui est à notre idée faire peu de cas de l'ironie valéryenne, qui n'a jamais cessé de battre en brèche les figurations romantiques de la poésie. Preuve que le poète s'amuse : sans aller jusqu'à affirmer que, sous l'effet du vent, le platane serait un peuplier, Valéry n'hésite pas à user du calembour, en matière d'arbre particulièrement. Nous pensons ici bien sûr à quelque fumeux « Hêtre suprême ». Si on peut penser que le platane est un avatar du charme, le « non » est aussi bien celui d'un art qui se refuse, et tombe à plat. Aussi préférons-nous, à l'interprétation maussade de James Lawler, opposer la fraîcheur d'un Paul Gifford qui soulignait jadis dans sa thèse de doctorat la dimension humoristique des *Charmes*, distance et légèreté : « Chez le poète de *Charmes*, dans les arabesques d'une fantaisie délicate, se transposent les aventures et les mésaventures intérieures de celui qui se voulait, jusque dans la fabrication du charme poétique *le maître de sa pensée*. » Les *Charmes* comme transposition humoristique d'un désir de maîtrise : il semble, malheureusement, que l'idée ait fait long feu. Renvoyons donc à Paul Gifford, *L'Humour chez Paul Valéry*, Doctorat de troisième cycle soutenu à l'Université de Toulouse le Mirail en juin 1971, p.275.

³ Philippe Berthier, « Au Platane », in Jean Pierrot (éd.) *Charmes de Paul Valéry*, Presses Universitaires de Rouen, 1995, p.12.

se décline en termes de critique de la littérature : comment la poésie peut-elle offrir les moyens d'une présence que ne vient pas discréditer la puissance démystifiante de ma conscience ? Tout l'intérêt de *Charmes* est de faire d'un tel débat un drame intime. Là où le discours critique de Valéry semble parfois complètement extérieur à la littérature, aux rêves romantiques et symbolistes d'un accomplissement du sujet dans le poème, les pièces de *Charmes* sont plus ambiguës. Certes, comme l'indiquent certains poèmes, la confiance lyrique est clairement sapée, mais Valéry ne tranche jamais simplement pour le recul spéculatif ou pour la froideur d'une littérature objectivée¹. Le serpent qui va s'insinuant entre les textes est un bon symbole de ce dont il s'agit² : incarnant la distance mortifère par la morsure qu'il inflige aux dormeuses et rêveuses du recueil en même temps que la possibilité non moins dangereuse d'un retour à soi fusionnel (quand il se mord la queue), il trace la courbe sinusoïdale d'une oscillation entre le pôle critique et la croyance. Le charme comme arbre de vie et/ou de connaissance ne va pas sans cette bestiole qui figure l'inscription ambiguë du cadre critique dans *Charmes*, ici dénigrant le poème, là séduisant le lecteur par ses enjôlements.

c) D'un érotisme critique

Il revient alors au lecteur de lire et de penser cette question de la distance en veillant à ne tomber ni dans le piège d'un enthousiasme naïf, ni dans celui d'une ironie par trop destructrice. On comprendra alors, par exemple, que « La Pythie » n'est pas une simple illustration de la critique valéryenne de l'inspiration, sans en faire *a contrario* une défense et illustration des enthousiasmes oraculaires³. Nous dirons donc que la dimension critique

¹ Un signe tout à fait convainquant de cela est l'ambiguïté du « Cimetière marin ». Si l'on y voit souvent l'exemple de la « grande poésie valéryenne », un de ces poèmes propre à susciter l'émotion qui « fait pleurer Margot et scandalise M. Teste » (Hubert Fabureau, *Paul Valéry*, Editions de la Nouvelle revue critique, 1937, p.204) on y a vu aussi, très tôt, notamment du fait de ces focs qui picorent ou de la *marche des colombes*, une façon d'adieu au lyrisme, une intrusion du prosaïsme dans les *Charmes*. William Marx affirme ainsi que « “Le Cimetière marin”, c'est l'histoire de la fin d'une métaphore, de toute métaphore : la fin de la poésie — ou d'une certaine idée de la poésie. L'abandon prochain par Valéry des formes poétiques traditionnelles, en faveur du poème en prose, y est inscrit en filigrane. Gustave Téry [un des plus farouches détracteurs du poème] avait vu juste : jamais plus les colombes ne s'envoleront ». Cf. William Marx, « Valéry, Flaubert et les oiseaux qui marchent », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 4, 2003, p.931.

² James Lawler note le caractère fondamental du symbole du Serpent chez Valéry. (Cf. James Lawler, *Lecture de Valéry*, *op.cit.*, p.135-136). On le retrouve non seulement dans *La Jeune Parque* et l'« Ébauche », mais également de façon plus discrète dans « La Pythie » et « L'Insinuant ». Sur la circulation du thème dans l'ensemble de l'œuvre on consultera également Maurice Bemol, « Valéry et le serpent », *La Parque et le serpent : essai sur les formes et les mythes*, Belles Lettres, 1955, p.93-112 et Louise Cazeault « Le symbole du serpent : étude des Cahiers de 1910 à 1913 », *Recherches sur La Jeune Parque*, *La Revue des lettres modernes*, n°498-503, 1977, p.77-87.

³ Nous dirions volontiers que le propos du poème est condensé dans l'ambiguïté des derniers vers, quand est mentionnée « cette auguste Voix / Qui se connaît quand elle sonne / N'être plus la voix de personne / Tant que des ondes et des bois ! ». La construction grammaticale est étrange, pour deux raisons. 1- Un doute subsiste

s'inscrit sous la forme d'un jeu, d'un bougé entre des positions apparemment contradictoires : la démystification¹ et la ferveur émotive et sensuelle. De cette oscillation délibérée, deux poèmes sont l'illustration : « Le Sylphe » et « L'Insinuant ». Ces textes *jouent* avec le lecteur qu'ils désorientent délibérément² et dont ils excitent l'attente, ici par un mot qui ne vient pas, là par une manière de devinette (qu'est-ce donc qui passe « ni vu ni connu », « ni lu ni compris³ » ?). Or ce jeu s'établit justement, entre les deux pôles que nous venons d'évoquer : le thème émotionnel ou confiant (mystifié) et le thème critique. D'un côté le « génie » du sylphe, la « tendresse » de l'insinuant, de l'autre « le hasard » ou l'arbitraire d'un « dessein » ou des « secrets du menteur », conscient du jeu qui se joue⁴. Cependant, trop tranchée, cette bipolarité est loin d'être satisfaisante : de fait, le jeu brouille les frontières, complique les oppositions. L'érotisme de ces poèmes tient-il plus au « génie » qui l'inspire, au jeu délibéré, à la distanciation ou au « hasard »⁵ ? Le miroitement « d'un sein nu entre deux chemises⁶ » pourrait ainsi définir réflexivement l'effet d'un texte qui, confondant distance et enchantement, invente une expérience érotique et émotionnelle, tout en jouant d'une énonciation critique.

*

* *

On le voit, l'inscription du cadre critique dans les poèmes de Valéry en même temps qu'elle vient indiquer en quoi la valeur de la poésie fait problème donne lieu à une créativité formelle que la critique, obnubilée par le maintien du vers et des compositions traditionnels, a

quant à la fonction de l'infinitive « N'être plus la voix de personne ». En effet, la proposition peut compléter deux verbes *se connaître* et *sonner*. Les deux constructions sont d'ailleurs surprenantes. Dans la forme réfléchie *se connaître* il est rare que le pronom soit sujet d'une proposition infinitive (cependant l'existence de formes telles que *je me vois être* ou plus valéryennement *je me vois me voir* rende cette première hypothèse très plausible). Le verbe sonner peut également se construire transitivement, quoique de manière un peu forcée. On attendrait plutôt des constructions quasiment lexicalisées : sonner la diane, sonner la retraite, les vêpres. À l'inspiration violente (explicitement assimilée au hasard d'un bouillonnement animal) s'est substituée, à la fin du poème, une voix nouvelle consciente d'elle-même et de n'être personne qu'une extériorité « d'ondes et de bois ». On ne sait pas vraiment si la voix se sait n'être personne ou si elle se connaît quand elle sonne pour signifier qu'elle n'est la voix de personne. 2- Toujours est-il que cette hésitation ne fait que renforcer la contradiction présuppositionnelle entre « se connaître » et « n'être personne », contradiction qui oblige à penser un unimaginable troisième terme entre distance critique et évanouissement dans le flux sonore.

¹ « La Pythie » se montre très virulente envers la sottise d'un rite oraculaire dont elle fait l'équivalent d'un jeu de hasard : étrange idée en effet que de faire résonner quelque « sombre carcasse d'âne ».

² « L'Insinuant », *Charmes, op.cit.*, p.137 : « Quoique souriante/ En pleine fierté, / Tant de liberté / La désorientent ! ».

³ « Le Sylphe », *Charmes, op.cit.*, p.136.

⁴ « [...]Ni vu ni connu, / Hasard ou génie ? [...]», *ibid.*

⁵ Et de quel génie s'agit-il ? D'un malin génie fictif, du sylphe, ou de ce génie que la théorie valéryenne assimile d'ordinaire au hasard ?

⁶ Cf. le dernier tercet du « Sylphe » : « [...]Ni vu ni connu, / Le temps d'un sein nu / Entre deux chemises ! ». Barthes écrivait : « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? ». *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p.17.

souvent sous-estimée. Rien de délétère ici mais l'invention d'un *jeu* dans l'écriture qui, loin de refouler la distanciation critique¹, en fait son principal ressort et dépasse l'opposition simple entre charme et lucidité. Aussi pourrions-nous reprendre à notre compte cette affirmation de Jean-Michel Maulpoix : « Il revient à Valéry d'avoir subverti *la poésie en y mettant les formes*. D'en avoir déconstruit les mythes et brisé les idoles avec une élégance sans précédent. D'avoir rationalisé en quelque sorte, et versé au patrimoine, la leçon des divers attentats perpétrés durant la deuxième moitié du XIX^e siècle par Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé contre la mythologie romantique de la création, prophétisante et messianique. D'avoir été l'homme qui dit non en vers rimés au prophète et à la Pythie². »

C. REVERDY : UNE RÉFLEXIVITÉ CONTINGENTE

Comment le discours théorique de délégitimation s'articule-t-il chez Reverdy à sa poésie ? Lui demeure-t-il radicalement étranger ? Est-il simplement contredit ou refoulé par l'écriture des poèmes ? Ou constitue-t-il un fonds doctrinal *a se* dans le sens où les propositions sur la tautologie du réel ou sur la contingence joueraient le rôle de prémisses dont les textes ne seraient que le développement *a posteriori*, la redite ornée ? Rien de cela, sans doute. Nous avons déjà pu voir en sollicitant pêle-mêle, dans les parties qui précèdent, les textes de *Nord-Sud*, les recueils d'aphorismes et les poèmes recueillis dans *La Plupart du temps* ou *Main d'œuvre*, que la dimension critique des poèmes ne fait aucun doute. Encore faut-il en présenter une interprétation vigilante, faute de plaquer le théorique sur le poétique, et de demeurer par là-même prisonnier d'une dichotomie toute dualiste. Notre question pourrait être ici : y a-t-il un régime proprement poétique de la critique chez Reverdy ? Et dans l'affirmative, quelles en sont les implications ?

1. Permanence de la perspective critique dans les recueils

a) Les titres

Un seul regard sur les tables des matières de *Plupart du temps* et de *Main d'œuvre* suffit à attester le souci reverdyen d'une figuration de la poésie. Si les titres des premiers recueils (*Poèmes en prose*, *Quelques poèmes*) peuvent sembler anodins, à les lire avec ceux

¹ William Marx voit dans *Charmes* ce qu'il appelle une « Crise du discours poétique ». Seulement, les motifs allégués ne nous semblent pas suffisamment spécifiques : en effet, la réflexivité, ni le pastiche de traditions lointaines censées incarnées la littérature, ces jeux « de miroir que la poésie se tend à elle-même et à son histoire », ne sont spécifiques de la crise valéryenne. Cf. William Marx, *Naissance de la critique moderne – la littérature selon Eliot et Valéry*, Artois Presses Université, 2002, p.184-185.

² Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour*, José Corti, 1998, p.113-114.

des recueils ultérieurs, on s'aperçoit vite qu'ils participent en fait d'une pratique fréquente de la qualification des poèmes. La simple dénomination générique prend une toute autre dimension dès qu'on la pense à partir les qualifications moins attendues d'*ardoises du toit*, d'*étoiles peintes*, de *cravates de chanvre*, de *sources du vent*, de *pierres blanches* ou de *ferraille*. De fait, dès 1915, la détermination générique en tête de recueil souligne la tension entre l'œuvre reverdyenne et les attentes littéraires d'une époque qui si elle n'ignore bien sûr pas le poème en prose est encore loin d'en avoir généralisé la pratique. Dans *Poèmes en prose*, la cohérence des textes fait d'ailleurs souvent problème et l'appellation traditionnelle de « poème » ne peut pas ne pas signifier une certaine audace, une certaine subversion. S'engage, dès ce premier recueil, une réflexion sur le statut des poèmes, réflexion que les recueils ultérieurs reprendront : l'insistance se fera alors souvent sur l'humilité d'un matériau imparfait et sans grand prestige. Si la métaphore objectale (ardoise, cravate, étoile, pierres, etc.) convoque une tradition qui d'*Emaux et camées* aux *Painted plates* de Rimbaud insiste sur l'atomisme et l'objectivité du poème, ce qui chez Gautier était le gage d'une perfection apparaît ici comme la mise en relief d'une contingence essentielle des textes dont le regroupement tiendrait au hasard et au fouillis (ce qu'indique par exemple l'utilisation de l'inquantifiable « ferraille »), davantage qu'à une préméditation¹. Ces titres, on le voit, disent quelque chose de la valeur et de la contingence des textes qu'ils qualifient. Mais, à ce sujet, il est capital de noter l'absence d'un propos clairement affirmatif, absence due au fonctionnement non propositionnel, et de toute manière hypothétique de la prédication dont il s'agit. De fait, la valeur de la *ferraille* ou du *chanvre* dépend du regard de qui les considère². Ce qui peut œuvrer négativement dans le sens d'une délégitimation du discours poétique peut se retourner positivement en invention d'une poésie du peu, en poétique de l'humilité et du contingent.

¹ Etienne-Alain Hubert écrit à ce sujet : « Possédant son unité structurelle, étranger aux codes traditionnels, obéissant à la seule nécessité interne, le poème de Reverdy s'inscrit souvent dans l'espace d'une page : chaque texte est une "ardoise du toit", une "flaque de verre" parmi d'autres, comme le suggèrent des titres de recueils. » (*OCRI*, p.VIII). Reverdy de fait semblait peu soucieux d'une composition chronologique ou thématique de ses recueils (*Ibid.*). Ce qui ne signifie pourtant pas que le recueil constitue une forme inopérante pour la lecture des poèmes. En effet, des échos et des continuités lient toujours les différents textes. L'exemple typique de cela est la composition de la *Lucarne ovale*. Les textes en « carré », disposés çà et là dans le recueil, invitent à un parcours interprétatif qui dépasse l'atomisme textuel.

² L'oscillation axiologique dont il s'agit semble exemplifiée par le titre d'un des poèmes de *Quelques poèmes* (1916) : « O » (*OCRI*, p.69). L'ambiguïté de ce titre tient à l'impossibilité où l'on est de choisir entre la lecture d'un o et celle d'un zéro. Tout se passe comme si l'exclamation lyrique « ô » était toujours sur le point de se confondre avec le constat d'une nullité de ce pourquoi l'on s'exclame.

b) Figurations thématiques de la poésie

La dimension réflexive des titres témoigne donc de la permanence d'une tendance qui s'exprime au sein même des recueils par une profusion de figurations de l'art et de la poésie. Nous avons pu dénombrer, dans *Plupart du temps* et *Main d'œuvre* près de quatre-vingt textes présentant d'une manière ou d'une autre une figuration réflexive. Dans la mesure où l'interprétation entre pour beaucoup dans la reconnaissance de cette réflexivité, la liste pourrait-être significativement rallongée ou raccourcie, au gré des lectures. Néanmoins, la figuration réflexive semble indiscutable pour un certain nombre de textes, notamment pour ceux dans lesquels apparaissent les thèmes de la *littérature* (à travers une série de sous-catégories : écriture¹, livres², chanson³), de la *parole* (parole, voix, réclame³, mots, etc. ⁴), de l'*art* (tableau, cadre⁵), ou les symboles plus ou moins traditionnels ou plus ou moins explicites de l'activité poétique⁶.

1) *Erosion*

Mais le plus intéressant n'est pas là. Il tient à la caractérisation de ces thèmes. Nous avons déjà noté à ce sujet un certain nombre d'éléments dans nos précédents développements. Les poèmes thématisent fréquemment une labilité ontologique de la parole, de la poésie ou de l'art : l'écoulement⁷, la dispersion⁸, l'errance¹, l'oubli², l'effacement³, la fragilité⁴,

¹ Dans *Quelques poèmes*, Reverdy représente, de façon très baudelairienne, l'écriture comme fuite du sang : « Du sang versé sur le papier buvard / L'encre ne coûte rien ». Cf. *op.cit.*, p.72. Dans *Ferraille*, il note comment écrire revient à jouer le rêve « ligne à ligne ». Cf. *op.cit.*, p.305. De telles notations vont dans le même sens que les représentations du présent de l'écriture. L'exemple le plus significatif de ces dernières est sans doute donné par le poème « Lumière rousse », dans *Sources du vent*, *op.cit.*, p.100 : « Il reste encore un tour à faire sur la page / Un nom qui traîne / Un cœur qui s'en va / Ce n'est pas la peine / De s'arrêter là / Personne dans la marge ».

² En effet, des livres sont présents çà et là dans l'univers reverdyen. Livres abandonnés souvent (*La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.120 ; *Étoiles peintes*, *op.cit.*, p.352) ; livres prison parfois (*Poèmes en prose*, *op.cit.*, p.38)

³ Pour ce thème significatif du passage de toute parole, nous renvoyons à notre première partie, Chapitre II, A-2-c.

⁴ On se contentera de renvoyer aux titres de certains poèmes : « Réclame », dans *Les Ardoises du toit* ; « La voix des voiles » dans *La Guitare endormie* ; « Voix dans l'oreille », « La Lutte des mots », « La Parole », dans *La Balle au bond* ; « Mille murmures dans le sang », dans *Sources du vent*.

⁵ Cf. *Étoiles peintes*, *op.cit.*, p.305, 306 et 307.

⁶ L'activité poétique et la personne du poète sont clairement symbolisées dans « Chacun sa part », où un personnage hameçonne des étoiles dans une flaque de boue (*Poèmes en prose*, *op.cit.*, p.46). Le motif du poète pêcheur d'étoiles, très hugolien, se retrouve fréquemment. On citera par exemple, dans *Grande nature* (*Grande Nature* (1925), *Main d'œuvre*, *op.cit.*, p.15), le poème « Pêcheurs d'étoiles ». Souvent les symboles sont moins évidents, voire discutables, comme dans « Pour mourir » (*La Balle au bond*, *op.cit.*, p.69), poème qui se referme sur la mort discrète d'un oiseau. Pour le thème du chant de l'oiseau comme symbole de l'activité du poète, cf. aussi *La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.84 ou *Grande nature*, *op.cit.*, p.16.

⁷ *Cale sèche*, *op.cit.*, p.435 ; *Quelques poèmes*, *op.cit.*, p.72 ; *La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.118.

⁸ *La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.110 : « Plus je crie plus le vent est fort / La porte se ferme / Emporte la fourrure et les plumes / Et le papier qui vole / Je cours sur la route après les feuilles / Qui s'envolent ». *Grande nature*, *op.cit.*, p.16 : « À ce point culminant c'est un oiseau qui se perche et qui chante // Et sa parole a pris le sens du vent ».

l'interruption⁵, le silence⁶ ou la mort⁷ semblent les modalités paradoxales de l'être poétique. Toutes déterminations dont, comme nous le notions tout à l'heure à propos des titres des recueils, la signification axiologique n'est pas nécessairement négative. De fait, ces thèmes font une poésie consciente de la finitude dont elle procède. Cette conscience revient à une affirmation : comprenons que la poésie qui se fait à l'heure du plus grand discrédit ontologique et métaphysique de la parole ne peut être quelconque ; qu'elle s'oriente vers la finitude découverte par-delà les prétentions idéalistes d'un romantisme désormais dépassé.

Puisqu'à travers l'ensemble de ces figurations de la poésie, Reverdy maintient la possibilité d'une figure non quelconque de la poésie, sa théorie correspond à une poétique qui témoigne d'une volonté de ne pas s'illusionner ni sur son pouvoir, ni sur son indépendance. Or, dans la mesure où une « volonté » pose ses limites dans cette prise de conscience, la finitude de la poésie peut également apparaître comme un pouvoir paradoxal de donner forme. D'où un certain nombre de figurations qui ne cadreraient pas à première vue avec les précédentes, bien qu'elles les rejoignent de façon détournée. Il s'agit des figurations du poème comme acte de séparation ou comme prise de distance.

2) Séparation

De façon assez fréquente en effet le poème se pose lui-même comme limite ou comme espace séparé. Le travail de définition opéré par la réflexivité joue ici étymologiquement comme invention d'une limite. Ainsi dans « La Garde monte⁸ » Reverdy écrit-il : « Ce carré est à moi et toute la chanson ». Coup de force dans un poème de la démesure où le rêve est dit « sans borne », les barrières, « abattues », « l'homme », « plus grand que la maison », ce vers signifie que malgré l'immensité d'un univers qui le dépasse de

¹ Nous pensons à ces mots perdus en chemins qui jalonnent les recueils. Cf. *Étoiles peintes*, *op.cit.*, p.296 ou *Cravates de chanvres*, *op.cit.*, p.354 : « Les mots se sont perdus en chemin ».

² *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.200.

³ *Sources du vent*, *op.cit.*, p.99 : « On n'écouterait pas ce chant / Dans l'air où les oiseaux se cachent / Des noms dans le temps qui s'effacent ».

⁴ Dans *Sources du vent* par exemple, *op.cit.*, p.198, il est question d'un mot fragile comme un fruit, ou un oiseau, qu'une main arrache blessant les lèvres qui le portaient.

⁵ *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.195 : à la fin de ce poème (« Sentinelle »), l'acte d'écrire se prend pour objet. Reverdy note : « Le reste n'a pas pu sortir », témoignant qu'un échec de l'expression est cause de l'interruption du poème. Cf. également *Sources du vent*, *op.cit.*, p.84.

⁶ Dans un poème de *La Balle au bond* (*op.cit.*, p.62) significativement intitulé « La Parole », Reverdy représente l'esprit tournoyant dans le silence et les solitudes du monde. On verra dans le même recueil (p.60) « La Lutte des mots », brisée au sol par « le silence » qui « tombe lourdement » à la fin du poème.

⁷ Cf. « Notes graves », *Pierres blanches*, *op.cit.*, p.246 : le poème s'achève en un jardin fermé « Où mourrait doucement / La nouvelle chanson ».

⁸ *La Guitare endormie* (1919), *Plupart du temps*, *op.cit.* p.258.

toute part le poème procède d'une concentration. Ce qu'indique d'ailleurs la place exactement centrale de ce vers dans le poème.

On peut citer dans le même ordre d'idée la fin d' « Écho » :

L'écho dans la forêt quitte la foule des spectacles
confondus au jeu les voix mêlées les cheveux
embrouillés les mêmes mots sur un autre papier
L'écho se détache du bois touffu où tout se confond et sue
Il est seul
sautant de pierre en pierre sous les ponts
C'est ma voix dégagée
mon nom une lumière les yeux fermés¹

L'écho, s'il ne refoule pas la multiplicité chaotique du monde (puisqu'il en est la répercussion sonore) parvient à s'en dégager et donne lieu à un acte de subjectivation où le sujet se reconnaît à la fois comme répons du multiple et comme puissance de séparation (« C'est ma voix dégagée »). Ou comme le dit un autre poème de *Cravates de chanvre* :

[...]près du monde calme
A l'écart de la terre
Les mots d'une chanson.²

La voix du poème est donc présentée ici d'un même geste dans une proximité et dans une distance au monde qu'elle habite, dans un « écart ».

*

* *

La réflexivité thématique des poèmes dessine donc les contours d'une poésie qui se fait à la fois conscience de ses limites et de sa finitude et affirmation d'une figure avec et par-delà le chaos du réel. Au moment même où Reverdy inscrit la faiblesse et la labilité au cœur du poème il fait de cette inscription l'acte d'une distinction positive, l'invention d'une poétique. La perte de caution ontologique du discours poétique ne se dit donc pas nécessairement de façon négative. Le meilleur exemple de ce que nous avançons réside peut-être dans un des très beaux poèmes des *Ardoises du toit*, « Surprise », dont nous ne citerons ici que les derniers vers :

[...]
Et la chanson est oubliée
Les heures que l'on a sautées
À dormir les yeux ouverts
Ne regarde pas ce tableau
C'est une glace brisée
Et ton œil
Ton œil qui n'a pas encore l'habitude¹

¹ *Cravates de chanvre, op.cit.*, p.343.

² *Ibid.*, p.336.

Comment dire mieux ce qui se passe dans les poèmes de la *Lucarne ovale* ou *Les Ardoises du toit* : l'oubli progressif de la poésie comme chanson, et ce dépaysement pour l'œil qu'est le poème typographiquement et syntaxiquement brisé ? Comment mieux faire sentir que cette brisure n'est pas purement négative, qu'elle n'est pas un simple désastre mais invente, comme le cubisme, une intelligibilité nouvelle, à quoi il faut maintenant tenter de s'habituer. Quand la poésie ne peut plus être ce qu'elle était, faute d'un savoir, faute d'une connaissance du monde, faute de tout, Reverdy propose qu'on s'habitue au poème comme dépaysement.

On le voit, il s'agit pour lui de jouer d'un va-et-vient entre la dimension critique de son écriture et une soumission à la contingence radicale dont elle procède. Une remarque s'impose à ce propos. Elle concerne le fonctionnement poétique du *thème* réflexif. Rares sont les poèmes entièrement orientés vers un propos réflexif. Bien sûr, la notion même de réflexivité implique une saisie du texte dans sa globalité et que le poème soit l'occasion d'une réflexion sur la poésie. Pourtant, à la différence de ce qui se passe chez Mallarmé ou Valéry, peu de textes se construisent selon une cohérence thématique globalement orientée par la problématique réflexive. En effet, les thèmes que nous avons mentionnés (poème, parole, art) figurent le plus souvent éparpillés ou isolés dans les poèmes. Il arrive fréquemment que la dimension réflexive tienne dans le texte à une seule occurrence d'un de ces thèmes dont rien n'indique alors la prééminence. Les représentations du poème ou leurs répondants figurent alors dans le texte comme un élément parmi d'autres.

C'est dire que la réflexivité n'efface ni le monde ni la contingence du poème. La notation réflexive vient prendre place parmi les citations du monde, et rien ne dit qu'elle les englobe. Quatre poèmes d'*Étoiles peintes* présentent ainsi très explicitement l'intégration de l'œuvre dans le monde, sans témoigner d'aucune prééminence de celle-ci : « Au moment du banquet », « Glace d'encre », « Tumulte » et « Le Bruit des vagues »². Dans ces textes l'œuvre est figurée comme « tableau », « cadre » ou « marine », sans qu'on sache jamais où passent ses contours, bien que ceux-ci soient explicitement mentionnés³. Façon de signifier

¹ *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.210.

² *Étoiles peintes*, *op.cit.*, p.301, 305, 307 et 308. Le phénomène n'est pas cantonné à ce seul recueil. On le retrouve par exemple dans « La réalité immobile » (*La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.86), où une scène se transforme imperceptiblement en image sans cadre : « Personne ne bouge / Comme sur les images / Il n'y aura plus de nuit // C'est une vieille photographie sans cadre ». Cf. aussi « Descente » ou « Soldat de tous les temps en chromo de village au mur », in *Sources du vent*, *op.cit.*, p.115 et 120 ; cf. également « Le Cercle ténébreux », *Pierres blanches*, *op.cit.*, p.240.

³ Dans « Au moment du banquet », on ne sait pas si l'on est dans une salle de banquet ou sur un de ses « murs », au cœur du cadre d'un portrait appendu, dont une ligne échappée vient scinder l'espace. Dans « Glace d'encre », le « tableau » et « la prairie » sont placés syntaxiquement et sémantiquement au même plan. Dans « Tumulte » tout indique que la scène relatée est *issue* d'une peinture : « Ils venaient tous du fond, de derrière les

l'immixtion de l'œuvre dans la vie : l'œuvre venant à la fois y figurer comme cadre et s'y perdre comme objet. Reverdy construit ainsi un univers ambigu où l'élément artistique se distingue difficilement du réel. Non pas cependant que cette indistinction soit le signe d'une emprise de l'art sur la vie. Il semblerait plutôt qu'il y ait là une volonté de signifier cette *égalité* ontologique de l'œuvre et du réel que les textes de *Nord-Sud* avaient déjà théorisée. Deux choses donc : la thématique dispersée de l'œuvre représente celle-ci comme une chose parmi d'autres ; elle implique également que le procédé réflexif, s'il permet une caractérisation englobante de l'œuvre, ne fait pas de cette caractérisation le fin mot du poème et du monde.

c) Figurations prosodiques¹

Avec ces derniers exemples nous approchons une entente *discursive* de la question de la légitimité poétique chez Reverdy, puisque nous avons vu que c'est l'immersion des thèmes réflexifs dans la thématique plurielle des poèmes qui infléchit la portée et le sens même de la réflexivité. Nous poursuivons donc notre approche du *discours* réflexif en montrant comment la prosodie peut fonctionner, à l'échelle du poème, comme figuration d'un questionnement de la confiance lyrique.

Nous expliquions tout à l'heure² à propos du thème de la chanson comment celle-ci constituait dans « Circuit de la route » de *Cœur de chêne*³ un modèle prosodique approché mais avorté, comment aussi cette incomplétude formelle avait toute chance de signifier une inquiétude quant à la légitimité ontologique de la parole poétique. Il faudrait généraliser cette

arbres, de derrière le bois du cadre, de la maison. » Seulement cette sortie du tableau relativise la place de celui-ci qui vient se ranger comme simple objet, simple cadre dans la profondeur d'un monde qu'il ne contient pas. D'où la notation significative, à la fin du texte, de « fleurs de tapisserie » remuées par le vent : manière de dire que l'artefact est exposé à une réalité qui l'englobe et le déplace. Dans « Le Bruit des vagues » enfin, le poème *s'ouvre* littéralement par la phrase suivante : « Tous les flots des marines du mur pourraient se déverser dans les assiettes, avec la céruse écumante des vagues. Le fond resterait toujours bleu, derrière le soleil trop éclatant du cadre. » Cette hypothèse d'une explosion picturale hors-cadre est suivie d'une inclusion de l'espace pictural dans un espace plus ample qui en relativise l'importance jusqu'à l'effacer complètement (la marine ne sera plus mentionnée dans le reste du texte) : « Dans la maison, assez calme pour un pareil temps, chacun se retourna pour savoir d'où venait ce bruit, ce mouvement. »

¹ Un même phénomène se retrouve dans certaines proses de Valéry où l'alexandrin brille parfois un court instant avant de s'affaïsser, souvent significativement. On peut renvoyer ici à notre commentaire d'« Enfance aux cygnes », *Mélange, op.cit.*, p.296. Cf. *infra* Chapitre VIII, A-3 Dans le même recueil on considèrera l'*incipit* du « Colloque dans un être » (*ibid.* p 360) : « (*exergue*) L'aube me dévoilait tout le jour ennemi. (*corps du texte*) Allons... sors de l'instant... Compose tes puissances... Dégage qui tu es de cette boue vivante qui gît, en forme d'homme abattu et abandonné, dans le désordre du linge de ta couche... [...] ». On remarque en effet que ce passage commence par trois alexandrins, le troisième s'affaïssant à cause d'un rajout syntaxique (« qui gît »), au moment justement où est mentionné ce qui fait obstacle à la surrection héroïque de l'être : une infirmité du monde et du corps que la parole peine, semble-t-il, à informer complètement.

² *Supra* Chapitre II, A-2-c.

³ « Circuit de la route », *Cœur de chêne, op.cit.*, p.326.

remarque à propos de la question de l'alexandrin, fondamentale pour l'écriture en vers de Reverdy et pour comprendre son évolution. On a souvent remarqué qu'il y avait deux manières chez Reverdy, réparties, quoique sans rigidité¹, de part et d'autre de l'interruption des années 1930. Il suffit de feuilleter successivement *Pierres blanches* (1930) et *Ferraille* (1937) pour s'apercevoir que l'alexandrin, là clairsemé, s'est fait ici plus dense. Or, si l'on considère l'alexandrin comme le vers des grandes occasions, à ne sortir qu'à heure due, si on le pare avec Mallarmé d'une manière d'exemplarité somptuaire, la réticence à manier ce mètre dans les recueils qui précèdent les années 1930 témoigne peut-être d'une réticence envers la poésie elle-même, que l'interruption du *Livre de mon bord* aura à charge de d'approfondir, de développer et de dépasser.

Aussi l'utilisation de l'alexandrin peut-elle valoir, avant 1937, comme figuration d'une hauteur et d'une confiance lyrique ou poétique désirée, mais inaccessible. Nous n'en prendrons qu'un exemple, significatif à deux titres : parce qu'il appartient au recueil *Sources du vent*, publié en 1929 et parce qu'il figure dans un texte intitulé « Poème » :

POÈME

La neige tombe
Et le ciel gris
Sur ma tête où le toit est pris
La nuit
Où ira l'ombre qui me suit
À qui est-elle
Une étoile ou une hirondelle
Au coin de la fenêtre
La lune
Et une femme brune
C'est là
Quelqu'un passe et ne me voit pas
Je regarde tourner la grille
Et le feu presque éteint qui brille
Pour moi seul
Mais là où je vais il fait un froid mortel²

Ce texte, un des seuls du recueil dont le titre contient une information générique, semble, le titre mis à part justement, assez peu réflexif. Il présente un univers simple, nu où le locuteur semble pour le moins isolé. Les propositions, parfois privées de verbe, comme tronquée, ne sont pas vraiment coordonnées. Le morcellement ou l'indifférence du monde que cela indique peut-être trouve à se manifester également dans une tension jamais pérennément accomplie vers l'octosyllabe. Le mètre est hétéroclite : 4/4/8/2/8/4/8/6/2/6/2/8/8/8/3/12. Des rimes

¹ Cf. par exemple Jean-Pierre Zubiante, « Pierre Reverdy et *Le Livre de mon bord* : du fragment à l'œuvre », *Littératures*, n°46, 2002, p.144-145.

² *Sources du vent*, *op.cit.*, p.118.

orphelines (« tombe ») ou franchement approximatives (« seul ») soulignent le grain rugueux d'une réalité hantée par la solitude, l'imperfection, un mouvement de déclin voire d'entropie, et la mort. Dans ce contexte, le dernier vers, sorte d'alexandrin racinien (à un hiatus près – justement), apparaît comme un jaillissement sublime pour le moins inattendu. La surprise est à la fois métrique et syntaxique (le vers concentre deux propositions complètes dûment subordonnées et coordonnées au co-texte droit). La dégradation ambiguë de l'existence semble faire place au plan sémantique à la dimension tragique d'une destination d'exil. De là deux interprétations du titre : comme appellation indifférente (mais loin d'être banale dans le recueil, dans la mesure où on n'y compte que trois titres génériques : « Poème », « Nature morte-portrait »¹ et « Portrait »²) ; comme propos générique. Nous tiendrons pour cette dernière hypothèse, forts du constat que le poème suivant s'intitule « Nature morte-portrait » et du fait que les poèmes à appellation générique dans *Sources du vent* ont tous une dimension fortement réflexive.

Mais alors quel est le propos réflexif de « Poème » ? Plutôt qu'un « propos », nous y verrons une question : un poème, au sens d'un élan lyrique capable de faire de l'émiettement de toute expérience une énonciation héroïque ou tragique, sûre d'elle-même au fond de sa détresse, est-il encore possible ? Il reviendra bien sûr au lecteur de trancher. Encore faut-il pour cela qu'il s'interroge sur l'ironie possible impliquée par l'utilisation d'un vers racinien. La question, dans *Source du vent*, reste ouverte, *a fortiori* quand on considère la part que l'écriture reverdyenne fera à l'alexandrin à partir de 1937. Notons cependant que le poème en vis-à-vis, « Nature morte-portrait » semble congédier à la fois l'alexandrin, la posture héroïque et la littérature comme élan vital :

NATURE MORTE-PORTRAIT

Le nil le calendrier et la blague à tabac
 Nature
 Comme doit être la peinture
 Morte
 Et la littérature
 Une tête sans chevelure
 Des yeux en trait
 Une virgule
 Un nez en méplat
 Au front
 Mon portrait
 Mon cœur bat
 Et c'est la pendule

¹ *Ibid.*, p.119.

² *Ibid.*, p.184.

Dans la glace je suis en pied
Ma tête fume.¹

Le premier vers s'ouvre ironiquement sur un alexandrin monstrueux (césure ratée et treize pieds, signe de malheur !) : les *membra disjecta* d'un exotisme éculé y figurent sans doute une littérature clichée, sans vie, au prétexte d'un portrait sans concession qui à l'exil héroïque du précédent « poème » substitue une nature morte et un face à face avec le temps et l'image ridicule qu'il renvoie au poète, tête fumante et déplumée. Si l'on fait jouer le vis-à-vis de ces deux poèmes, la figuration prosodique de la poésie peut donc être considérée comme le mode d'inscription interrogatif d'une inquiétude ou d'une dérision quant à la possibilité du poème.

2. Une brève étude de cas : *La Guitare endormie*

a) Généralités : l'évolution des formes de la réflexivité : la rupture des années 1930

Afin de préciser le fonctionnement discursif de la réflexivité reverdyenne nous proposerons ici une étude prenant pour échelle un court recueil, *La Guitare endormie*. Celle-ci ne peut certes pas remplacer une étude globale portant sur l'œuvre entière et retraçant les évolutions subtiles de la figuration de la poésie par elle-même chez Reverdy. L'ampleur du corpus ne nous permettant pas de réaliser un tel travail nous nous bornerons à une remarque très générale sur cette évolution. Nous proposerons l'hypothèse selon laquelle l'année 1929 constitue le tournant qui conduira aux années de silence. La prière d'insérer de *Flaques de verre* (1929) commence par la phrase suivante, qui en dit long sur les doutes de Reverdy : « Parmi les choses sans valeurs et sans aucune utilité qui s'énumèrent, la poésie est sans doute la plus impressionnante² ». La poète poursuit alors en précisant que si poésie il y a, elle ne saurait être dans les livres. On le comprend, un doute va grandissant quant à la possibilité du poème. 1929, sera aussi l'année de publication de *Sources du vent*. Des recueils de Reverdy c'est celui qui regroupe le plus grand nombre de poèmes réflexifs : nous en comptons plus d'une vingtaine (soit environ un cinquième de la petite centaine dénombrée dans l'ensemble des recueils). Dans la mesure où *Sources du vent* regroupe des poèmes parus entre 1915 et 1929, nous aurions tort de voir dans cet infléchissement critique le signe d'un tournant brutal. Toujours est-il que le choix de rassembler en recueil un tel nombre de poèmes réflexifs ne peut qu'être significatif d'une tendance qui mènera à terme, et pour un long moment, à la prévalence du discours critique et gnomique. À ce propos, il faut remarquer à quel point celui-ci devient explicite dans *Sources du vent*. Dans « Nature morte – portrait » l'emploi du terme

¹ *Ibid.*, p.119.

² *Flaques de verre*, *op.cit.*, p.538.

même de « littérature » entraîne une réflexivité complètement obvie, aux dépens sans doute de la qualité poétique du texte qui semble davantage *servir* une idée qu'*écrit* dans sa résonance. De même, « Portrait » se termine par une considération générale sur le « talent ». L'énonciation se fait gnomique et sans ambiguïté : « Trop près du bras et des dentelles / Le talent n'est rien¹ ». Nous verrions là le signe d'une sorte de malaise touchant à la dissociation du poétique et du théorique. Chacun jugera de la stérilité ou non de poèmes où s'accuse une tendance si nette au didactisme.

La tentation critique n'est pas neuve dira-t-on, puisqu'elle s'atteste dès le milieu des années 1910 dans les textes théoriques de *Nord Sud*. Ce qui nous paraît frappant cependant c'est que vers la fin des années 1920 elle s'inscrit massivement dans le poème et vient prendre le pas sur la composition du texte comme syntaxe d'images, produisant des effets de cohérence auxquels Reverdy ne nous avait pas habitués. Ainsi, un poème comme « Note » pourrait à la rigueur passer pour une pauvre illustration de la théorie reverdyenne de l'émotion poétique opposée à l'émotion vécue : « D'où vient ce sentiment / Quelquefois l'auteur n'en a pas et son œuvre nous emporte » [...] « Bientôt ils oublièrent l'auteur la table les mots la lumière / Il ne restait plus que l'émotion sublime – dégagée de tout – l'humanité² ». Au moment où le discrédit qui frappe la poésie devient tel que le discours critique qui le véhicule ne peut plus se résorber en images, au moment où le poème ne peut plus faire autrement que de se dénoncer comme artifice et illusion, il reviendra à l'écriture aphoristique de repenser les rapports entre *écriture* et discours théorique. Aussi convient-il, pour mesurer la créativité de la réflexivité reverdyenne de l'étudier sous son meilleur jour dans un des recueils où elle échappe encore à la stérilité de tels procédés, où le théorique ne se dissocie pas du poétique de façon dualiste.

b) La Guitare endormie (1919)

Dans la *Guitare endormie* (1919) la réflexivité n'est jamais l'occasion d'une dissociation du théorique et du pratique. Pourtant la dimension réflexive est particulièrement présente. Sur les trente-et-une pièces rassemblées, six ou sept proposent une figuration de la poésie. Présentons-les dans l'ordre. Nous avons déjà parlé de « La Garde monte³ » où le poème est présenté comme puissance de concentration et de délimitation. « En attendant⁴ » mentionne des « lignes » usées par le temps qui pourraient bien être celles de l'écriture. « Une

¹ *Source du vent, op.cit.*, p.184.

² *Ibid.* p.209.

³ *La Guitare endormie, op.cit.*, p.258.

⁴ *Ibid.* p.267.

chance sur deux d'être compris¹ » nous intéresse à cause de son titre qui, s'il ne donne visiblement pas lieu à quelque développement que ce soit dans le corps du texte, thématise métadiscursivement l'issue communicationnelle du poème, qu'il dit soumise à une probabilité. « Quelque part² » mentionne, élément parmi d'autres d'une situation austère et difficile, la mort des « travailleurs de l'art ». Dans « Filet d'astres³ », la main du locuteur trace un nom sur une glace déserte, dans un univers où le rêve et l'espoir ne sont pas assurés de leur survie. Dans « La Voix des voiles⁴ », la poésie est présentée comme un dialogue fragile, parfois sans réponse, parfois sans écoute.

Plusieurs remarques ici : les notations réflexives sont plutôt équitablement réparties dans le recueil ; elles rappellent aussi régulièrement que discrètement la fragilité du poème et sa contingence communicationnelle. Cette discrétion est tout à fait essentielle dans la mesure où elle empêche que la réflexivité efface le monde au profit d'un narcissisme théorique fût-il désenchanté. Ces éléments réflexifs sont pour la plupart thématiques et s'inscrivent dans le courant d'un poème dont ils ne dirigent pas la globalité⁵. Le thème réflexif est donc rencontré, dans le poème et, de manière plus générale, dans le recueil, de façon presque contingente. S'il influence le statut des autres éléments de l'écriture, on ne peut dire que son influence soit prééminente. Phénoménologiquement, elle se présente au lecteur comme l'esquisse d'une piste qu'il peut ou non choisir d'approfondir. Cela est d'autant plus vrai que les thèmes réflexifs (difficultés et fragilités de la communication, soumission de l'écriture au vieillissement) s'intègrent dans des thématiques plus vastes qui parcourent l'ensemble du recueil. Le thème du vieillissement, du passage du temps, ne dit qu'à l'occasion le statut de l'écriture, exprimant en réalité une angoisse générale : vieillards⁶, dates⁷, feuilles mortes⁸, crépuscules⁹ hantent les poèmes. De même, l'idée que le poème court sans cesse le risque du silence ou de l'incompréhension, vient s'inscrire dans un thème matriciel : en effet, les têtes anonymes¹⁰, l'expression d'une distance avec les êtres et les choses¹¹ disent tous une même

¹ *Ibid.* p.268.

² *Ibid.* p.273.

³ *Ibid.* p.275.

⁴ *Ibid.*, p.282.

⁵ A l'exception peut-être de « La voix des voiles » qui, à la fin du recueil, présente une manière d'allégorie de la communication poétique.

⁶ *Ibid.*, p.257.

⁷ *Ibid.*, p.267.

⁸ *Ibid.*, p.262.

⁹ *Ibid.*, p.266.

¹⁰ *Ibid.*, p.266, 268, 275, 279 (« Toutes les têtes se retournent pour deviner le nom approximatif de ce nouveau visage »), 281 (« Cette tête nue sous les éclaires »).

¹¹ *Ibid.*, p.257 ou 276 (« une larme à part »).

solitude qu'incarnent singulièrement chacun des personnages solitaires de l'univers reverdyen. On a ainsi l'impression que la réflexivité poétique n'est rien de plus qu'un cas parmi d'autres d'une angoisse existentielle. Elle reste certes notable du fait qu'elle engage le statut du discours qui dit cette angoisse. La dernière image du recueil joue de cette équivoque : un oiseau immense, « gonflé de vent / et blessé de quelques étoiles dans les ailes » s'envole. Si l'oiseau et les étoiles symbolisent depuis longtemps le blanc souci de la toile poétique, la blessure, le vent et l'espace sidéral propice à l'angoisse très pascalienne de Reverdy attirent le symbole du côté d'un bestiaire fort éloigné des coquilles mallarméennes et autres sirènes, et partant beaucoup plus flou quant à sa portée réflexive.

*

* *

Cette rapide approche d'un des recueils de Reverdy nous aura donc convaincu que la perspective du discrédit critique de la poésie est très présente dans ses poèmes et qu'elle ne se présente presque jamais comme prise de pouvoir spéculative sur un déploiement discursif lui-même tout de contingence et de labilité. Il y a là le signe d'une inscription du discrédit de la littérature dans les recueils de poèmes : cette inscription implique une *poétique* qui relativise à la fois le pouvoir traditionnellement reconnu au poème et celui qu'on pourrait reconnaître à tout geste critique.

Conclusion du Chapitre IV

On s'aperçoit donc au terme de ce chapitre que, loin de relever d'une dénégation des propositions démystificatrices de la théorie, les recueils de poèmes de nos auteurs en portent la marque profonde par le biais de multiples indications des limites de la parole poétique et de la perte de confiance en la puissance qui lui était jadis attribuée. L'équivoque bourdieusienne entre lucidité théorique et pratique déniante de la littérature ne se vérifie donc pas. Ce que l'on constate en revanche c'est que l'impératif de lucidité conduit à l'invention de poétiques nouvelles : Mallarmé, Valéry et Reverdy inventent ainsi les moyens d'une poésie qui trouve en son discrédit à la fois ses limites et la chance d'une parole nouvelle : que ce soit par la révélation d'une historicité du poème qui l'arrache à ses anciennes prétentions ontologiques ou idéalistes ou par l'invention d'une forme contingente de manifestation de la contingence de toute parole (Mallarmé), par l'accomplissement paradoxal d'un inachèvement du poème ou par l'érotisation du geste critique (Valéry), par la présentation erratique de figurations de la poésie dont le pouvoir de surplomb ne peut qu'être limité par la contingence de leurs apparitions (Reverdy).

Chapitre V. La poétique sans l'ontologie : problématicité de la référence

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit des chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable ; hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal.

Mallarmé, *Crise de Vers*, in *Divagations*, Fasquelle, 1897.

Nous avons vu comment la crise de légitimité traversée par la poésie se manifestait poétiquement dans les œuvres de nos auteurs par un certain nombre de thématisations et donnait lieu à une riche invention formelle destinée à signaler et à maintenir la problématicité nouvelle à quoi semble vouée le poème après que ses fondements ontologiques traditionnels ont été mis à mal. Mais si comme nous l'avons dit la crise naît d'un doute radical quant à la portée ontologique de la parole poétique, il faut chercher comment, poétiquement, celui-ci se manifeste. Il s'agira dans les deux chapitres qui viennent non plus d'attester les signes internes d'un discrédit sans précédent, mais d'aller plus avant dans la caractérisation des poétiques qu'il engendre. C'est que la débâcle ontologique de la poésie doit se manifester par autre chose encore que par la complexe expression de ce discrédit. Voilà pourquoi nous aborderons maintenant deux problèmes poétiques de taille : le traitement des actes de référence d'abord (ici même) et tout ce qui touche ensuite, de près ou de loin, aux modalités épistémiques du discours (chapitre VI). En effet, si la poésie ne se reconnaît plus le pouvoir de dire la vérité de ce qui est, ne doit-elle pas tâcher de déterminer de manière interne les limites de son interprétation en détournant le lecteur des facilités d'une exégèse purement et simplement représentative ? Ce sont ces limites que nous tâcherons ici de préciser en analysant la façon dont le discours poétique aménage son rapport à la question de la vérité. Le tracé de ces limites, bien sûr, n'a aucune prétention à la totalisation. Délimiter n'est certes pas prévoir ou finir les possibilités de lecture. Pour le dire autrement, il s'agit seulement ici de montrer ce que signifie *signifier* une fois que le sens ne trouve plus à s'accomplir dans

l'édiction d'une vérité de l'être. Si la question est poétique en ce qu'elle interroge les moyens de l'œuvre, son *comment*, elle peut être dite également méta-poétique du fait qu'elle vise ce qui serait la pensée interne que le texte propose de sa propre pertinence.

A. MALLARMÉ : SUSPENS ET INFINITISATION

1. Référence et signification

Quelles sont les voies que le discours mallarméen offre par lui-même à son interprétation et comment se disposent-elles par rapport aux voies traditionnelles d'une entente ontologique ? Dès qu'il s'agit de signification la question de la référence semble incontournable. Si signifier c'est dire quelque chose *de* quelque chose, il convient de voir en quoi consiste la relation du poème à ce qu'il prend pour objet ou à ce dont il parle. Qu'on affirme l'autotélie de son œuvre¹, ou qu'on récuse celle-ci au profit de l'élucidation d'une doctrine anthropologique² et donc d'un ancrage dans le réel, la question de la *mimesis* semble avoir été fondamentale pour la critique mallarméenne de la seconde moitié du vingtième siècle. Or, nous tâcherons de montrer ici que l'écriture de l'auteur des *Poésies* propose par elle-même une pensée de son rapport au réel qui n'implique ni l'autotélie ni un accomplissement du sens dans l'adéquation référentielle.

Il s'agira d'établir dans un premier temps que Mallarmé traite dans certains de ses textes la question de la référence à travers une pratique et une thématisation explicitement problématique de celle-ci, qu'il déploie une double problématisation de l'acte de référence : d'une part en présentant l'acte de référer en contexte d'autoréflexivité ; d'autre part, en thématisant le rapport du signe à ce qu'il révèle. On verra ensuite que cette première problématisation de l'acte de référence est relayée par une pratique de la négation qui déjoue les catégories traditionnelles de l'ontologie.

a) Référence et autoréflexivité

1) *Noms de poètes : le nom*

Le signe le plus évident d'un ancrage référentiel des poèmes de Mallarmé consiste en la dimension fréquemment circonstancielle de sa poésie. On sait en effet que les *Poésies* comme nombre de pièces en prose³ se présentent comme circonstancielle. Comme le note Jean-Pierre Zubiare, « sans foisonner, les poèmes qui s'originent en des circonstances sont

¹ C'est la position de Derrida dans *La Dissémination*, *op.cit.*

² Cf. Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *op.cit.*

³ Nous pensons particulièrement à « Conflit » ou à « La Déclaration foraine. »

suffisamment représentés pour ne pas laisser indifférent à un tel rapport : “Salut”, en bonne position, “Placet futile”, “Toast funèbre”, deux éventails, un “Feuillet d’album”, une “Remémoration d’amis belges”, des chansons et petits airs, un billet, cinq tombeaux et hommages, donneraient presque le sentiment n’était précisément, tout le *reste* – d’une poésie abandonnée à la diversité des circonstances¹ ». Nous ne retiendrons pour notre démonstration que les textes s’originant en une circonstance *et* la désignant telle quelle d’une manière ou d’une autre². Le texte littéraire se présente ici selon un contexte, et se prête ainsi à une thématization de l’acte de référence qui s’interprète toujours contextuellement.

De fait il semble difficile de parler pour ce corpus précis d’une autonomie textuelle et d’évacuer ainsi la dimension référentielle du poème. « Salut » par exemple dit bien par son régime énonciatif, son titre, et son contenu (l’image d’un verre levé) sa référence à une situation concrète. De même des tombeaux réfèrent à un auteur, Poe, Baudelaire ou Verlaine, ainsi que « Toast funèbre ». Dans ces poèmes, mais également dans « Billet » et « Hommage », la présence de noms propres³ appartenant à des célébrités du monde artistique de l’époque indique une incontestable référence à la réalité.

Tous ces textes ont cependant pour point commun de référer aux individus d’un cénacle littéraire ou artistique voire à ce cénacle lui-même défini par la communauté d’un même « souci⁴ ». Or, il est intéressant de noter que la majorité des poésies ostentatoirement circonstanciées sont des tombeaux. Leur réfèrent n’est donc plus. Ou plutôt il demeure en tant qu’une œuvre. C’est là la thèse exposée en 1877 qui consacre l’individu en la figure archétypale du « Poète⁵ », « type permanent impersonnel dont se réclame quiconque fit de beaux vers⁶ », « tel qu’en lui-même enfin l’éternité le change⁷ ». Cette idée, Stéphane Mallarmé l’a peut-être rencontrée chez son ami Villiers de L’Isle Adam dont il cite, dans la conférence qu’il lui dédia, le passage suivant :

Au nom de Milton, il s’éveillera, dans l’entendement des auditeurs, à la minute même, l’inévitable arrière-pensée d’une œuvre beaucoup *moins* intéressante, au point de vue positif, que celle de Scribe. - Mais cette réserve obscure sera néanmoins telle, que, tout en accordant plus d’estime *pratique* à Scribe, l’idée de tout parallèle entre Milton et ce dernier semblera (d’instinct et malgré tout) comme l’idée d’un parallèle entre un sceptre et une paire de pantoufles, quelque pauvre qu’ait été Milton, quelque

¹ Cf. Jean-Pierre Zubiare « Ce qui s’éparpille : l’épreuve de la dispersion dans les *Poésies* de Mallarmé », in *Poésies, Stéphane Mallarmé*, ouvrage dirigé par François-Charles Gaudard, Ellipses, 1998, p.82.

² Cela nous semble exclure les petits airs et les chansons, voire « Placet futile ».

³ De même pour la mention de Bruges dans « Remémoration d’amis belges » (*Poésies, op.cit.*, p.32, v.10).

⁴ « Salut », *Poésies, op.cit.*, p.4.

⁵ « Le Tombeau d’Edgar Poe », *ibid.*, p.38.

⁶ « Sur Verlaine », *La Plume*, février 1896, repris dans *Réponses à des enquêtes, OCMIII*, p.661.

⁷ *Ibid.*

argent qu'ait gagné Scribe, quelque inconnu que soit longtemps demeuré Milton, quelque universellement notoire que soit, déjà, Scribe. En un mot, l'impression que laissent les vers, même inconnus, de Milton étant passée dans le nom même de leur auteur, ce sera, ici, pour les auditeurs, comme s'ils avaient lu Milton. En effet, la Littérature proprement dite n'existant pas plus que l'Espace pur, ce que l'on se rappelle d'un grand poète, c'est l'Impression dite de sublimité qu'il nous a laissée, par et à travers son œuvre, plutôt que l'œuvre elle-même, et cette impression, sous le voile des langages humains, pénètre les traductions les plus vulgaires. Lorsque ce phénomène est formellement constaté à propos d'une œuvre, le résultat de la constatation s'appelle *la gloire* !¹

La « gloire ardente du métier² », en plus d'apporter une manière de rédemption post-mortem, opère une substitution référentielle : l'individu est troqué contre l'auteur, la réalité à quoi réfère le nom propre est en ce sens intrinsèquement littéraire. La circonstance, en tant que littéraire, s'intègre alors à la démarche de représentation de la littérature et de l'art qui est un des fils d'Ariane des *Poésies*, de « Salut » à « Mes bouquins refermés », en passant par « Le guignon », « Don du poème », « L'après-midi d'un Faune » *et cetera*³. Doit-on y voir signifiée l'idée que toute référence est littéraire, c'est-à-dire référence à de la signification ?

En fait, des textes indiquent nettement et attestent par là-même la possibilité d'une interprétation non littéraire de la référence, la mésentente qu'implique de référer directement, c'est-à-dire biographiquement à l'auteur : « Le Tombeau d'Edgar Poe » rappelle, en la figurant comme un blasphème, l'interprétation morale et biographique de l'œuvre de Poe, pauvre explication par l'alcoolisme du sortilège littéraire. Mallarmé paraphrase ainsi la traduction anglaise de ces vers : « Eux [...] / Proclamèrent très haut le sortilège bu / Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange »⁴ comme suit : « charged him with always being drunk⁵ ». On lit alors dans ce poème l'opposition entre une signification construite par référence concrète et une interprétation selon la référence littéraire. Suivant la même perspective, une double référence à Gautier aura lieu dans « Toast funèbre » : en tant qu'un corps que son tombeau contient « tout entier » (v. 11), comme œuvre, « agitation solennelle par l'air ». Dans ces textes se dit une double dimension de l'homme et donc une double façon d'y référer en la circonstance de sa disparition : référer au *fait* que constitue une existence ou à la *signification* que celle-ci a engendrée en une œuvre⁶. Mallarmé, dans ces deux poèmes, semble privilégier la dimension réflexive d'une référence à la signification. Notons pourtant

¹ *Villiers de l'Isle Adam* (1890), OCMII, p.25 ; c'est Villiers qui souligne.

² « Toast funèbre », *Poésies*, *op.cit.*, p.27.

³ De fait rares sont les poèmes qui n'autorisent pas une lecture réflexive.

⁴ « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Poésies*, *op.cit.*, p.38.

⁵ Cette paraphrase est citée par Paul Bénichou dans *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995, p.265.

⁶ Rappelons l'avertissement figurant dans le texte consacré à Villiers : « Sa vie – je cherche rien qui réponde à ce terme : véritablement et dans le sens ordinaire, vécut-il ? » (*Villiers de l'Isle-Adam*, *op.cit.*, p.24.)

que cela n'implique nullement l'autonomie du littéraire : celle-ci n'advierait que dans la mesure où la signification serait conçue comme exclusive de la référence au monde. Ce qui n'est certes pas posé ici¹.

Nous devons donc prendre note de ce qu'une référence polémique à la signification est opposée à la prise en compte référentielle du seul fait. Un tel phénomène, constitutif, en contexte littéraire, d'une représentation de la littérature, accède à une lisibilité accrue dans les désignations² du poème par lui-même.

2) *Le poème comme référence à soi*

Deux textes retiendront ici notre attention : « Ses purs ongles très haut ...³ » et, de nouveau, « Salut⁴ ». Chacun d'eux fait référence au poème qu'il est.

Dans le premier la référence a lieu dans le dernier tercet :

[...] dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.⁵

L'autoréférence s'effectue par le biais du syntagme nominal défini « le septuor ». Sans doute cela ne va-t-il pas sans une possible ambiguïté. Selon Michel Charolles, « dans les emplois référentiels des expressions définies, le nom et les adjoints qui l'accompagnent ne constituent jamais [...] qu'une *indication*, qu'un *mode de signalisation*, dont use le locuteur pour amener ses interlocuteurs à identifier une entité à laquelle, pour sa part il a déjà accès⁶ ». « Les descriptions définies exploitent essentiellement les conceptions que les destinataires sont en mesure d'avoir ou de se faire des entités accessibles dans le contexte où intervient leur production⁷ ». Dans notre cas, le contexte qui peut mener à l'identification réelle ou supposée d'un référent se dédouble : contexte d'une scène nocturne où un carré de ciel⁸ contenant la Grande Ourse (seul objet accessible par association et répondant à la description « l'ensemble de sept éléments ») se réfléchit ; contexte de la lecture ou de l'écriture où le septuor, rappelé à sa dimension sonore et musicale, désigne les rimes du sonnet groupées deux à deux. Ce

¹ Bien au contraire : l'acte de signification poétique apparaît dans « Toast funèbre » comme le fait d'éveiller « Pour La Rose et le Lys le mystère d'un nom ». « Toast funèbre », *Poésies, op.cit.*, p.28, v. 35.

² Nous distinguons ici poèmes représentant le littéraire par réflexion sur le littéraire (par exemple « L'Après-midi d'un Faune » en tant qu'il serait une figuration de la poésie) et textes se désignant eux-mêmes directement. S'il y a certes continuité entre les deux phénomènes, l'auto-désignation du texte se distingue du régime réflexif du littéraire en ce qu'il présente un phénomène de référence plus qu'une réflexion sur la référence.

³ *Poésies, op.cit.*, p.37.

⁴ *Ibid.*, p.4.

⁵ *Ibid.*, p.38.

⁶ Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, Ophrys, 2002, p.102.

⁷ *Ibid.*, p.104.

⁸ Un temple, étymologiquement.

dédoublé empêche une référence univoque. Il y a donc un retour du texte sur lui-même, une désignation qui n'est pas désignation d'un fait, mais bien plutôt celle d'une signification qu'il faut reconstituer. En ce sens la fixation du septuor paraît davantage la fixation d'une suspension, son maintien, si l'on veut, que l'ancrage référentiel de la signification du discours¹.

Dans « Salut », on assiste à un acte de référence direct qui passe par une description démonstrative :

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe [...]²

Comme le rappelle Michel Charolles, « les SN démonstratifs sont des expressions déictiques dont l'interprétation suppose une prise en compte de la situation dans laquelle intervient leur énonciation³ ». Or, ici encore, le contexte n'est pas simple mais triple. Il y a d'abord un contexte concret, celui d'un banquet où ce « toast » – ancien titre du poème – est proféré. « Cette écume » désignerait alors la mousse d'une coupe de champagne. On note ensuite la possibilité métaphorique due au contexte d'une réunion littéraire⁴ et confortée par la possible apposition à « écume » du nom « vers » : la référence de l'« écume » est alors référence métaphorique à la littérature, ce « blanc souci » d'une toile commune. On relève enfin l'interprétation du syntagme nominal en termes autoréférentiels : « cette écume » désigne le discours présentement proféré, écrit ou lu. Cela est rendu possible par la faculté de rupture de la description démonstrative : « le démonstratif ramenant à la situation matérielle d'énonciation tend, de ce fait, à rompre avec le contexte intellectuel dans lequel intervient l'acte de référence⁵ ». En effet, dans ce vers, le contexte intellectuel rompu est celui d'une attention à *ce qui est dit* transitivement. Le nouveau focus est donc le discours lui-même, le *dire* comme fait. Ici encore la référence ne permet pas de stabiliser la signification : les référents possibles du discours se concurrencent. Sémantiquement diaphanes, mouvants ou labiles, « écume », ils symbolisent une impossible fixation du sens par la désignation. Si

¹ Dans le cas de l'interprétation référentielle donnant accès à la constellation une interprétation semblable est autorisée. D'un point de vue thématique, la Grande Ourse peut être considérée comme un symbole de suspension voire d'errance. Ce qui fait de la référence à celle-ci non pas une fixation mais plutôt une interrogation (d'autant plus que le dessin même de cette constellation évoque un point d'interrogation). Rappelons que « selon la mythologie grecque, cette constellation représenterait Callisto, une nymphe aimée par Zeus. Quand Héra, l'épouse de Zeus, découvrit leur relation, elle changea Callisto en Grande Ourse et son fils Arcas en Petite Ourse. Outragée par cette offense à son honneur, elle demanda justice à l'Océan, et les ourses furent alors condamnées à tourner perpétuellement autour du pôle Nord, jamais autorisées à se reposer sous la mer » (Wikipedia).

² *Poésies, op.cit.*, p.4.

³ Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français, op.cit.*, p.137.

⁴ Ce poème fut dit à l'occasion du septième banquet de la revue *La Plume*.

⁵ *Ibid.*

l'écume est un vers qui se désigne lui-même tout en désignant l'écume réelle et la littérature, l'acte de référence n'est concevable que comme *dire*, énonciation, et donc comme une dynamique discursive qui n'est pas bornée par le repérage d'un référent déjà établi. La « coupe » que désigne le « vers » est donc à la fois et indissociablement réelle, rythmique¹, et métaphorique². Ne « désigner que la coupe », plutôt qu'opérer une exclusion du réel au profit de la seule forme textuelle, n'est-ce pas ne désigner que de façon ambiguë le réel *avec* sa désignation elle-même, comprise comme acte signifiant et pouvoir d'irradiation sémantique ?

*

* *

Que ce soit donc par l'opposition polémique de la référence biographique à la référence littéraire ou par une autoréférence du texte à lui-même, il semble que pour Mallarmé l'acte de référer ne s'apaise pas en l'identification d'un référent : d'une part, premier niveau de problématicité, le référent n'est pas toujours unique, plusieurs entités peuvent être visées ; d'autre part, la référence est pensée parfois comme référence à un acte de signifier : la signification de celui-ci ne pouvant être donnée par le seul biais de la référence qui y est faite doit être elle-même interprétée. Le processus d'interprétation ne s'arrête donc pas à la saisie du référent. Il est appelé à se poursuivre³.

b) Le signe entre indice et symbole⁴ : « A la nue accablante »

Mais la pensée mallarméenne de la référence n'est pas encore suffisamment dégagée tant qu'est ignoré l'enrichissement de sa réflexion que constitue le sonnet « A la nue accablante tu ». Ce texte autorise une lecture focalisée sur une problématique proprement sémiotique. Le problème que *pose* ce poème (aussi bien le poème que pose ce problème) est celui que pose un signe : l'écume. Il nous appartient de distinguer ici trois possibilités

¹ Comme marque prosodique.

² La « coupe » serait ainsi celle d'une eucharistie nouvelle qui ne peut plus fonder le « salut » sur une « présence réelle » du divin.

³ Cf. sur ce point Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, P.U.F., 1989, p.171-186. Si nous souscrivons sans réserve à la définition de la référence poétique proposée par Michel Collot comme la complémentarité de « deux mouvements, réflexif et transitif » (p.178), il faudra cependant nous démarquer de la perspective corrélationniste de sa démonstration. « Par *corrélacion* nous entendons l'idée selon laquelle nous n'avons accès qu'à la corrélation de la pensée et de l'être, jamais à un de ces deux termes pris isolément » (Quentin Meillassoux, *Après la finitude, essai sur la nécessité de la contingence, op.cit.*). La référence telle que la pense Michel Collot est-elle encore une référence ? Est-elle encore transitive ? Dire : « La poésie nous invite donc à redéfinir le référent, que l'on peut concevoir comme une sorte de réservoir contenant la totalité des expériences que nous avons de l'objet », n'est-ce pas nier la faculté même de référer, de sortir du langage ou de la conscience ? Nous l'avons vu, certaines positions de Mallarmé ne peuvent être saisies d'un point de vue phénoménologique, corrélationniste : des thèses absolues ont lieu (sur le hasard et la contingence notamment) qui ne peuvent équivaloir à la description d'une *donation*.

⁴ Nous employons ici le terme de symbole selon la définition de Peirce.

d'interprétation de ce qu'effectue ce texte : la présentation littérale ou concrète de l'écume comme indice de quelque chose (1) ; son interprétation symbolique, l'écume étant une métaphore de la littérature et de la poésie (2) ; enfin, la réunion possible de ces deux interprétations : l'écume symbole de la littérature en tant qu'élément matériel valant comme index de quelque chose (3).

1- L'écume cèle son origine, ce dont, sirène ou vaisseau, elle marque la disparition. Le signe est présenté comme ce qui tait et tout à la fois manifeste quelque chose. Signe pur, si l'on veut, en cela qu'il reste potentiel : promettant et retenant sa référence, il la donne comme possible mais non actualisée (disparue *ou*, dans la logique du poème, à venir selon le mouvement d'une recherche). L'écume comme signe est à ce point indissociable de sa référence, à ce point liée à elle qu'il se donne soit comme indiciel, écume surgie du bouillonnement du naufrage, soit comme métonymie, la chevelure d'une sirène¹.

Plusieurs choses sont ici impliquées. D'abord : le régime indiciel ou métonymique du rapport de l'écume à ce qu'elle révèle permet une distinction fondamentale entre sa référence et sa signification *possible*. De fait, l'écume ne *signifie* pas le naufrage, elle l'*indique*. Le signe n'est pas donné en tant que renvoi à la chose par décodage d'une dénotation² pertinente, il est suscité par la chose ou bien lui appartient, et accède donc au rang d'événement du monde. Cela permet alors sa libération, sa prise en compte pour lui-même. Parce qu'ici le passage à la chose par le signe n'est plus conceptuel, mais indexical, le signe peut être considéré indépendamment de la chose à quoi il renvoie : sa matérialisation (l'indice est une *chose*), qu'évoque par ailleurs sa figuration comme écume³, autrement dit, son existence indépendante de toute visée pragmatique référentielle, en fait une matrice de possibilités sémantiques. En effet, concevoir l'écume comme indice, c'est lui reconnaître une double nature : sa portée référentielle et sa choséité, cette dernière apparaissant selon une présentation indépendante de celle sa référentialité. La choséité du signe devient alors la

¹ Il n'y a pas de contradiction, nous semble-t-il, à parler de référence à propos d'un *indice*. L'indice désigne bien en tant qu'indice justement, quelque chose qui le transcende. Si l'indice est un objet du monde, il est également un signe.

² « La dénotation d'une expression définit les conditions de satisfaction que doit remplir un être quelconque pour que l'on puisse le désigner à l'aide de cette expression. [...] Etant admis que les signes linguistiques représentent quelque chose dont ils sont précisément le signe, il s'agit simplement, quand on parle de dénotation, de prendre acte du fait que leur signifié exprime un concept muni d'une certaine intension et que cette intension (*i.e.* d'un ensemble d'attributs le caractérisant en propre) délimite virtuellement son extension (c'est-à-dire) une classe d'êtres satisfaisant à ces attributs », Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français, op.cit.*, p.8 .

³ L'écume bave : l'histoire linguistique de la bave est celle d'un « babil » qui se scinda diachroniquement en « bave » et « bavardage ». La bave est cette limite où la parole se fait matière brute, idée qui fut dangereusement *chair* au fumeux Alcide Bava.

condition d'un régime de signification autonome et indéterminée, comprenant en droit un ensemble indéfini de significations, qui ne sont plus orientées vers la seule identification causale du référent.

On nous objectera sans doute, non sans fondement, qu'un indice s'il a une référence semble ne pas *posséder* de signification. Cela semble même une vérité théorique peu contestable. La fumée n'est un signe que de par le renvoi à l'incendie qui la provoque. Sans quoi elle n'est qu'une présence, tautologique d'elle-même. L'indice serait donc le degré zéro de la signification définie uniquement par la référence. A quoi il faut répondre que la dimension chosale de l'indice, bien qu'elle semble exclure par principe une signification autre que référentielle, est un des facteurs de la production signifiante comprise comme dynamique d'expansion métaphorique.

Expliquons cette dernière proposition. Comprendre l'indice revient à récupérer ce qui l'engendre ou ce à quoi il est contigu. Il y a pourtant une possible occultation de son référent par l'indice qui s'explique par la conjonction de deux raisons fort simples : notre recherche des causes est empiriquement bornée ; l'indice n'est signe qu'en tant que son apparition est justifiée par une cause ou par une contiguïté. A la différence du symbole qu'une convention détermine à dénoter tel ou tel objet, l'indice ne tient sa signification d'aucune règle d'application autre que l'expérience d'une relation causale. Si *virtuellement* tout objet peut devenir l'indice de quelque chose, l'indexicalité est toujours fonction d'une *contingence* empirique en ce qui concerne sa découverte. La conjonction de cette *virtualité* et de cette *contingence* permet une indétermination de la relation de l'indice *virtuel* (l'écume est présentée telle) à son objet, et donc une expansion de sa signification selon l'arbre de ses possibles renvois. Cela est sans doute exprimé, dans le poème, par l'engloutissement des référents et par la disjonction entre quatrains et tercets (« Ou », v. 9), disjonction entre deux hypothèses quant à ce que révèle l'écume. Notons en outre que le renvoi de l'indice à son référent n'est en aucun cas explicatif de ce dernier, et se borne à le révéler selon sa seule présence muette, ce que semble impliquer l'interrogation partielle quant au « naufrage » : une ignorance de ce qu'*est* la cause de l'écume y transparait¹. Signe relevant d'une contingence empirique et n'apportant aucune information quant à ce qu'il désigne, l'indice est donc un moteur de la signification parce qu'il implique une interrogativité due à la possibilité de deux

¹ Il faut alors rappeler certaine précieuse remarque de Jean-François Lyotard qui permet d'étendre ce phénomène à toute désignation : « Les mots ne sont pas des signes mais dès qu'il y a mot, l'objet désigné devient signe : qu'un objet devienne signe, cela veut dire précisément qu'il recèle un "contenu" caché dans son identité manifeste, qu'il réserve une autre face à une autre vue sur lui, une vue qui ne pourra peut-être jamais être prise. » Jean-François Lyotard, « Signe linguistique », *Discours Figure, op.cit.*, p.82.

ignorances : quant au lien de l'indice à son référent et quant à ce référent lui-même s'il peut être identifié. Pour symboliser cela, figurons-nous, dans un premier temps, la photographie d'un doigt tendu vers quelque chose que le cadre exclut ; ensuite, une photographie semblable laissant voir l'objet indexé sans qu'on puisse l'identifier suffisamment : ce qu'exprime peut-être la question sur le référent « *Quel* sépulcral naufrage ». De chacune de ces images naît une ignorance¹, un prétexte au discours, à ce que nous nommerons l'expansion métaphorique de l'indice, qui s'opère par justification hypothétique et complémentation de l'événement indiciel. Nous avons donc établi que la choséité de l'indice, parce qu'elle en fait le véhicule potentiel des deux types d'ignorance susdits, rend possible un déploiement de significations hypothétiques et d'interrogations mais aussi l'anéantissement d'un tel déploiement (ce qu'implique sa virtualité et la contingence de l'indice).

2- Observons brièvement l'interprétation symbolique de l'écume. L'écume semble pouvoir renvoyer ici à la littérature. Nous retombons dans le cas de l'autoréflexivité étudiée plus haut. Le poème dote le terme « écume » d'au moins deux référents possibles, l'écume observée et le poème voire la littérature². Un des référents est alors le processus de signification que constitue la littérature ou le poème lui-même. La signification de l'expression référentielle est en ce cas *reportée* au-delà de l'identification du référent.

3- Le poème opère la réunion de (1) et de (2). Ce que nous formulons de la manière suivante : il y a un événement en lequel on peut voir *l'indice* de quelque chose ; cet événement est peut-être la littérature désignée métaphoriquement par un symbole matériel. La littérature est alors présentée comme indice d'une circonstance évanouie en même temps qu'elle renvoie à elle-même³. Le rapport du monde au signe est alors résolument problématique : l'écume comme chose, au plan de ce qui est dit « littéralement », est un indice ; en tant que symbole, par exemple de la littérature, cet indice donne à voir l'indexicalité de la littérature, *et* se trouve intégré à la dynamique d'une *réflexion* de la signification sur elle-même impliquée par la référence à la littérature au sein du poème. Il y a là un double phénomène : le blocage de la dimension référentielle indexicale par l'ignorance⁴

¹ Ignorance de ce à quoi se rapporte l'indice pour le premier cliché, de ce qu'est l'objet désigné et de pourquoi il est montré dans le second.

² Rappelons cette ambiguïté proprement poétique selon Julia Kristeva : « [Le signifié poétique] prend les signifiés les plus concrets en les concrétisant au possible [...] et en même temps les soulève à un niveau de généralité qui dépasse celle du discours conceptuel. » « Poésie et négativité », *Séméiotiké*, Seuil, 1969, p.191.

³ Selon l'autoréflexivité étudiée plus haut.

⁴ Le savoir quant à l'origine n'est pas accessible au locuteur. Seule l'écume, altérité personnifiée, y a accès (« tu le sais, écume »). Or, en tant que chose, en tant que fait, elle ne dit rien, sa parole est engluée dans le mutisme salivaire de la matière (« tu [...] y baves »).

du locuteur quant aux causes du surgissement de l'indice permet une saisie pour elle-même de la dimension signifiante de l'écume comme indice (l'ensemble de ses renvois potentiels) ; réciproquement, le symbolique (le littéraire) est présenté comme indiciel, la littérature comme indice d'un événement. Il y a un va-et-vient de l'indice au symbole, de la chose au mot : le mot est pris pour une chose, la chose pour un mot. Cette confusion des deux ordres n'est pourtant pas une réconciliation a-problématique de la signification et du réel, une nouvelle verbalisation du monde. Elle invite seulement à deux constats : la parole est l'indice de quelque chose, elle est donc un événement du monde, et, comme telle, elle est contingente ; l'indice est *aussi* possiblement un symbole. L'opacité et la contingence de l'indice s'ajoute donc à l'ambiguïté des symboles¹ dans une pensée de la référence intégralement problématique². Dans cette perspective, il n'est pas anodin que le déictique « tu » (à la fois index et symbole confondu à un autre par la rime) vaille pour l'écume, elle-même apostrophée.

*

* *

La référence est donc présentée dans ce poème comme relevant d'une problématique virtuellement infinie. Donnée pour un enjeu essentiel du signe, symbole ou indice, elle est davantage un facteur de mobilité discursive et d'interrogation qu'une fonction de résolution du sens de l'énoncé. La signification n'advient pas ici par l'identification d'une entité supposée accessible au savoir de l'interlocuteur. De plus, le portrait de la littérature en indice d'un événement absent, implique la généralisation d'une contingence principielle présidant à la relation entre l'acte de signifier et le monde.

Nous avons donc pu observer jusqu'à présent que la pratique mallarméenne de la référence permet une poétique de l'infinisisation de la signification ainsi qu'une pensée de l'événementialité de la littérature, entendons : de sa nature d'événement et de sa relation, contingente du point de vue de la signification, à un événement. On voit dès lors que l'œuvre exclut par elle-même toute tentative d'interprétation ultime par la référence, toute intégration ontologique de ses exégèses. La référence est donc un simple opérateur de problématique, dans la mesure où elle convoque soit un retour sur le discours où elle se produit, soit la

¹ « La littérature est (comme) l'écume » est une formule ambiguë parce que son interprétation n'est pas maîtrisée : on peut y lire aussi bien une significativité de l'écume qu'une opacité matérielle de la littérature.

² On peut donc affirmer que l'indexicalité du poème mallarméen contredit la symptomatologie de la doctrine expressiviste romantique. Cf. *infra*, p. 49.

reconnaissance de la contingence de ce discours, de son caractère chosal, que ne dépasse pas la construction d'une signification compréhensive.

2. Référence et négation

Rapport contingent ou procédé autoréflexif, il semble que l'acte de référence soit chez Mallarmé l'occasion d'une radicale incomplétude du sens, qu'il soit considéré selon son caractère injustifié ou dans son report indéfini. La question référentielle étant celle d'un rapport du dire à l'être, il faut qualifier de problématique ontologique l'élaboration mallarméenne de l'acte de référence, le tout étant de saisir en quoi cette problématique quitte le champ de l'ontologie traditionnelle et ne se laisse plus saisir dans les structures d'une pensée réglée sur l'être comme sur un préalable.

Cela apparaîtra avec une netteté encore plus grande si l'on scrute ce qui se présente comme l'axe de problématisation de la référence à la fois le plus typiquement mallarméen et le plus paradoxal, savoir : la négation. Sans doute nous faut-il établir préalablement la pertinence de l'étude de la négation dans le traitement de la question référentielle, car il est vrai que l'on hésitera à parler de référence à propos d'expressions négatives¹.

La référentialité est cette dimension du langage qui dit *ce qui* lui est extérieur. Or, depuis Platon, l'objet du *logos* c'est l'être. La parole est fondamentalement référentielle : dire ce qui n'est pas, à l'instar du poète, c'est ne pas parler. Ainsi, au sein du *logos*, affirmer ou nier étant correspondre à ce qui est, la négation est dotée d'une fonction d'*identification* par exclusion d'alternatives. De fait, la méthode platonicienne de définition procède par séries de distinctions, qui sont autant d'exclusions, la dialectique progressant par dichotomies successives dans son discernement de l'idée. La négation est ainsi d'une fonction ontologique capitale, à tel point que, dans le *Menon*², Platon déduira d'une certaine non-différence entre plusieurs individus *la réalité* de l'*eidos*, entendue au sens d'une « réalité qui ne présente pas de différence de nature déterminée avec les êtres particuliers qui tirent d'elle leur nature et leur nom³ ». Nier et référer sont ainsi des actes similaires dans la mesure où ils se fondent sur l'identité à soi d'un étant ou d'un état de fait.

¹ Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, *op.cit.*, p.33 : « Lorsqu'on dit qu'un locuteur fait référence à une certaine entité, on a forcément dans l'esprit l'idée d'une chose qu'il a pour l'intention de mentionner. Lorsque ce quelque chose n'a pas d'existence, lorsqu'on n'arrive pas à déterminer par la pensée un corrélat extensionnel lui correspondant, on répugne à parler de correspondance. »

² *Menon*, 71-72.

³ Cf. Alain De Libera, « La violence faite à Menon », *La querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Âge*, Seuil, 1996.

a) L'ambiguïté du lexique négatif

Un problème surgit donc dès lors qu'un énoncé négatif vise à autre chose qu'à une identification par exclusion. Stéphane Mallarmé, on le sait, a usé, autant qu'il l'a pu, des ambiguïtés de la négation. Cela appert en premier lieu dans l'usage qu'il fait des pronoms « rien », « aucun » et « personne ». Ceux-ci, « employés seuls, peuvent, au gré du locuteur, conserver l'ombre du négatif qui d'ordinaire les accompagne ou, à l'inverse, reprendre leur valeur positive¹ ». Une telle particularité du français permet au poète de « ne garder de rien que la suggestion² ». Ainsi, dans « Salut³ », le « rien » apparaît, significativement comme initiale du recueil, doté de cette ambivalence :

Rien, cette écume, vierge vers [...] ⁴

L'interprétation de ce vers nécessite que soit soulevé un ensemble de questions posées par le premier de ses termes : n'y a-t-il « rien » à dire ? Y a-t-il quelque chose, par exemple un « vers », peu de chose en définitive ? Y a-t-il quelque chose, qui serait le vers ? Cela donne déjà trois interprétations des premiers vers des *Poésies* : la première fait du rien une négation (il n'y a rien), la seconde une position accompagnée d'un jugement restrictif (il n'y a que cela), la troisième pense le pronom comme position d'une *res* indéterminée que le déploiement du vers s'apprête à préciser (il y a cela, à savoir un vers).

On peut considérer dans la même perspective le dernier quatrain de « Prose⁵ » :

Avant qu'un sépulcre ne rie
Sous aucun climat, son aïeul
De porter ce nom : Pulchérie !
Caché par le trop grand glaïeul.

Ce poème évoque une tension entre l'expérience d'une réalité incommensurable (symbolisée par l'excroissance irisée et multiple d'une efflorescence insulaire) et toute tentative de sa mise en réseau dans des structures de savoir. À la fin du poème, il est question de la disparition et de l'oubli de l'entêtante présence d'une hyperbole florale. À ce titre, l'attitude même du tombeau personnifié est ambiguë, puisqu'il rit : ironiquement de l'effacement d'un nom par la fleur surgie ou bien joyeusement⁶, voyant la plante ressuscitée dans cet effacement de ce qui nomme et situe la beauté (le domaine appelé « Pulchérie »). Ainsi, le déterminant « aucun »

¹ Jacques Rancière, « Du Néant au rien », *Mallarmé, la politique de la sirène*, Hachettes, 1996, p.40 ainsi que Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977, p.57-59, et Dragonetti Roger, « Métaphysique et poétique dans l'œuvre de Mallarmé », *Revue de métaphysique et de morale*, juillet-septembre 1979, p.374.

² *Crise de vers, Divagations, op.cit.*, p.210.

³ *Poésies, op.cit.*, p.4.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.30.

⁶ Comme le note Paul Bénichou, le poème présente un taux élevé de rimes acrobatiques proches du calembour. Cela confère peut-être au poème une tonalité humoristique. *Selon Mallarmé, op.cit.*, p.296.

perpétue-t-il l'hésitation entre être et non-être constitutive d'une expérience qui excède les déterminations ontologiques usuelles. En effet, si la proposition en laquelle il s'insère présente bien une forme négative, l'interprétation positive du syntagme nominal « aucun climat » est cependant acceptable : de fait, la négation semble pouvoir s'appliquer au verbe « rire » seul, aussi bien qu'à la proposition « rire sous un climat ». C'est d'ailleurs cette dernière possibilité qui paraît la moins évidente. La conjonction « avant que » suggérant un procès ultérieur envisagé comme possible est accompagnée d'un « ne » sans doute explétif dont la valeur négative est à un niveau ici de « presque disparition vibratoire ». Dans un cas, donc, l'expression « aucun climat » désigne un monde existant mais indéterminé, dans l'autre elle signale une absence. C'est bien entendu au nœud de cette alternative entre situation et évanescence que réside l'événement dont le poème ne peut se faire ni l'oubli pur, ni l'archive précise, peut-être figurée au vers 8 comme l'herbier du botaniste : sourire alors, rien au-delà selon l'injonction muette d'une muse :

Mais cette sœur sensée et tendre
Ne porta son regard plus loin
Que sourire et, comme à l'entendre
J'occupe mon antique soin.²

Il nous faut encore signaler qu'un phénomène étrange se produit dans l'ultime poème des *Poésies*. Le poète y évoque « [Sa] faim qui d'aucuns fruits ici ne se régale³ ». Une chose surprend ici : le pluriel du déterminant « aucuns ». *Littre* donne des exemples de l'emploi de cette tournure jusqu'à Lamartine : doit-on y voir un pur archaïsme ou un événement autrement plus signifiant ? L'enjeu est en réalité d'ordre référentiel. Si l'on compare la négation plurielle au singulier aujourd'hui de mise, on s'aperçoit que la première présuppose de façon *particulière* les fruits qu'elle dénote, là où l'expression « aucun fruit » passerait par une notion générale pour déterminer son extension. L'accession au référent se fait donc de façon différente selon le cas. En ce sens, le choix mallarméen du pluriel est celui d'une accentuation de la dimension concrète de la saisie référentielle, dimension soulignée par le déictique « ici ». Il y a, en même temps que son retranchement, insistance sur la *position* concrète d'une multitude d'objets. Ce phénomène s'intègre au mouvement même du poème, mouvement de la fiction à la réalité et de la réalité à la fiction. Le « sein brûlé » de « l'antique amazone », ce sein, donc, qu'elle n'a plus, équivaldrait-il au fruit de chair d'une femme quant à elle bien réelle ? La possibilité logique existe au moins et elle invalide sans doute

¹ Trace du découpage d'un énoncé du type « Je crains qu'il ne vienne » en deux proposition selon deux modalités énonciative : « Je crains » et « Qu'il ne vienne pas. »

² *Poésies, op.cit.*, p.29.

³ *Poésies, op.cit.*, p.44.

l'interprétation de Paul Bénichou selon laquelle le poème serait l'aveu d'une nostalgie indépassable de l'idéal¹. Le « sein brûlé », « aucuns fruits », sont autant de signes d'une compossibilité dynamique de l'être et de l'absence.

La fusion de la négation et de l'affirmation apparaît enfin dans l'usage concerté que le poète fait de certains noms. Le beau poème « Las de l'amer repos » en donne un exemple significatif : « [...] peindre la fin / [...] d'une bizarre fleur / Transparente [...] »² c'est à la fois peindre une disparition dans le sens usuel du mot « fin » et les contours d'une fleur selon le sens étymologique du même mot³. Peut-être⁴, dans « A la nue accablante tu », le terme « faute » saillant en fin du vers 9, offre-t-il momentanément une même fusion du positif et du négatif. Le mot « faute » que le vers nous fait d'abord entendre pour lui-même présente en sa puissance sémantique un fait : telle infraction engageant la responsabilité d'un agent⁵.

Mallarmé s'attache donc à une utilisation maximale des ambiguïtés entre le positif et le négatif offerte par le lexique français dans le but d'œuvrer à une signification dont l'interprétation ne peut verser dans une détermination ontologique classique, régie par la structure d'exclusion réciproque de la position et de la négation. L'événement que cherche à produire le poème échappe à toute attestation comme à toute infirmation, à l'instar de ce baiser volé qui troubla le Faune, caresse furtive et envolée, improbable mais insistant en une chair émue :

Autre que ce doux rien par leur lèvres ébruité,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent ; [...]

b) La négation comme allusion : la créativité

L'ambiguïté du lexique négatif tient sans nul doute au fait que, nier, c'est toujours d'une certaine manière évoquer ce que l'on nie. Partant, l'acte de négation, si l'on y prête attention, ne sert jamais à une simple *identification* du réel par soustraction. Il y a clairement une positivité de la négation résidant dans sa puissance paradigmatique. En effet, certains grammairiens considèrent la négation comme un procédé contre-présuppositionnel⁶. Nier,

¹ Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, *op.cit.*, p.346-347.

² *Poésies*, *op.cit.*, p.12, vers 16-19.

³ Par quoi il faut entendre que délimiter, *définir*, c'est faire apparaître.

⁴ Nous nous en remettons ici au lecteur.

⁵ Il semble cependant difficile de faire de cette hésitation autre chose qu'une hésitation passagère.

⁶ On se reportera aux études de grammaire fonctionnelle de S.C. Dik, *The Theory of functional grammar Part I and II*, Berlin – New-York, Mouton de Guyter, 1997. Les informations sur ces théories nous ont été transmises

c'est toujours nier un élément posé dans le paradigme informationnel de la situation de communication. Or, s'il est vrai qu'en poésie le contexte communicationnel est souvent éminemment problématique, quand il ne se résume au blanc de la page, la fonction contre-présuppositionnelle de la négation permettra parfois une pure et simple création de paradigme.

Cette création est un des traits spécifiques de la poétique mallarméenne de l'allusion :

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.¹

Des deux types d'allusion ici mentionnés, l'allusion directe pour ainsi dire, dans le sens d'une mention non référentielle, non identificatoire, et le détour ou « distraction », la négation concerne seulement le premier. Un poème célèbre nous en offre un exemple particulièrement significatif : le fameux sonnet en [iks]². Un objet, le « ptyx », s'y présente selon sa négation :

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)³

Le mot est à peu près inconnu, tout autant que la chose qu'il pourrait désigner. Le poète aurait aussi bien pu créer cette entité virtuelle, entre chose et mot, en la présentant dans une expression affirmative et mimer ainsi la nomination et la désignation d'un être hybride. La question qu'il convient de se poser est ici : quelle est la spécificité de la présentation négative ? Nous répondrons peut-être : la capacité à produire l'événement d'une allusion ou d'une suggestion, soit une modalité de la présentation de l'objet selon une autre logique que celle, identitaire, de la dénotation. Toujours le terme exclu est placé dans le focus d'attention du locuteur, son existence concrète cède alors le pas à une insistance virtuelle dans le texte. Ce qui compte, ce n'est plus l'identification de la réalité, mais bien cette considération désintéressée de l'objet-mot dont il est fait mention : en effet, l'apposition « aboli bibelot d'inanité sonore », du fait qu'elle le caractérise, indique qu'il faut s'attarder sur le terme nié, autant sinon plus que sur la scène que sa négation identifie. Là encore, la problématique ontologique et les oppositions sur quoi elle repose (mot/chose, être/non-être) se trouve déjouée et dépassée dans une phénoménalisation médiane.

par Madame Injoo Choi-Jonin lors de son séminaire de Master II à Toulouse en 2006. Nous n'avons pas eu le loisir de les vérifier dans le texte du célèbre grammairien.

¹ *Crise de vers, op.cit.*, p.210.

² *Poésies, op.cit.*, p.37.

³ *Ibid.*

Un autre poème présente un fonctionnement similaire, à ceci près que la négation du terme par sa position en bout de texte, à l'extrémité échancrée d'un vase, y fleurit plus évidemment la nudité dite, en sa qualité d'apparition paradoxale, où absence et présence se fondent. Il s'agit du sonnet « Surgi de la croupe et du bond »¹ dont voici les tercets :

Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres !
À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres.

Où l'on retrouve le baiser ambigu, improbable tourment du Faune. La rose justement, malgré la lettre du texte, est annoncée dans son dire, c'est-à-dire donnée dans sa notion, en sa mention. La négation convoque à l'apparaître tout en maintenant le convoqué dans sa réserve, loin d'une identification qui retournerait l'annonce en un *novi*, savoir ontologique dont s'exempte à jamais toute nouveauté.

Ces deux exemples montrent assez la fonction positive de la négation chez Mallarmé. Nier dans les conditions particulières où Mallarmé situe cet acte, c'est produire le phénomène d'un franchissement des dualités ontologiques et l'avènement d'une référentialité dégagée du mouvement de fixation identitaire de l'expérience. Nier se dit alors d'une quasi-crédation :

À l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut.²

*

* *

La critique a souvent fait de Stéphane Mallarmé un négateur forcené. A cet égard la destinée du poète, chemin meurtri par la disparition d'êtres chers entre tous, fut la pitance d'interprétations sauvages, peu versées dans des considérations éthiques³. Si Jean-Paul Sartre note assez justement dans le parcours du poète le passage d'une négation absolue et absolument stérile, idée pure du Néant, à une négation en acte passant par la pratique poétique⁴, il ne montre pas assez en quoi ce passage est un changement de nature de la négation elle-même et de ses enjeux. En effet, la négation mise en œuvre dans les poèmes de

¹ *Ibid.*, p.42.

² *La Musique et les Lettres, OCMII*, p.68.

³ Nous retiendrons ici l'infantilisation sartrienne du poète, qui n'hésite pas à affubler ce dernier du sobriquet affectueux : « petit mort ». Cf. Jean-Paul Sartre, *Mallarmé – La lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, 1986, p.107.

⁴ « Le premier mouvement de Mallarmé a été le recul du dégoût et la condamnation universelle. Réfugié en haut de sa spirale, l'Héritier « n'osait bougeait », de peur de déchoir. Mais il s'aperçoit à présent que la négation universelle équivaut à l'absence de négation. Nier est un acte : tout acte doit s'insérer dans le temps et s'exercer sur un contenu particulier. » Cf. Jean-Paul Sartre, *Mallarmé – La lucidité et sa face d'ombre, op.cit.*, p.156.

maturité, n'est pas qu'une manière de nous « ôter¹ » les objets, sa fonction n'est pas uniquement négative. Il s'agit au contraire de produire un effet qui, en tant qu'effet, s'inscrit dans une logique qui n'est plus régie par la dualité du positif et du négatif. Si l'on peut parler d'un vague spinozisme² de Stéphane Mallarmé ce n'est sans doute pas à propos de ses thèses matérialistes, en rien déterministes, mais plutôt en ce qui concerne les opérations du sens. Aussi paradoxal que cela puisse sembler, la négation mallarméenne apparaît bien comme une notion spinoziste³ en cela qu'elle dit un événement positif dans l'ordre du sens. Bien entendu, on s'imagine mal l'auteur du *Traité théologico-politique*, pour qui le langage de l'image et le symbole biblique sont tout juste bons à une canalisation politique du vulgaire, rédigeant un sonnet allégorique de lui-même. Pourtant, la pratique mallarméenne de la négation est celle d'une positivité. Un événement s'y donne qui n'est en rien assimilable à un retranchement. En ce sens ce que dit la négation mallarméenne (une absence) est indissociable du paradigme qu'elle produit : thématiser la disparition pour Stéphane Mallarmé, c'est établir une existence dont l'identité ne passe pas par l'exclusion du négatif. Le poète oppose à la dualité des distinctions organisant le dit et le posé (la négation comme thèse, le logos synthético-diérétique d'Aristote), un holisme des productions du dire (la négation comme acte de production d'un paradigme). Autrement dit, cette opération permet un dépassement de l'opposition binaire de l'être et du non-être, instaurant un plan médian de manifestation, – dépassement que l'on retrouvera, explicitement thématisé cette fois, chez Valéry. La problématique de la référence n'est pas pour autant évacuée : la référence se trouve problématisée comme désignation hypothétique, n'étant plus vouée à l'instauration d'un savoir de l'identité. Désigner n'est plus finir l'énoncé, c'est le rendre à une manière d'infinetisation.

Dans un ouvrage captivant⁴, Jacques Rancière propose une lecture des Poésies selon un récit du passage de la dualité de l'Absolu et du Néant à la conjonction de l'infini et du rien. Là où l'imposante intuition d'une inaccessibilité du Sens avait pour corollaire la découverte sensuelle et matérialiste du Néant⁵, la pratique poétique et positive de la négation, remède à une impuissance stérile, va apparaître comme une manière d'établir l'apparition évanescence

¹ *Ibid.* p.160.

² *Ibid.*, p.153.

³ On se reportera à l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Spinoza – Philosophie pratique*, Les Editions de Minuit, 1981, 2003, p.123-126. La négation n'a de sens qu'illusoire pour Spinoza. La puissance égale l'existence, le négatif n'a pas de place dans une ontologie absolument affirmative.

⁴ Jacques Rancière, « Du Néant au rien », *Mallarmé, la politique de la sirène*, *op.cit.*, p.39-46.

⁵ Cf. « L'Azur », « Angoisse », *et cetera*.

de ce que Mallarmé appelle peut-être « beauté »¹, une disposition non transitive du langage, si l'on nomme transitive la parole qui pense saisir et définir l'étant qu'elle désigne, en l'affirmant ou en le niant de façon univoque. Un tel langage, qui n'exclut pas, en principe, la désignation, ne peut la présenter cependant en tant que résolutoire. La parole ne s'étalonne pas à ce qui est, son sens n'est plus ontologique ni descriptif.

Nous pouvons alors affirmer au terme de cette enquête sur l'acte de référence dans les *Poésies* que celui-ci est conçu comme un procédé d'infinetisation du sens par une pratique assidue de l'autoréférence ; qu'il est occasionnellement donné, avec des effets semblables comme un rapport indiciel à l'événement avec la contingence de la relation que cela implique, qu'il œuvre enfin, sur son versant négatif, à une déstabilisation des notions fondatrices de l'acte de référer au réel par la fusion du positif au négatif en quoi advient le sens comme plan médian, dissemblant du plan de l'être. On voit donc comment le discrédit ontologique de la poésie à l'ère de sa contingence trouve chez Mallarmé une expression poétique qui une fois de plus retourne le négatif en positif, la destruction des fondements en avènement d'une poétique nouvelle.

¹ *Notes sur le langage, OCMI*, p.873 : « Dans le langage poétique – ne montrer que la visée du langage qu'à devenir beau, et non à exprimer mieux que tout, le Beau – et non du Verbe à exprimer le Beau ce qui est réservé au traité.

Ne jamais confondre le *Langage* avec le *Verbe*. »

B. VALÉRY : ANCRAGE ÉNONCIATIF DE LA FICTION ET THÉMATISATIONS D'UNE BRUTALITÉ DU RÉEL

1. Prégnance de la fiction

Voyons maintenant comment les poèmes de Valéry configurent leur relation au réel et s'ils portent la marque de la désontologisation de la poésie revendiquée dans nombre de ses propos théoriques. Un premier constat s'impose à tout lecteur de l'*Album de vers anciens* et de *Charmes* : nombre des sujets qui y figurent proviennent d'une longue tradition livresque. Un rapide balayage des titres de ces recueils révèle ainsi l'utilisation d'un fonds antique indissociablement littéraire, mythologique et historiographique : « Hélène », « Orphée », « Naissance de Vénus », « César¹ », « Narcisse parle », « Air de Sémiramis² », « Fragment du Narcisse », « La Pythie », ces titres réfèrent en effet à un corpus gréco-latin. Ils conditionnent un imaginaire, et partant un lexique fortement marqués. « Myrtes³ », « triomphe⁴ », « temple⁵ », « Nymphes⁶ », etc., la liste serait longue des termes évoquant toute une tradition deux fois millénaire de récits et de symboles. D'autres titres rappellent un univers vaguement médiéval, vaguement germanique, symboliste pour tout dire : « Féerie », « Même féerie », « Au bois dormant », « Le Sylphe ». Un titre comme « Profusion du soir », l'allusion à « Valvins » ou le court poème « Intérieur » nous entraînent également du côté du symbolisme. Enfin, des titres comme « La Fileuse » ou « La Dormeuse » font référence à une vaste tradition picturale⁷. Des fictions et des références livresques constituent donc le matériel référentiel des poèmes de Valéry.

Comment interpréter cela ? Il semblerait à première vue que l'omniprésence des données fictionnelles fasse du poème l'expression d'un monde retiré, séparé du monde réel.

¹ On se convaincra sans peine du caractère éminemment littéraire de ces personnages, en se rappelant le peu de cas que fait Valéry des prétentions référentielles du discours historique : le « César » valéryen est avant tout un être de parole.

² Rappelons que l'histoire de Sémiramis, fondatrice mythique de Babylone, nous parvient essentiellement par l'intermédiaire de Diodore de Sicile et Ctésias de Cnide.

³ *Album de vers anciens, op.cit.*, p.76 et 83.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.77.

⁶ *Ibid.*, p.82.

⁷ Le motif de la fileuse est attesté par une très longue tradition. On trouve une fileuse dans la maison de la « Vénus à la coquille » à Pompéi (le sujet pourrait bien être mythologique, mallarméen et valéryen : cf. « Minerve et Arachné », *Les Métamorphoses*, VI, 1-145 ; rappelons la comparaison valéryenne de la mer au temple de Minerve dans « Le Cimetière marin », *Charmes, op.cit.*, p.148. De l'antiquité au XIX^e siècle (chez Millet et Courbet notamment), on trouve une iconographie impressionnante sur le thème. La dormeuse est un sujet exploité, entre tant d'autres au XIX^e siècle, par Ingres, dans une toile malheureusement perdue aujourd'hui, et par Renoir, ami de Mallarmé et de Valéry, dans « La baigneuse endormie », ou « Dormeuse » (1897).

De fait ce retrait est exemplifié par un certain nombre de thèmes éthiques. Ainsi, le songe de la fileuse¹, la rêverie ou le sommeil des nombreuses dormeuses² disent une attitude d'abandon et de repli qui pourrait être l'analogie du statut référentiel de la fiction, dans la mesure où le monde réel y disparaît au profit d'une durée toute intérieure. Plus généralement, la solitude des personnages qui peuplent ces deux recueils, fait du poème un temps séparé, un mouvement de recul, où le sujet ramassé sur lui-même se saisit ou s'abandonne³.

On pourrait donc aisément conclure à une coupure entre l'œuvre et le monde : la fiction envahissante, parce qu'elle se présente comme retraite, dirait l'absence de toute portée référentielle. Cependant, le fait même de poser la question de la fiction en ces termes revient à faire de la référence au monde un problème central dont le traitement n'est peut-être pas aussi univoque. Nous montrerons en effet maintenant qu'en faisant du poème un espace séparé, Valéry tente en fait de dépasser un modèle référentiel simpliste au profit d'une pensée phénoménologique, pour laquelle le monde certes ne cesse pas d'exister mais n'existe qu'à travers le prisme d'une subjectivité définie quasi-transcendentale comme solitude et comme retrait. De quoi battre en brèche la conception de l'œuvre poétique de Valéry comme accomplissement purement et simplement formaliste. De quoi contester aussi toute lecture d'une évidence référentielle, fût-elle phénoménologique.

2. La fiction comme phénoménologie de l'intime : l'ancrage référentiel dans le sujet

Nous devons maintenant emprunter quelques détours pour parvenir à une interprétation plus fidèle et plus complexe de la référence fictive. Remarquons tout d'abord que la répartition des motifs relevant explicitement d'une tradition d'art et de fiction n'est pas homogène. En effet, si huit des neuf premiers poèmes de l'*Album* présentent de ces sujets traditionnels, seuls trois des douze poèmes suivants (« Narcisse parle », « Valvins », « Air de Sémiramis ») abordent des thèmes explicitement littéraires⁴. Quant à *Charmes*, sur vingt-et-une pièces, cinq ou six seulement sont focalisées principalement sur des personnages provenant d'un corpus artistique ou littéraire largement attesté. Net recul statistique donc. Non que les autres poèmes puissent être considérés comme « réalistes », bien sûr : mais il est certain qu'ils font moins explicitement de l'univers livresque ou artistique leur espace de

¹ *Album de vers anciens*, *op.cit.*, p.75-76.

² « Au bois dormant », *ibid.*, p.79 ; « Anne », *ibid.*, p.89 ; « La Dormeuse », *Charmes*, *op.cit.*, p.121.

³ On pense aux figures de César, de Sémiramis, de la Pythie ou de Narcisse.

⁴ Le cas de « Valvins » étant lui-même ambigu, puisque s'y désigne le lieu réel *et* symbolique du travail littéraire de Mallarmé.

référence. Si on considère que cette évolution n'exclut pas une incontestable continuité, on peut se demander si la raréfaction du matériel explicitement fictif ne laisse pas vacant un rôle que d'autres éléments formels et informationnels sont susceptibles de prendre en charge¹.

L'enjeu véritable de l'utilisation par Valéry d'un matériel explicitement fictif apparaît peut-être si l'on commence à remarquer que tous les poèmes dont le titre désigne un personnage de fiction sont écrits au présent. Dans « La Fileuse² », par exemple, le présent est un présent « scénique », la durée qu'il marque est plus étendue que celle d'un présent de narration classique. Cet emploi du présent crée une temporalité aux contours flous, correspondant au temps arrêté, à la fois actuel *et* révolu, d'une représentation picturale. Révolu, en effet, parce que l'imparfait (« tu filais ») trouble le jeu des temps : le présent possiblement actuel de la description qui précède, se trouve alors projeté dans un passé lointain, peut-être aussi ancien que le rouet ronflant du premier tercet³. D'où une hésitation entre récit, description et discours, qu'accentue, à la fin du poème, le passage à l'adresse⁴ et au présent d'énonciation.⁵ Parce qu'il ancre la fiction dans le temps d'une énonciation, cet emploi du présent fait du temps fictif et irréel (celui du présent scénique couplé à l'imparfait) une actualité ancrée à la fois dans le temps du locuteur et dans la durée intime du personnage⁶.

La radicalisation de cette tendance à présenter les éléments du récit de fiction dans le flot d'un discours mettant en avant le temps de son énonciation aboutit aux soliloques valéryens. Ici, les personnages pensent tout haut, offrant au lecteur l'intimité de leurs plus secrètes pensées. Dans cette perspective, un titre comme « Narcisse parle » a quelque chose de programmatique. Hélène, Sémiramis, la Jeune Parque, la Pythie, le Sylphe, le Serpent, toutes les grandes fictions valéryennes *parlent*. L'effacement de la voix narrative⁷ qui introduit ou aurait introduit ces fictions construit en outre un effet d'immédiateté : les pensées

¹ En effet, ce qui se maintient des textes explicitement fictifs aux textes affichant moins évidemment leur appartenance à une tradition littéraire ou artistique, c'est la question valéryenne du sujet.

² *Album de vers ancien, op.cit.*, p.76.

³ A moins que l'imparfait ne désigne une période antérieure à « l'extinction » de la Fileuse. Dans ce cas, peut-être le plus plausible, le trouble est maintenu par le fait que l'action de filer est assimilée métaphoriquement au sommeil : « Mais la dormeuse file une laine isolée ».

⁴ On trouve un même passage du présent descriptif à l'adresse dans « Au bois dormant » et dans « La Dormeuse ».

⁵ Cf. l'adresse du locuteur à la Fileuse : « Ta sœur [...] Tu es éteinte [...] »

⁶ On dirait la même chose de « Naissance de Vénus », où le présent narratif et l'accès du locuteur aux sensations de la déesse (« frisson ») nous introduisent plus à une durée intérieure qu'à un récit objectif, historique.

⁷ L'effacement de la voix narrative se présente sous deux formes : soit il y a pure et simple absence d'introduction narrative du soliloque (« Narcisse parle »), soit celui-ci prend peu à peu tout l'espace, comme dans « La Pythie ».

de qui s'exprime sont alors données au lecteur dans leur développement, selon les mouvements et les hésitations les plus intimes d'une âme en débat avec soi-même.

Pour comprendre le sens de ce que nous pourrions appeler une inflexion énonciative de la fiction, prenons pour exemple « La Pythie », ce long monologue d'une fiction toute littéraire. On remarque d'abord que ce texte présente une configuration énonciative intéressante et à bien des égards exemplaire de l'effacement du narratif par le discursif. Considérons par commodité que le poème se compose de quatre parties : les deux premières strophes et les quatre vers de la troisième constituent l'introduction de la scène par un narrateur ; vient alors le soliloque de la Pythie, lui-même oscillant entre le récit d'une innocente et regrettée quiétude et un présent d'énonciation, exclamatif, impératif, bouillonnant ; l'avant-dernière strophe est marquée par un retour du narrateur, qui semble assister dans la distance d'un présent de narration à la fureur de la vierge possédée, et, notons-le, à l'éclosion d'une « voix nouvelle et blanche » ; vient alors la dernière strophe, grammaticalement un présentatif dont on ne sait l'origine énonciative. S'agit-il encore dans cette dernière partie de la voix narrative ou bien de celle de la Pythie ? Ou bien est-ce déjà la voix annoncée par la strophe précédente, voix nouvelle et anonyme, pur présent d'une exclamation ou d'une présentation qui vient fondre en une seule énonciation les voix clivées du narrateur et de l'oracle, de la fiction narrative et du discours ? Venant souligner les oscillations entre narration et discours qui structurent le poème, cette confusion finale du discours direct et de la voix narrative révèle sans doute le sens de l'*actualisation* valéryenne de la fiction : il s'agit ici pour le poète de donner place à une parole subjective qui ne soit plus objectivée par le récit qui l'introduit.

On peut donc affirmer que l'ancrage énonciatif de la fiction lui confère une portée référentielle incontestable. Significativement la référence se trouve déplacée du monde à l'espace intime des personnages¹, et sans doute doit-on considérer que loin de porter au constat du peu de réalité, le traitement valéryen de la fiction vient exemplifier ce qui semble constituer pour lui les conditions phénoménologiques de toute expérience de soi : la fiction semble en effet allégoriser le retrait du sujet devant le monde ou la quasi-autonomie de sa pensée. Croisée derrière laquelle s'assoupit la Fileuse, « palais de rose pure », éternel écrin d'une belle endormie, « secrets de la fontaine éteinte » où Narcisse se retire à la tombée du jour, « façade » du haut duquel Sémiramis surplombe son empire, grotte où s'éteint la pythonisse en proie aux durs délires de l'oracle, la fiction fait de l'expérience de soi l'épreuve

¹ Si cette notion a encore un sens ici.

d'un retrait et d'un abriement, dont le thème de la coquille est sans nul doute l'avatar le plus significatif. Elle prend ainsi place dans un ensemble plus vaste de thèmes qui signifient ce retrait, et qui la reliaient peut-être quand Valéry jugera que ses implications déréalisantes desservent son projet radicalement phénoménologique. Ce qui explique la raréfaction progressive des données explicitement fictive que nous notions tout à l'heure.

Le poème trouve alors son sens non dans la désignation d'un monde conçu comme objectivité mais dans la monstration de la sphère intime et retirée du sujet, comme si l'on passait d'une théorie classique de la référence à une poésie à visée phénoménologique, toutes choses continuant d'apparaître, mais selon la solitude et l'étrangeté d'une expérience singulière.

L'idée, en apparence fragile, selon laquelle la fiction comme forme permet de dire les conditions de l'expérience subjective se trouve confirmée si l'on considère que les poèmes de l'*Album* et de *Charmes* plutôt qu'ils ne citent les fictions de référence en en conservant l'orientation, les plient aux impératifs d'une problématique toute valéryenne et de sa déclinaison : l'approche de soi, la stupeur ou la douceur de s'y perdre et de s'y découvrir, la pure présence à soi de l'âme endormie. En effet, de « La Fileuse » à « La Dormeuse », en passant par « Baignée » et « Au bois dormant » une même configuration se maintient : un locuteur observe une femme abandonnée, allégorie de la dualité de l'âme et de la conscience, de l'abandon et de la veille. Comment ne pas rapprocher de même Narcisse, la Jeune Parque et la Pythie que rassemble, contre toute tradition attestée, un même étonnement devant l'altérité qui les constitue tout en les déprenant d'eux-mêmes ?

On touche ici au point où le recours aux figures traditionnelles de la littérature est inséparable d'une information singulière et récurrente qui tend à les confondre aux problématiques et, partant, aux figures de fiction propres au poète. Ainsi d'Anne, dormeuse abandonnée qui annonce déjà la toute personnelle « Dormeuse » de *Charmes*¹. Ou de « La fausse Morte », où se rejouent sans cesse le passage, par la morsure, d'une inconscience à un éveil. On passe alors de l'adaptation au drame d'une conscience altérée de fictions traditionnelles, à l'invention, sous l'impulsion de ce drame même, de fictions nouvelles. Où

¹ Michel Jarrety note dans sa biographie de Paul Valéry que le poème « Anne » s'est d'abord intitulé « La Dormeuse », preuve s'il en est de la proximité des deux textes. Cf. *Paul Valéry, op.cit.*, p.282.

l'on voit bien que la fiction vient dire une expérience subjective qui en transcende les différents avatars¹. C'est là le réalisme paradoxal de Valéry.

3. Référence et altérité : étrangeté de soi, étrangeté du monde

Mais, dira-t-on, faire du poème une phénoménologie de la pensée, qu'est-ce sinon le programme même du romantisme allemand, dont le symbolisme était lui-même imbu. Si Valéry sort indéniablement des sentiers battus du symbolisme littéraire, il semblerait qu'il demeure tributaire des rêves de sa génération. Sa poésie est à sa façon langage de l'âme et pour l'âme, présentation réflexive du sujet dans et par le poème. Cependant, de nombreux paramètres ont changé par rapport aux théorisations romantiques d'une telle poétique phénoménologique et interdisent qu'on fasse de cette phénoménologie une manière d'affirmer la suffisance de la littérature². Trois remarques nous permettront de justifier cette proposition.

a) Première remarque : la dualité du sujet valéryen

La réflexivité représentée dans les poèmes, et pouvant figurer réflexivement la poésie comme retour du sujet sur soi et présentation de ce retour, butte la plupart du temps sinon sur une impossibilité du moins sur une difficulté due à l'étrangeté du sujet à lui-même³.

La dualité de la veille et du sommeil vient ainsi compliquer l'accès à cette subjectivité qui semble constituer la référence dernière de nombre de poèmes. Ainsi, si l'acte référence du poème se limite au présent d'un sujet qui tâche de se saisir, cette saisie reste éminemment problématique quand elle n'est pas présentée comme un pur et simple échec. « Un feu distinct... », nous y reviendrons, se clôt ainsi sur la mention d'un doute radical, savoir, « sur le bord d'une extrême merveille, / Si je suis, si je fus, si je dors ou je veille ».⁴ Où, pourtant seul objet du poème, le sujet échappe à toute prise. Le suicide de Narcisse dans

¹ Reprises ou inventées, l'essentiel reste que les fictions font la relation d'un « intérieur », comme l'indique encore le titre d'un poème de *Charmes*, que l'on retrouve aussi dans un tout autre contexte : cf. « Intérieur », *Mélange*, *op.cit.*, p.309. Elles séparent en reproduisant la séparation de toute intimité, d'où, de poème en poème, une manière d'unité. Comme l'écrit Fabien Vasseur, sous les oripeaux variés des thèmes de *Charmes* « se perçoit une évidente continuité. Le travail du langage invite à reconsidérer le sujet comme une forme unique, un substrat, le fond commun des poèmes. » Cf. *Poésies – La Jeune Parque de Paul Valéry*, Gallimard, 2006, p.76.

² Fabien Vasseur rapproche la poétique phénoménologique de Valéry de ce qu'il nomme une poésie ontologique celle de Bonnefoy, Jaccottet, Guillevic, Dupin ou Deguy. *Poésies – La Jeune Parque de Paul Valéry*, *op.cit.*, p 72. Encore faut-il rendre compte de la complexification de la portée ontologique du poème qui ne saurait chez Valéry comme chez la plupart de ces auteurs (et malgré qu'ils en aient parfois) aboutir à une révélation, à une connaissance de l'être.

³ Cf. *CPII*, p.269 : « On me reproche : V ne s'intéresse qu'à V (Thibaudet), ce qui est vrai si V signifie : ce qui est inconnu de V, en V ; et qui est, peut-être, connaissable ? peut-être modifiable ? ».

⁴ *Album de vers anciens*, *op.cit.*, p.81.

les fragments¹ ou la tentation suicidaire de la Jeune Parque disent tragiquement les difficultés d'un sujet qui tente de se connaître, mobile, dans le langage, sans jamais y parvenir². Car, si le langage est l'instrument d'une référence à soi dans la réflexivité il est également celui d'une objectivation maladroite de soi et *aliène* le sujet : c'est ce qu'indique, dans « La Jeune Parque », le jeu des pronoms objets³. On voit ici que l'accès à la source de l'énonciation tout en conditionnant la portée référentielle du poème ne laisse pourtant pas d'être éminemment problématique⁴, quand il n'est pas tout bonnement refusé⁵.

b) Deuxième remarque : la brutalité du monde

La référence au sujet n'est donc pas résolutoire. Elle ne constitue pas non plus un absolu dans le sens où elle occuperait la totalité de l'espace référentiel du poème. Comme

¹ *Charmes, op.cit.*, p.130 : « Penche-toi ... Baise-toi. Tremble de tout ton être ! / L'insaisissable amour que tu me vins promettre / Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit ... »

² Où l'on retrouve ce que la tradition critique a défini comme le bergsonisme de Valéry, qui oppose une définition du langage comme segmentation grossière et artificielle du réel à une philosophie de la mobilité. Cf. sur le rapport de Bergson au langage et sur son influence sur le renouvellement des conceptions de la littérature au début du XXe siècle et sur Valéry en particulier : William Marx, *Naissance de la critique moderne, la littérature selon Eliot et Valéry*, Artois Presses Université, 2002, p.41-61.

³ *La Jeune Parque, op.cit.*, p.105, par exemple : « Terre trouble... mêlée à l'algue, porte-moi, / Porte doucement moi ... ». Où la dissociation syntaxique entre verbe et le pronom clivé fait entendre l'extériorité du sujet à lui-même.

⁴ La fin de la référence n'est plus d'identifier, ou d'établir un savoir du référé, puisque, dans le cas du référé subjectif, celui-ci ne répond plus aux conditions minimales de l'identification. Si l'on tient que ces conditions sont la possibilité *subjective* et *objective* de catégoriser un désigné, la sphère subjective les déjoue en effet : au plan *subjectif*, son accès est réservé à une conscience qui ne peut faire de la catégorisation son activité principale, au plan *objectif*, elle constitue une donnée mobile déjouant toute catégorie, espace où s'enfouit Anne endormie, « au plus pur de l'ombre où le Même s'ignore ». Cf. « Anne », *Album de vers anciens, op.cit.*, p.90.

⁵ Il faudrait relire ici les analyses proposées par Derrida dans « Qual Quelle – les sources de Valéry » in *Marges*, Les Éditions de Minuit, 1972. Constatant l'importance chez Valéry de la question de la source énonciative, qu'une phénoménologie trop naïve résumerait à une pure présence à soi du sujet, le philosophe explique qu'« inapte à recevoir l'empreinte d'aucun caractère, se déroband à toute prédication, ne se laissant attribuer aucune propriété, cette source pourra aussi prêter sa résistance aux déterminations les plus contradictoires. Valéry lui reconnaît par exemple un certain être, mais c'est pour lui dénier toute présence. Ou presque, le *presque* imprimant de sa cadence régulière le jeu qui disqualifie, arbitrant la disqualification, brouillant les oppositions et périssant toute pertinence ontologique ». On lira dans la même perspective les réflexions consacrées par Giorgio Agamben à l'œuvre du poète : « Tout comme le sujet de la vision ne peut s'unir à l'œil de chair et de sang et ne peut simplement pleurer pour rejoindre dans les larmes son centre indicible qu'à la condition de cesser de se *voir* pleurer et de briser le miroir (c'est-à-dire de s'abolir), ainsi le sujet du langage ne peut – en remontant la corde de la voix – toucher la source des larmes. Ce n'est qu'en mourant que le Je pourrait ouvrir un passage au-delà de lui-même ; mais c'est justement ce que le Je ne peut pas faire, parce que la conscience (cette très pure fiction théâtrale) ne peut mourir mais seulement se répéter à l'infini. » Cf. « Le Je, l'œil, la voix », in *Puissance de la pensée*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2005, pour l'édition italienne, et Editions Payot et Rivages, 2006, pour l'édition consultée. Enfin, on rappellera comment, emblématiquement, Valéry en vient à la critique de la notion d'intuition, indissociable de l'idée d'une source énonciative, quand il commente le *cogito* cartésien : « Gare au langage. Il a ses racines hors de nous, loin de nous. Donc toute "intuition" qui nous vient sous forme articulée, quand elle se donne pour primitive, immédiate, ne peut l'être ; et quand elle a trait à des choses si éloignées de l'usage naturel du langage et des conventions, suppose une explication en faits subjectifs descriptibles. Que mettre au lieu de Je suis ? – Une comparaison avec quelque être ? Donc ce principe premier suppose une notion de l'existence. Il y a d'ailleurs ici un nexus de mots abstraits les plus abstraits qui permet de ressaisir indéfiniment la question. *Miroirs parallèles*. » Où l'on revient à Narcisse. Cf. Michel Jarrety (éd.), *Cahiers Paul Valéry 4, Cartesius redivivus*, Gallimard, 1986, p.25.

l'écrit Fabien Vasseur, « rien de moins confiné, littéralement, que cette poésie de plein air, où sous couvert d'intellectualité [nous dirions plutôt de réflexivité] l'on prend des bains (*Aurore*, *Le Cimetière marin*), fait du canot (*Le Rameur*), du tourisme (*Cantique*), où l'on aime marcher dans la nature (*passim*), dormir à la belle étoile (*Ode secrète*) et faire l'amour (*Poésie*, *Le Sylphe*, *La Fausse Morte*, etc.)¹ ! » Notons en effet que le monde continue d'être figuré dans les poèmes de Valéry. Les poèmes paysages sont là pour nous le rappeler : « Valvins », « Été », « Profusion du soir », « Le Cimetière marin » ou encore « Le Rameur » disent le monde et parfois des lieux clairement identifiables.

Pourtant, objectera-t-on, la référence identifiable semble le plus souvent prétexte à une écriture allégorique : ainsi de la Méditerranée du « Cimetière », devenue « Temple du Temps² », allégorie du passage. À l'exclamation valéryenne présentant le spectacle marin comme une « récompense après une pensée³ », on pourrait donc rétorquer que le travail de la pensée ne fait que commencer, effaçant du paysage tout ce qui ne se prête pas aux réquisits de l'allégorie.

Mais la question ne se laisse pas régler aussi simplement. Au début de *Charmes*, recueil d'allégories s'il en est, l'ode « Au Platane » vient signifier, comme nous le savons, la complexité des rapports entre le réel et son allégorèse. Au poète qui voudrait en faire la vivante allégorie d'une présence poétique, l'arbre oppose une fin de non-recevoir, signifiant l'indépendance d'une réalité rétive aux délires interprétatifs du lyrisme traditionnel. Nous trouvons dans ce poème le modèle d'une écriture, en équilibre entre dotation de sens et figuration d'une l'altérité radicale du réel, une écriture susceptible de négocier différemment l'opposition trop nette entre silence et solipsisme de l'imaginaire. Dans *Mélange*, recueil voué, nous le verrons, au dépaysement et à l'extériorité, Valéry s'adonne parfois à l'écriture de notules descriptives, voire présentatives⁴, où est lisible le passage d'une présence brute du réel à son interprétation, transitoire, dans le *moment*. Le passage suivant que nous choisissons comme exemple, s'insère dans une séquence justement intitulée « Moments » :

Grasse – Neige peu dense sur le sol – pas sur les arbres – effet à la Breughel. Le sol frotté et non couvert.
Ce matin, soleil.
Impression frileuse et dorée – sensation d'enfance en moi. Mélange d'excitation et de mélancolie.⁵

¹ Fabien Vasseur, *Poésies – La Jeune Parque de Paul Valéry*, *op.cit.*, p.84.

² « Le Cimetière marin », *Charmes*, *op.cit.*, p.147.

³ *Ibid.*, p.146, v. 5.

⁴ Nous renvoyons, *infra*, à nos commentaires de *Tel quel*, Chapitre VIII, B.

⁵ *Mélange*, *op.cit.*, p.312.

Ici, les notations subjectives semblent découler de percepts bruts, présents ou présentement remémorés. Le fait que tout le texte suive une même syntaxe nominale, tend d'ailleurs à égaliser les dimensions objectives et subjectives. Le travail d'interprétation du sujet (référence à Breughel, correction, auto-analyse) n'est donc pas présenté comme prééminent par Valéry, comme s'il relevait d'une même événementialité mal dégrossie, cantonnée au présent.

c) Troisième remarque : soi-même comme un animal

Poétiquement, si l'on tient compte de l'avertissement du « Platane », on comprend qu'un des signes les plus nets de l'acte de référence chez Valéry consiste en l'exhibition d'une hésitation à prédiquer définitivement quoi que ce soit des réalités envisagées. Nous réservons pour l'instant l'étude des manifestations énonciatives du phénomène et n'en observerons ici qu'une part du versant thématique. Mieux que les thèmes traditionnels et attendus comme ceux du secret ou du mystère, la question de l'animalité spécifique chez Valéry celle de l'altérité radicale de soi aussi bien que du réel.

La Jeune Parque figure ainsi sa part d'ombre comme une animale et serpentine innocence. Signe à la fois d'un éveil à l'altérité par la douleur d'une morsure et d'une complétude enfin retrouvée, un serpent sinue d'ailleurs entre les vers de *Charmes*. Toujours dans *Charmes*, la « Dormeuse » est comparée à quelque biche langoureuse. Mais ce n'est que dans *Mélange* que le thème de l'animalité est traité pour lui-même. Il participe d'une conscience de l'étrangeté de soi et du réel¹, et en résume les différents aspects. La place de la séquence intitulée « Animalités », en fin de recueil, juste avant la « Cantate du Narcisse », dit assez l'importance que Valéry y accorde. Comment ce thème se caractérise-t-il ?

On peut dire tout d'abord que, selon le poète, confronté à la vie animal, l'homme se saisit *et* se dessaisit. Le rapport à l'animal est ainsi indissociablement un rapport au monde et un rapport à soi : il est le lieu d'une expérience de l'extériorité où le sujet à la fois se définit et s'échappe. Le « Psaume devant la bête » témoigne du paradoxe :

Plus je te regarde, ANIMAL, plus je deviens HOMME
Et ESPRIT...
Tu te fais toujours plus étrange.
L'Esprit ne conçoit que l'esprit,
[...]
O VIE,
Plus je pense, moins tu te rends à la pensée,

¹ Outre un travail moraliste de renouvellement du regard porté sur l'homme *Mélange* promeut une étrangeté phénoménologique ou ontologique. Ainsi, une séquence intitulée « Etrangetés », affirme à la fois l'irréductibilité au même des singularités multiples du réel, la contingence possible des lois physiques, la stupeur de l'homme devant un monde redécouvert chaque jour et en chacun de ses objets. Cf. *Mélange, op.cit.*, p.334-335.

Et la moindre bestiole se joue
A être, à ne plus être, à renaître
Tout autrement qu'une pensée...
... Mourir non moins que naître,
Echappe à la pensée.

Amour ni mort ne sont point pour l'esprit :
Manger l'étonne et dormir lui fait honte.
Mon visage m'est étranger
Et la contemplation de mes mains,

Leur système de force, leur obéissance et le nombre
Arbitraire de leurs doigts
Qui sont miens et non miens,
Demeurent sans réponse.

Personne ne devinerait le nombre de ses membres
Ni la forme de son corps.
Mais c'est par quoi je puis concevoir d'autres choses
Que moi-même...¹

On comprend comment le rapport à l'animal comme étrangeté conduit ici à la fois à un recentrement de la pensée sur elle-même et à la considération par le sujet de sa propre altérité. La bête, en ce qu'elle ne concerne que l'homme², vient donc inquiéter l'auto-suffisance de ce que Valéry, de manière toute dualiste, nomme l'Esprit.

Ma rencontre avec l'animal peut donc être considérée comme le modèle d'un dépaysement face au monde dans la mesure où celui-ci ne dépend plus de ma pensée³. La perception animale devient alors un vertigineux abîme d'inconnissance où se tient une intimité à jamais impénétrable. Le sujet y paraît pourtant, sans savoir comment :

Regard de l'animal.

Ce regard de chien, chat, poisson me donne l'idée d'un point de vue, d'un être-vu-par, et par suite, d'un coin réservé, d'un intime ou quant-à-soi, d'une chapelle où ne sont pas des choses que je sais et où sont des choses que je ne sais pas.

¹ *Mélange*, *op.cit.*, p.357.

² Pour un développement de cette idée on peut lire Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, 2006. L'auteur s'y demande « pourquoi le dernier retranchement d'un propre de l'homme, s'il en est un, la propriété qui en aucun cas ne saurait être attribuée à l'animal ou au dieu, se nommerait ainsi la bêtise ou la bestialité » (p.65). La proximité avec Giorgio Agamben est encore un fois frappante. Le philosophe italien écrit en effet : « C'est seulement parce que quelque chose comme une vie animale a été séparé à l'intérieur de l'homme, parce que la distance et la proximité avec l'animal ont été mesurées et reconnues avant tout dans le plus intime et le plus proche qu'il est possible d'opposer l'homme aux autres vivants et en même temps d'organiser la complexe – et pas toujours édifiante – économie des relations entre les hommes et les animaux ». Cf. *L'Ouvert – De l'homme et de l'animal*, Bollati Boringhieri, Turin, 2002 (édition italienne) et Editions Payot et Rivages, 2006, pour la traduction consultée.

³ *Mélange*, plus encore que *Tel quel*, œuvre à un dépaysement : l'écriture au pluriel des noms d'essence (« Humanités », « Etrangetés », « Divinités », « Animalités ») dit la dimension nominaliste de ce dépaysement, qui efface toute transcendance métaphysique, et substitue au monde de l'identité un univers de dissemblances où l'« Esprit » tente, en vain, de se rassembler.

J'ignore de quoi je suis signe dans ce coin-là. Il y a là un mode de me connaître.
Et je suis forcé de me considérer comme un mot dont j'ignore le sens dans un système
animal d'idées.

Le regard de l'autre vivant est la plus étrange des rencontres.¹

Si l'écriture de paysage consiste en un travail plus ou moins direct de la référence au monde, l'inquiétude devant l'Autre animal, vient témoigner indirectement de la présence forte d'une réalité extérieure, incontournable et stupéfiante.

*

* *

Bien que la fiction semble dominer l'écriture des poèmes de Valéry, bien qu'elle paraisse témoigner d'une pure et simple désaffection du problème de la référence, force nous a été de reconnaître que les données fictives, si elles disent bien une manière d'à côté de l'être, prédisent cet à côté du sujet lui-même. En effet, l'ancrage énonciatif des fictions valéryennes en fait le moyen d'une phénoménologie qui présente le sujet comme intimité, comme retrait et comme réflexion. La référence au monde est donc maintenue, phénoménologiquement. Il y aurait là de quoi invalider nos affirmations quant au déracinement ontologiques de la poésie. A première vue du moins, car on s'aperçoit vite que la référence au sujet est référence à une étrangeté qu'aucune connaissance ne saurait réduire, sans compter qu'elle n'efface pas l'extériorité d'un monde présenté comme une altérité tout aussi radicale. Comme Mallarmé, mais par d'autres chemins Valéry ne sacrifie ni à la tentation d'une pure onto-logie poétique ni à celle d'une autotélie textuelle de part en part maîtrisée. La référence se maintient dans ses poèmes, mais comme question, comme source d'une instabilité que la *libido cognoscendi* de notre auteur, pour âpre qu'elle soit, ne parvient jamais à réduire.

¹ *Mélange, op.cit.*, p.402.

C. REVERDY : L'IMMÉDIATION RÉFÉRENTIELLE

1. D'un lieu commun de la critique : « Reverdy poète du réel »

On pourrait penser qu'il n'y a pas à proprement parler de problème de référence chez Reverdy. La critique tient généralement, dur comme fer, qu'il est le poète du réel¹ enfin retrouvé, qu'il vient après ce qu'on présente souvent comme le déni symboliste de la réalité² ? En un sens, il n'y a là rien de surprenant, car la définition de la poésie comme abolition lui est aussi étrangère que l'artificialisme valéryen. Peu de fictions d'ailleurs dans ses poèmes. À la question de Pierre-Louis Flouquet « Pourquoi écrivez-vous des poèmes ? », n'avait-il pas répondu, laconiquement, par un net refus de tout ce qui, dans l'art, détourne de la réalité :

Je n'écris que des poèmes parce que je ne vois pas comment je pourrais vivre avec d'autres personnages, même de mon invention.³

Et, dans ses propos théoriques, il y a incontestablement, à côté des thèses sur l'artificialisme créateur⁴, l'expression d'une confiance dans les pouvoirs cognitifs d'une poésie en prise sur le réel. Ainsi, dans « Cette émotion appelée poésie », la poésie est-elle définie comme création d'une connaissance, et comme révélation⁵. Ailleurs, les affirmations ambiguës sur la justesse de l'image poétique peuvent être interprétées dans le sens d'une visée ontologique du poème⁶ si on voit dans cette justesse une lointaine réminiscence de l'arbre de Porphyre⁷. Car selon Reverdy, les réalités que l'image rapproche ne doivent être sans *rapport*. Encore faudrait-il préciser ce qu'il faut entendre par rapport. Au critique enclin à faire silence sur les

¹ On retrouve ce lieu commun dans un article récent d'Antoine Emaz où l'écrivain réduit la poétique de Reverdy à trois traits : le rapport à la réalité, la question des moyens, le refus du formalisme. Bien sûr, les deux derniers s'ordonnent au premier. Mais si, comme l'affirme Antoine Emaz citant Michel Collot, la réalité que recherche Reverdy est la réalité sans l'homme, une manière d'en-soi, quel intérêt ? Comme nous le montrerons ici il semble que la question de la réalité soit, chez Reverdy du moins, indissociable de problématiques éthiques et communicationnelles. C'est ce qui fait à nos yeux le prix de sa poésie. Cf. Emaz, Antoine, « Pierre Reverdy, approche d'une poétique par les notes », in Laurent Fels, *Regards sur la poésie du XXe siècle*, Presses universitaires de Namur, 2009, p.481-502.

² Il est pourtant assez significatif que Reverdy pense son travail non comme une rupture (sur le motif supposé d'une autarcie devenue insupportable) avec le symbolisme mais comme une manière d'accomplissement de celui-ci. En 1917, il écrit dans *Nord-Sud* que les symbolistes, s'ils ne l'ont pas eux-mêmes réalisée, ont permis le développement d'une poétique de *création*. Cf. « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n°4-5, Juin-Juillet 1917.

³ « Réponse à l'enquête « Pourquoi écrivez-vous des poèmes ? », *Le Journal des poètes*, n°14, 27 février 1932, *OCR II*, p.1161

⁴ Cf. *infra*, Chapitre II, B.

⁵ *OCR II* p.1288 et p.1292. Tout le problème est de savoir comment se définit ce que connaît la poésie.

⁶ Cf. « L'Image », *Nord-Sud*, n°13, Mars 1918, *OCRI*, p.495-492.

⁷ Ce qui serait sans doute un contre-sens. Cf. Etienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », repris in *Circonstances de la poésie, op.cit.*, p.19 : le critique rappelle ici que contrairement à une tradition millénaire qui ne retient de la théorie aristotélicienne de la métaphore que le versant mimétique au mépris de son aspect *poétique*, Reverdy privilégie une métaphore de création. Ce qui implique que l'image ne vient pas, non plus que le tableau cubiste, styliser le réel pour en exprimer, hypothétiquement, quelque essence inaperçue.

contradictions de Reverdy, c'est une définition ontologique, somme toute triviale, de la poésie qui s'imposera.

Encore faut-il qu'il oublie ou feigne d'oublier que l'image reverdyenne se définit plus comme une effectivité que par son pouvoir descriptif¹, qu'il occulte également, au risque de masquer ce qui, malgré certaines ressemblances, distingue foncièrement la pensée de Reverdy d'une interprétation métaphysique de la poésie, à la Jacques Maritain si l'on veut², un certain nombre d'affirmations pour lui embarrassantes dans la mesure où elles démentiraient vite le simplisme d'une telle définition³.

Si la mésinterprétation de certaines affirmations théoriques a pu conduire à la méconnaissance du caractère problématique de la pensée reverdyenne de la référence, une perception déformée de son écriture poétique n'a fait bien souvent qu'amplifier le phénomène. Le style paratactique et volontiers nominal des premiers recueils, par exemple, aura donné lieu à bien des confusions : ainsi a-t-on pu penser qu'il y avait chez Reverdy une écriture présentative, ou une manière de réalisme perceptif.

Nous essaierons ici d'être fidèles à la complexité de son traitement poétique de la référence en analysant un certain nombre de phénomènes stylistiques qui font de l'acte référentiel une donnée à la fois incontournable et éminemment problématique.

2. Les expressions référentielles

a) Les descriptions définies incomplètes

La communication textuelle commande un traitement spécifique de l'acte référentiel qui tienne compte de la non-coïncidence des situations respectives du locuteur et de l'interlocuteur. Ce décalage contextuel rend problématique, en particulier, l'utilisation non-

¹ *Ibid.* : « Ce qui est grand ce n'est pas l'image, mais l'émotion qu'elle provoque ». Etienne-Alain Hubert est on ne peut plus explicite sur ce point qui s'interroge : « Désigné par le mot *image*, le moyen d'expression littéraire ne se voit-il pas reconnaître la force d'impact que possède la chose – œuvre plastique par exemple – réellement perçue par le regard ? ». Cf. « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », art. cit., p.19.

² On peut lire par exemple dans *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Desclée de Brower, 1966, repris dans Jacques et Raissa Maritain, *Œuvres complètes*, vol. X, Editions universitaires de Fribourg et Editions Saint-Paul (Paris), p.490-491 : « Le poème ne signifie que l'inconceptualisable éclair de réalité obscurément saisi dans le mystère du monde par l'émotion intuitive du poète ». La proximité avec certaines formules de Reverdy serait flagrante, n'était l'arrière-plan métaphysique sur lequel se dessinent les propositions de Maritain. La connaissance du monde que ce dernier attribue à l'œuvre poétique devrait composer chez Reverdy avec le scepticisme que l'on sait et que nous exposerons dans notre prochain chapitre.

³ On pense ici notamment aux affirmations suivantes : « Aucun lien poétique entre moi et le réel *présent*. La poésie c'est le lien entre moi et le réel *absent*. » (*Bloc-Notes et agenda, OCRII*, p.1153) ; ou, *ibid.*, p.1135 : « Qu'est-ce que la Réalité ? Un reflet. Et l'Art ? un reflet de reflet. Nous ne pouvons décidément rien saisir dans le miroir. »

médiée de descriptions définies incomplètes¹. Pour satisfaire aux réquisits communicationnels de base, celles-ci devraient être en relation de co-référence avec un *topic* textuel préalablement introduit de façon indéfinie². L'absence de co-référence lors de l'introduction produit un effet d'immersion et d'immédiateté tout en rendant particulièrement difficile, à la lecture, la construction d'un contexte qui n'est plus préalablement déterminé par le co-texte droit.

Or, la fréquence des débuts de texte mobilisant un ou plusieurs SN définis dans un contexte au présent de l'indicatif³ est très élevée⁴ dans la plupart des recueils de Reverdy jusqu'à *Pierres blanches* compris. Elle explique en partie les difficultés d'adaptation que tout lecteur rencontre à l'abord de son œuvre. Le problème relève ici du versant procédural⁵ de l'acte référentiel : les instructions données au lecteur pour repérer les référents en questions portent à faux. Au dessaisissement contextuel impliqué par le passage d'un texte à l'autre, s'ajoute un écueil supplémentaire : une connaissance partagée du nouveau contexte est d'emblée présumée. Paradoxalement, la familiarité et la notoriété impliquées par l'emploi du défini⁶ dans la mesure où elles sont impliquées dans une situation d'interlocution qui les dément, soulignent en fait l'étrangeté relative du locuteur et du lecteur. Nous trouverons un exemple significatif de ce phénomène dans un poème de *La Guitare endormie*, « Plus d'atmosphère » :

L'enseigne de la rue dévoile son mystère
Le bras tendu près du balcon porte un haltère
Les yeux sont agrandis par un dernier rayon

¹ Est dite complète une description définie qui permet l'identification de son référent indépendamment de toutes informations sur le contexte où elle est employée. Cf. sur ce point Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, op.cit., p.76. Par exemple : « le Barbier de Séville ».

² Exemple : « Il y a un chat dans le jardin. L'animal se roule dans l'herbe. » L'emploi de l'indéfini préjuge des capacités lexicales et encyclopédiques de l'interlocuteur, non de sa capacité à accéder au référent dans la situation présente. Cela explique qu'il implique une plus grande distance entre locuteur et interlocuteur que l'emploi du défini. On comprend dès lors que, dans une situation de communication textuelle, si le contexte de référence n'est pas préalablement arrêté, l'indéfini soit généralement mieux accepté que le défini dans ses emplois désignatifs, puisque ceux-ci supposent la possibilité d'un accès au référent. Cf. Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, op.cit., p.142-145.

³ La conjonction d'un SN défini incomplet et d'un temps du passé est moins problématique dans la mesure où le contexte des actes de références n'est plus présenté comme immédiat au locuteur.

⁴ Dans *Cœur de chêne*, par exemple, elle voisine les 90%.

⁵ Rappelons que l'acte référentiel peut avoir lieu selon deux modalités différentes et non-exclusives : en faisant appel à un contenu représentationnel et/ou en communiquant les procédures d'accès au référent. L'emploi des SN définis incomplets mobilise un contenu notionnel et représentatif (dans le nom et le nombre impliqué par l'article) et un ensemble d'instructions (communiquées par l'article). La communication textuelle rend particulièrement saillants les problèmes liés au versant instructionnel dans la mesure où ce dernier postule une accessibilité du référent et l'existence d'informations partagées par le locuteur et l'allocutaire, toutes choses problématiques à l'écrit. Pour la distinction entre versant instructionnel et versant descriptif de l'acte référentiel, cf. Georges Kleiber, « Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique ? », *Langages* 31 n° 127, 1997, p.9-37.

⁶ Cf. Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, op.cit., p.84.

Le clocher devient bas
Un nuage le casse
Dans le jardin l'arbre pourrait tomber [...] ¹

Cinq des six vers cités présentent un ou plusieurs SN définis portant sur des objets qui n'étaient pas auparavant accessibles au lecteur : ce dernier peut essayer d'imaginer un contexte où l'expression définie « l'enseigne de la rue » et les suivantes ont un référent. Tout le problème est alors de savoir si toutes les descriptions réfèrent à des éléments d'un même contexte. En effet, la parataxe et l'absence de coréférence pose la question de l'unicité du contexte et du point de vue supposé rendre possible, en même temps, chacun de ces actes de référence. Si, au plan lexical, une unité sémantique se dégage évoquant quelque petit village, elle ne peut intégrer sans tensions certaines des descriptions. La référence aux yeux et au bras, notamment, reste étrange dans la mesure où il semble difficile de référer par une description définie aux yeux ou au bras de quelqu'un sans avoir pris soin d'identifier au préalable la personne à qui ils appartiennent².

On le voit, on aurait tort de penser ces vers comme les évidentes notations d'une réalité aisément disponible. Un tel phénomène peut conduire à deux hypothèses interprétatives, au moins. On peut ainsi considérer que l'apparente ouverture du texte au monde, signifiée par l'usage massif de descriptions vraisemblablement référentielles se double d'une difficulté à fixer la situation de référence comme donnée partagée. La sous-détermination contextuelle apparaît alors comme la marque d'un solipsisme subi, d'une difficulté à objectiver les situations rencontrées, et, partant, à les partager³. Cette hypothèse est bien entendue relayée par un certain nombre de thèmes qui disent le rapport du sujet au monde comme solitude et comme émotion. Si le monde est bien l'objet du poème, son enjeu tient dans le caractère problématique d'une communauté de référence.

L'autre hypothèse peut être formulée de la façon suivante : il n'y a peut-être pas de problème quant au partage de la situation de référence dans la mesure où celle-ci consiste moins en une situation concrète particulière dépendante du temps et du lieu d'un locuteur particulier qu'en un espace allégorique où chaque sujet peut trouver, par fiction, sa propre

¹ *La Guitare endormie, op.cit.*, p.266.

² Michel Charolles note ainsi que les descriptions définies des parties du corps s'emploient généralement dans les constructions attributives (« il a les yeux verts ») ou dans des constructions détachées (« Léon dormait, la bouche ouverte »). Dans ces cas la saillance du sujet à qui appartiennent ces parties du corps permet l'économie du possessif tandis que le fait que ces parties soient généralement associées à des sujets humains rend possible l'utilisation directe d'un défini au lieu de l'indéfini (« Il a un/son manteau rouge »). Cf. *La référence et les expressions référentielles en français, op.cit.*, p.93-94.

³ On se rappellera à ce propos de cette note du *Livre de mon bord, op.cit.*, p.748 : « Vérité en deçà, erreur au-delà – non pas des Pyrénées, mais de la cloison ».

situation. On expliquerait ainsi la connivence¹ postulée par l'emploi massif des SN définis non-médiés. Cette lecture trouverait un écho dans les thèses de Reverdy qui affirment que la réalité à quoi porte le poème n'est pas la réalité présente, concrète, mais la réalité absente, une *autre* réalité². Le problème est alors celui que nous aborderons à propos de l'allégorie reverdyenne et que nous pouvons d'ores-et-déjà mentionner par anticipation : l'allégorie reverdyenne, comme on le verra, semble signifier une inquiétude de sens *dans* le réel ; de ce fait, elle est toujours proche d'une littéralité dont on ne sait si l'on peut vraiment l'éloigner. Ce qui concorde avec le fait que la dimension concrète des expressions référentielles rendent son développement incertain. A cela s'ajoute le fait qu'une lecture allégorique du texte (au motif qu'une connivence référentielle est postulée) ne saurait effacer les problèmes de cohérence et de hachage que nous avons observés.

Finalement, ces deux hypothèses, si elles permettent de rendre compte de l'étrangeté de l'emploi de SN définis, interdisent qu'on en réduise la problématique. Qu'elles posent le rapport immédiat du poème au monde comme symptôme d'une indépassable solitude ou qu'elles le justifient par l'incertaine postulation d'une réalité *autre* signifiant en filigrane de la réalité concrète, ces hypothèses destituent la référence au réel de son rôle supposé de fondement du sens poétique.

En gardant à l'esprit ces deux interprétations nous devons, pour répondre par avance à certaines objections, présenter brièvement quelques nuances dans le traitement reverdyen des SN définis non-médiés, nuances qui semblent produire des effets quelque peu différents de ceux que nous avons décrits jusqu'à présent. De fait, l'exemple que nous avons commenté plus haut s'il est représentatif d'un grand nombre d'occurrences ne peut valoir pour tous les cas.

b) La spécification progressive des SN définis incomplets

Il y a par exemple des textes qui commencent par une description définie incomplète immédiatement spécifiée, que ce soit par un complément du nom ou par une relative. Ce phénomène permet de réduire, en jouant au niveau descriptif, le décalage entre les situations respectives de l'auteur et du lecteur en étoffant soit les données contextuelles soit la

¹ Comme l'explique Michel Charolles, « le locuteur qui recourt à un SN défini présume que celles et ceux à qui il s'adresse vont être à même de récupérer sans difficultés les raisons faisant qu'on leur parle d'une entité comme unique de son espèce, d'où des effets de connivence qui sont très sensibles à l'intuition ». Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, *op.cit.*, p.103.

² Par exemple dans *Self defence*, *op.cit.*, p.527 : « La réalité ne motive pas l'œuvre d'art. On part de la vie pour atteindre une autre réalité. » On sait les variantes multiples que Reverdy donne de cette idée.

catégorisation du référent. Il suffit même pour cela que la proposition où s'insère la description soit spécifiée par un circonstanciel, ou encore plus simplement que le SN soit accompagné d'un prédicat verbal. Dans le vers suivant, par exemple,

La fontaine coule sur la place du port d'été¹

l'emboîtement des informations (prédicat verbal + circonstances de lieu + spécification du lieu par un complément de nom qui situe un temps et peut-être une atmosphère) amoindrit l'étrangeté des définis en tête de poème dans la mesure où elle construit une scène facilement imaginable. Le lecteur est alors à même de se figurer l'expérience du locuteur dans la mesure où celle-ci correspond à un modèle connu ou aisément imaginable, récupéré par la sommation des informations apportées par les éléments du texte. On peut noter que même les textes les plus paratactiques permettent parfois la construction d'une scène par sommation progressive. Ainsi de « Sortie » :

Le Vestiaire

Le Portemanteau

La lumière²

Ce qui commence de façon incompréhensible finit par être interprété selon une représentation commune : celle d'une salle de spectacle, à la sortie de la représentation. Cependant si la spécification progressive des descriptions définies par leur co-texte droit donne accès à un univers de référence, il n'en reste pas moins que la connivence entre locuteur et lecteur qu'elles impliquent ne sera jamais complètement établie. Le fait que le locuteur n'introduise pas les *topics* du texte – en signifiant sa prise en compte de l'ignorance du lecteur quant au contexte – demeure, et la longueur du poème est souvent insuffisante dans ces conditions pour imposer un monde ou une scène avec stabilité³. La déroute initiale continue de surprendre chaque nouvelle lecture.

c) Le cas des SN définis universellement associés

Un autre phénomène référentiel doit encore être considéré : la présence en début de texte de descriptions définies incomplètes désignant des réalités associables en droit à n'importe quelle situation⁴ : le vent⁵, l'horizon¹, les étoiles², etc. Dans ces cas, le défini peut ne

¹ « Matin », *Les Ardoises du toit*, op.cit., p.100.

² *Ibid.*, p.178.

³ La différence avec le roman doit être notée ici. Du fait de la longueur de l'œuvre romanesque, l'effet d'immédiateté produit par un *incipit in medias res* à la première personne est loin d'être aussi déroutant que dans un poème. La surprise est amortie par la longueur des développements qui assureront la stabilité du monde présenté et garantiront l'accès du lecteur aux référents des descriptions qui en représenteront les éléments.

⁴ Cf. sur les SN définis associatifs, Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, op.cit., p.92-93.

⁵ *Les Ardoises du toit*, op.cit., p.161.

pas signifier une connivence trop surprenante entre locuteur et lecteur tant sont fréquentes les situations où de tels référents sont accessibles. Parce que certaines descriptions sont associées à un grand nombre de situations, les définis qui les présentent peuvent signifier généralement et cesser de référer à une situation particulière. Ces descriptions constitueraient donc des cas où l'emploi du défini est moins problématique parce qu'il s'appuie sur une association générale de tel élément à tout contexte. Cependant, cette généralité peut constituer une amorce pour la lecture allégorique dans la mesure où la situation référée peut être comprise comme une situation existentielle partagée. Le lecteur parvient alors à l'inférence allégorique en se demandant ce qui pourrait justifier la connivence affichée par le locuteur, connivence qui peut s'appuyer sur un contexte élargi.

*

* * *

On peut donc établir en guise de conclusion partielle que tous ces emplois des SN définis, parce qu'ils posent une connivence encore problématique entre lecteur et locuteur, problématifient l'acte de référence selon deux directions : en invitant à une réflexion sur les difficultés interlocutoires de toute référence d'une part, en rendant possible la transformation de la référence au réel en référence générale ou allégorique d'autre part. Pour le dire autrement et rassembler ces deux conclusions en une seule, l'emploi de descriptions définies incomplètes inscrit une incomplétude dans les poèmes. Rien de surprenant ici puisque à la différence par exemple des descriptions indéfinies, les SN définis ne sont pas autonomes référentiellement³ et requièrent que soit mobilisées des inférences contextuelles, ce qui ne va pas sans difficultés.

3. L'ancrage énonciatif

Il faut noter maintenant que cette incomplétude, trace de l'énonciation dans le discours, est relayée par d'autres procédés qui font écho aux problèmes soulevés par l'usage des SN définis. Un de ces procédés est l'emploi d'expressions déictiques spatio-temporelles. Comme souvent chez Reverdy, une simple lecture des titres s'avère représentative de phénomènes stylistiques largement attestés dans ses poèmes. « Plus loin que là⁴ », « Toujours

¹ *Ibid.*, p.237.

² *Ibid.*, p.189.

³ Sur la différence entre défini et indéfini en termes d'autonomie référentielle, cf. Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, *op.cit.*, p.144.

⁴ *Poèmes en prose*, *op.cit.*, p.14.

là¹ », « Et là² », « Pour demain³ », « Verso⁴ », « Là ou là⁵ », « Vers là-bas⁶ », « Le monde devant moi⁷ », « Enfin⁸ », « Et maintenant⁹ », « Dehors¹⁰ ». Un rapide balayage des poèmes finirait de nous convaincre de la prégnance du phénomène¹¹ : aux nombreux actes de référence manque toujours la possibilité d'une accessibilité autonome du référent qui serait fondée sur l'utilisation d'un savoir encyclopédique attesté (historique ou géographique)¹² ou sur l'installation suffisante d'un contexte de référence, fût-il fictif, par le cotexte.

a) Brouillages temporels

Pour compléter nos remarques sur la portée référentielle des poèmes de Reverdy nous devons encore proposer quelques pistes de réflexion concernant leur ancrage temporel, lui aussi particulièrement significatif pour la question de la référence. La plupart des textes du recueil font un grand usage du présent de l'indicatif. Or si généralement les tiroirs verbaux sont indexés sur le présent de l'énonciation, le maniement du présent de l'indicatif chez Reverdy rend difficile le repérage de celui-ci.

On peut noter d'abord que, fréquemment, Reverdy brouille les cartes du temps, employant, par exemple, l'indicatif présent *avec* de l'imparfait ou du passé simple. Le procédé est fréquent : on en retrouve un exemple criant dans un poème de la *Lucarne ovale*, « Droit vers la mort », dont nous rapportons les derniers vers :

Plus de larmes enfin dans un cœur desséché

¹ *La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.138. On lit dans ce poème les vers suivants, exemplaires : « Loin / Rien derrière moi et rien devant ».

² *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.229.

³ *Cœur de chêne*, *op.cit.*, p.321.

⁴ *Cravates de chanvre*, *op.cit.*, p.354. Si ce titre n'est pas à proprement parler un déictique spatial, il véhicule l'idée d'une coréférence spatiale. Le verso étant toujours donné relativement à un recto, il implique sémantiquement une incomplétude que le texte développe par l'emploi d'expressions telles que « C'est là » (implicite un ici) ou « l'autre côté » (implicite un premier côté connu).

⁵ *La Balle au bond*, *op.cit.*, p.55.

⁶ *Sources du vent*, *op.cit.*, p.156.

⁷ *Ibid.*, p.1603.

⁸ *Plein verre*, *op.cit.*, p.333.

⁹ *Bois vert*, *op.cit.*, p.456.

¹⁰ *Flaques de verre*, *op.cit.*, p.474.

¹¹ Ouvrons trois fois au hasard le volume des œuvres complètes. 1- « Tourbillons de la mémoire », *Cale sèche*, *op.cit.*, p.398 : « Et là-haut ». 2- « Poste », *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.180 : « Là-haut un nuage passe ». 3- « Tête », *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.232 : « Nous ne sommes plus là ». La chance est avec nous !

¹² Les données encyclopédiques particulières (culturelles ou réelles) sont quasiment absentes des recueils de Reverdy. La rareté des noms propres en témoigne. Nous n'avons relevé que deux poèmes mobilisant des noms propres de temps ou de lieu : il s'agit des deux premiers textes de *Quelques poèmes*, « Paris-Noël » et « P.O. Midi ». Encore faut-il noter que, dans le premier poème, les noms propres sont en concurrence avec un jeu d'allusions (à l'histoire du Christ) ce qui empêche la fixation totale du référent du poème car s'il s'agit vraisemblablement une nuit de « Noël » à « Paris », près de « Montmartre », du fait du mélange des réalités (évangélique et contemporaine) et des modes de référence (allusions bibliques et désignations géographiques) on peine à déterminer si ce qui se produit est ou non présenté comme fiction par le locuteur.

– Un tourbillon l’a pris –
Et lorsque dans la nuit il tombe pour jamais
Personne n’entendit le nom qu’il prononçait.¹

Le système {passé composé + présent de narration} signale un présent de l’énonciation². Il est alors surprenant qu’une corrélation sémantique temporelle (« lorsque ») soit posée entre les faits exprimés par ces temps et un passé simple, généralement autonome, détaché de toute situation d’énonciation. De ce fait le lecteur hésite et se demande si les faits mentionnés doivent être considérés comme actuels ou révolus, et s’ils sont présentés à travers le prisme de la subjectivité qui énonce ou selon l’impression d’objectivité induite par l’aoriste. Si le texte continue de parler de quelque chose, un tel acte de piratage énonciatif empêche qu’on puisse récupérer la situation à laquelle ces expressions font référence dans la mesure où on ne peut même plus savoir avec certitude dans quelle situation énonciative³ elles font référence. Un texte des *Poèmes en prose* manifeste dans ses signifiants mêmes cette indistinction entre un présent en lien avec la situation d’énonciation et le passé simple :

CORTÈGE

Quand les premiers furent passés et que l’on attendait encore.
Une voix s’éleva qui t’avertit.
Quand les derniers furent passés et que l’on n’entendit plus rien.
Qui t’a dit de rester encore ?
La dernière étoile résistait au matin et tu ne pouvais plus voir que la poussière
au loin et partout, et aussi tes souliers en étaient recouverts.
Et ce soir-là les questions t’accablèrent.
Tu les as vus passer et tu restes là. Le chant du coq t’avertit, le chant du coq
ou la poussière t’avertissent que tes paupières sont lourdes, tes cils sont gris comme
les buissons au bord de la route ; il est temps d’aller dormir. Et tu les reverras peut-être
tous en rêve.⁴

Le mélange du récit à l’aoriste, des marques d’adresse (cf. marqueurs de deuxième personne) et du présent d’énonciation (« il est temps ») s’appuie ici sur un usage concerté de l’homonymie entre les troisièmes personnes respectives du passé simple et du présent de l’indicatif du verbe « avertir ». Une fois de plus, la situation d’énonciation reste difficilement situable, et, en conséquence, les référents du discours ne peuvent être clairement localisés.

¹ « Droit vers la mort », *La Lucarne ovale*, p.79.

² Le présent de narration, même s’il rapporte des événements clairement séparés de la situation d’énonciation, produit un effet particulier qui tient à l’actualisation des faits narrés qui vient « abolir le décalage entre le passé et le moment de l’énonciation », fût-ce de façon transitoire. Martin Riegel, *Grammaire méthodique du Français*, *op.cit.*, p. 301.

³ Présentation du sujet de l’énonciation ou effacement de celui-ci.

⁴ *Poèmes en prose*, *op.cit.*, p.39.

b) Brouillages discursifs

L'instabilité des paramètres énonciatifs conduit donc à une problématisation des actes de référence. Cela est particulièrement évident dans les cas où le brouillage n'a plus simplement lieu entre le présent et le passé simple, mais entre deux valeurs discursives concurrentes du présent ou entre deux niveaux énonciatifs différents (narrateur / personnage-énonciateur). Le premier de ces cas est illustré par une confusion fréquente entre présent gnominique ou omnitemporel et présent d'énonciation ou présent descriptif. Nous reviendrons sur ce phénomène quand nous aurons à traiter la question de la généralisation dans les textes de Reverdy. Le deuxième cas s'illustre par exemple dans « Droit vers la mort », que nous avons déjà cité :

Toute sa peine est étrangère aux autres et lui ne cherche pas à savoir s'ils en ont
Où va-t-on
Les trains bondés sont des portées musicales sonores¹

L'absence de ponctuation décloisonne ici les catégories et hiérarchies énonciatives. On ne sait pas si l'interrogation « Où va-t-on » doit être attribuée au narrateur ou au personnage dont ce dernier nous parle à la troisième personne².

L'impact référentiel de ces brouillages indissociablement temporels et énonciatifs est considérable³. La temporalité de l'énonciation et le positionnement temporel de l'énoncé ne peuvent être clairement définis, non plus que les partages énonciatifs corrélatifs (en l'occurrence : entre histoire et discours rapporté).

*

* *

On s'aperçoit donc ici que loin d'être purement et simplement une poésie du réel, une poésie de la notation immédiate de ce qui est, la poésie de Reverdy fait de la référence au monde un problème fondamental : que ce soit par la mise en évidence de la difficulté à partager des informations contextuelles qui dépendent toujours en dernier recours d'un point

¹ « Droit vers la mort », *La Lucarne ovale*, p.79.

² Sans compter l'ambiguïté propre à l'énonciation lyrique qui fait que le sujet peut parler de lui-même à la troisième personne.

³ La fréquence de ces phénomènes est élevée. Nous renvoyons à la lecture des poèmes suivants qui constituent un échantillon non exhaustif des brouillages temporels et énonciatifs liés au maniement ambigu de l'indicatif présent, temps d'ancrage s'il en est. « Les cornes du vent », « Les poètes », « Cortège », « Le Bilboquet », *Poèmes en prose, op.cit.*, p.18, 21 et 54 ; « Orage », *Les Ardoises du toit, op.cit.*, p.181 ; « Autres jockeys, alcooliques », *Les Jockeys camouflés* (1918), OCRI, p.244-249 ; *La Balle au bond, op.cit.*, p.40 ; « Lueurs du crépuscule », *Sources du vent, op.cit.*, p.145.

de vue singulier sur le monde¹, ou par l'hésitation jamais tranchée entre une lecture allégorique et une lecture selon l'immédiateté référentielle des poèmes, que ce soit encore par des stratégies de brouillage des repères énonciatifs temporels ou discursifs, la poétique de Reverdy démontre à quel point référer au monde ne va pas de soi. En conséquence de cela, le poème ne peut guère être considéré comme un acte de connaissance du réel et, sans qu'on écarte cependant la question de son rapport au monde, il ne peut plus se garantir par la stabilité supposée d'un tel rapport.

Conclusion du Chapitre V

On mesure sans doute mieux maintenant la complexité du traitement de la question référentielle chez nos auteurs. Cette complexité tient significativement à des poétiques qui sans exclure la référence au réel interdisent d'y chercher la fin du texte ou son fondement. De quoi faire mentir les tenants d'une représentativité simpliste des textes, qu'elle soit réaliste ou phénoménologique, de quoi aussi réfuter les définitions d'un « modernisme », ou d'une « modernité », qui tiendraient tout entière à la réduction de l'œuvre à ses moyens, sans regard pour la réalité dans laquelle elle est pourtant évidemment engagée.

Ainsi, Mallarmé, par la démonstration poétique du fait que la référence est indissociable du mouvement infini de la signifiante ou par l'indication d'une virtualité du discours que son utilisation de la négation révèle avec force, Valéry, par l'expérience qu'il fait d'une phénoménologie qui ne trouve plus dans la connaissance de soi et du monde la garantie d'une présence à soi absolument évidente, Reverdy enfin, qui fait prendre conscience à son lecteur des ambiguïtés voire des impossibilités communicationnelles engagées par tout acte de référence, signifient chacun à leur manière le défaut d'apodicticité de l'ancrage référentiel du poème.

Les propositions spéculatives que nous avons décrites dans notre premier chapitre correspondent donc à une réalité poétique : la déshérence ontologique théorisée par le corpus critique ou par la réflexivité des poèmes coïncide avec celle d'un discours qui indique clairement les limites qu'il faut poser à son interprétation. C'est le pouvoir de révélation de la parole poétique qui se trouve ainsi critiqué par la poétique de nos auteurs. Encore faut-il remarquer que cette critique n'est absolument pas négative dans le sens où elle n'affirmerait rien d'autre qu'une déshérence ontologique du poème. Il y a d'ailleurs peu d'ironie, pas de

¹ Par quoi l'on peut sans doute s'expliquer l'étrange comparaison proposée par Georges Poulet entre le suspens solipsiste de la méthode cartésienne et la claustration reverdyenne. Cf. Georges Poulet, « Reverdy », *La pensée indéterminée*, tome III, P.U.F., 1990, p.101.

descente en flammes de la poésie, dans les recueils que nous avons étudiés. Rien des *Amours jaunes*. C'est dire que le discrédit est l'occasion d'une invention, celle d'une manière de *signifier* en toute conscience de ce que cela veut dire, par une parole qui ne cherche plus dans la butée référentielle sa fin, ni son origine.

ANNEXE 2 - BROUILLAGES THÉTIQUES, ÉQUIVOQUES CORÉFÉRENTIELLES, LABILITÉ FONCTIONNELLE

Avant d'aborder la question du scepticisme de nos auteurs, et donc celle des dimensions épistémiques du discours, il nous faut mentionner ici un certain nombre de phénomènes qui se situent, si l'on veut, à mi-chemin des problèmes de référence et de la modalisation discursive : ces phénomènes concernent les conditions discursives de l'identification du référent.

Dans les recueils poétiques de nos poètes, ces phénomènes sont fréquents : systématiques chez Mallarmé et Reverdy, occasionnels chez Valéry, moins enclin, peut-être, à la pratique de l'équivoque.

1. Séries d'appositions chez Mallarmé

Un certain nombre de textes des *Poésies* présentent un fonctionnement spécifique de l'apposition. Celui-ci semble être un trait de la maturité poétique de Mallarmé. Un texte nous permettra d'en approcher l'invention : il s'agit du « Pitre châtié », dont les versions successives témoignent de ce phénomène. De l'une à l'autre les changements sont conséquents. Il ne s'agit pas ici de les examiner en leur intégralité. Nous limiterons cette étude à l'examen du premier quatrain qui illustre de façon exemplaire l'invention mallarméenne d'une certaine utilisation de l'apposition :

Le Pitre châtié (1864)

Pour ses yeux, – pour nager dans ces lacs, dont les quais
Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre,
J'ai, Muse, – moi, ton pitre, – enjambé la fenêtre
Et fui notre baraque où fument tes quinquets.[...]¹

Le Pitre châtié (1887)

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
Autre que l'histrion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.[...]²

¹ OCMI, p.128.

² *Poésies*, op.cit., p.8.

Une des transformations cruciales est la suppression des prépositions qui introduisaient en 1864 les compléments antéposés et en clarifiaient la fonction. Le texte de 1887 présente, selon les interprétations, une ou deux appositions dont les contours sont difficiles à établir. Quelle est, d'abord, la fonction du syntagme « Yeux » ? Il est permis d'y voir un vocatif (A) ou une apposition (B). Dans ce second cas, il faut alors se demander à quel terme il est apposé. Sans doute plusieurs possibilités doivent être présentées comme d'une égale pertinence. « Yeux » s'appose à « lacs » (B1), au sujet du verbe « trouer » (B2), à « une fenêtre » (B3). Il faut ensuite étudier les possibilités fonctionnelles du groupe initié par le mot « lacs ». Celui-ci peut être une apposition (C) en coréférentialité avec le pronom « j' » (C1) ou le terme « fenêtre » (C2) et donc indirectement avec « Yeux » pour les cas B, ou une apposition à « Yeux » (C3) (cas se trouvant donc en accord avec A, sans toutefois l'impliquer, en ce qu'il maintiendrait la possibilité d'une interprétation des deux groupes comme vocatif) ; il peut être aussi un vocatif (D).

La souplesse extrême de ces possibles appositions, due sans doute au fait que leur syntagme de tête ne sont pas précédés de déterminants¹, transforme un texte jadis explicite² en une matrice de possibilités. L'apposition permet ici une disposition alternative de la signification : les compossibilités sont les suivantes : $(A \wedge C) \vee (B \wedge C) \vee (D \wedge A) \vee (D \wedge B)$. Sans doute certaines de ces interprétations semblent moins probables que d'autres, notamment celles qui cassent la coréférentialité de « Yeux » et de « lacs ». Il n'en reste pas moins qu'il est illégitime de parler, quant à l'évolution de ce texte, d'une généralisation de l'ellipse si l'on entend par ce terme une détermination tacite mais univoque de la relation. L'apposition provoque au contraire un flou catégoriel du moi et du non-moi, du dedans et du dehors qui semble, au niveau thématique, le propos de l'ensemble du texte : la noyade en la profusion du réel, le néant risqué au sein de la sensation. Notons seulement qu'il y a ici dépassement du propos (en tant que régime discursif clair et distinct) par une *pratique* du sens. La noyade n'est pas seulement dite, elle est le dire lui-même dans son mouvement.

L'apposition³ conduit donc ici à un évanouissement de l'organisation univoque du discours et donne lieu à une alternative de parcours prédicatifs. Cela entraîne une pluralisation de l'intention⁴ qui ne saurait définir le texte selon une focale unifiée. Ce phénomène entraîne

¹ Cf. Riegel Martin, *Grammaire méthodique du français*, op.cit., p.191.

² L'explicite tenait également à la reprise du substantif « titre » dans le corps du poème.

³ Nous n'étudions ici que les significations purement attributives de l'apposition. Un point de vue exhaustif devrait cependant observer les nuances temporelles, causales ou autres que les appositions peuvent exprimer.

⁴ Nous utilisons ce vocable phénoménologique en ce qu'il semble désigner une conception généralement partagée de la « saisie » de la signification.

une révision de la conception classique de la prédication fondée sur une intuition synthétique de l'objet. Si prédiquer, c'est soutenir quelque chose de quelque chose, cela suppose le repérage préalable de l'objet à prédiquer comme identité fixe (qu'on l'appelle substance, sujet ou relation). Il y dans toute prédication un *ordre* qui ne saurait être inversé ni brouillé. Et de fait, nous pouvons interpréter l'apposition en termes de jugement catégorique : ce à quoi elle est apposée est le sujet dont elle est prédicat¹. Une proposition en laquelle intervient une apposition intègre donc une proposition de type prédicatif, soit un jugement catégorique. Celui-ci est composé de deux jugements : un jugement de reconnaissance du sujet prédiqué et un jugement qui affirme ou nie à propos du sujet. On retiendra également que l'ordre prédicatif doit être pensé suivant une donnée pragmatique : le prédicat est toujours une information apportée et focalisée, le sujet, une information tenue pour posée, qui fait du moins l'objet d'une reconnaissance. Dire « Paris est la capitale de la France » ne revient pas à affirmer « La capitale de la France est Paris ». L'ordre canonique en français (sujet/copule/prédicat) signale, dans le déroulement de la phrase, une hiérarchie à la fois logique et informationnelle².

Or, l'apposition, telle qu'elle apparaît dans « Le Pitre châtié » permet un brouillage de cet ordre de préséance : elle est antéposée, c'est le premier point. Dans l'hypothèse B2, par exemple, où « yeux » représente le sujet « j' », la donnée informationnelle chronologiquement première, en l'absence d'un cotexte gauche plus étendu, sera le prédicat : la proposition reformulée « je suis seulement regard³ » se présente ainsi dans le déroulement du texte : « seulement un regard, c'est moi ». On peut dire à la limite ici que le prédicat logique est *topic* (l'information connue au départ) et que le sujet logique (je) est *comment* (l'information apportée), ce qui paraît paradoxal.

Mais cela n'est encore qu'une modification minimale du schème prédicatif : s'il y a inversion de l'ordre grammatical par l'ordre pragmatique ou informationnel, cet ordre, même inversé est tout de même maintenu. Un phénomène plus radical nous apparaîtra si nous considérons ensemble les possibilités alternatives C3 et B1 où « yeux » et « lacs » sont réciproquement apposés. Dans la considération d'une telle alternative – qui, s'il s'agit d'une alternative pure, ne saurait être tranchée – le repérage d'un sujet fixe auquel serait prédiquée

¹ On lira à ce propos, S.Y. Kuroda, *Langages*, « Le jugement catégorique et le jugement thétiqque : exemples tirés de la syntaxe japonaise », article cité.

² Pour autant le couple sujet/prédicat exposé ici ne recoupe pas le couple *topic/comment* de la pragmatique moderne, couple basé sur le critère de nouveauté informationnelle. Ce dernier a une validité pragmatique, non pas logique. Précisons : le sujet d'un jugement catégorique est nécessairement reconnu ou posé comme connu, repéré ; tandis que le *topic* n'est pas nécessairement sujet logique.

³ Si l'on interprète ainsi la proposition Je=Yeux.

une information supplémentaire ne *peut* pas avoir lieu. La seule possibilité est une compossibilité. Le lecteur ne sait donc pas ce qui doit être *reconnu* comme sujet. Si l'on peut dire en effet que, « dans les prédications relationnelles verbales ou prépositionnelles, l'entité est mise en connexion par le verbe ou la préposition avec une autre qui est figurée comme mobile et saillante alors que l'autre sert de point de repère », le fait qu'il y ait une *série* d'appositions possiblement réciproque permet la mise en échec du repérage d'un posé fixe autour duquel s'articule la prédication¹.

L'utilisation sérielle de l'apposition est suffisamment présente chez Mallarmé pour qu'on la considère un peu longuement. Dans « Salut », c'est tout le premier quatrain qui œuvre par ses appositions un brouillage des hiérarchies prédicatives :

Rien, cette écume, vierge vers
 A ne désigner que la coupe ;
 Telle loin se noie une troupe
 De sirènes mainte à l'envers [...]²

On observe ainsi dans les deux premiers vers trois groupes dont la fonction reste à élucider. Nous pouvons noter plusieurs façons d'interpréter leurs relations. « Rien » peut être vu sous deux aspects : en tant que réponse au contexte pragmatique où surgit la parole attendue³ (A) : « rien » correspond donc soit à l'initiale d'une prétérition (A1) : « je ne dirai rien » sinon cette écume ; (A2) soit à la position d'un thème : le « Rien », objet du discours. Selon A2, « cette écume » peut être une apposition caractérisante à « Rien » et l'anaphorique « cette » renvoyer au cotexte gauche (A2-1), ou bien être apposition au groupe initié par « vierge vers » qui doit alors être construit comme apposition à « Rien » (A2-2)⁴. Mais « Rien » peut être également compris comme apposition à « cette écume » qui centralise alors les deux prédicats « rien » et « vierge vers » (B). Le problème se complique davantage quand on s'interroge sur la dénotation du syntagme « cette écume » : à quel contexte le déictique renvoie-t-il ? Une possibilité est la suivante : « cette écume » désigne *cet* objet présent, le vers. Mais alors la dimension métaphorique de « cette écume » en fait une dimension informationnelle « apportée » au « posé » qu'est le « vierge vers » mentionné dans le groupe suivant ce qui contredit la relation de prédication B (possibilité C).

¹ On expliquera ainsi la différence de sens malgré une identité dénotative de deux expressions telles que : « La rivière longe la route » et « La route longe la rivière ». On peut se reporter sur ce point à l'article de Michel Charolles et Bernard Combettes : « Contribution pour une histoire récente de l'analyse du discours », *Langue française* n° 121, 1999, p.108-109.

² *Poésies, op.cit.*, p.4.

³ Le toast ou le début du recueil où prend place le sonnet.

⁴ Cependant le fait que l'absence de déterminant soit plus fréquente en apposition qu'ailleurs semble privilégier la solution qui ferait de « cette écume » le posé informationnel à quoi se prédique l'apport « vierge vers à [...] » ; nous ne sommes pourtant pas en mesure de trancher.

Il est donc quasiment impossible d'assigner à chacun de ces trois groupes la fonction de repère fixe ou de support d'une prédication, si ce n'est de façon provisoire. Dans ce texte comme dans « Le Pitre châtié », une signification alternative fait du poème un lieu radicalement plurivoque. A, B ou C sont plausibles. Or, il nous reste à observer la relation entre ces deux vers et les deux suivants. La difficulté se redouble. En effet, l'ensemble des trois premiers groupes se révèle comme prédicat caractérisant « une troupe de sirènes ». L'adjectif « Telle » indique en effet que la troupe de sirènes est déterminée par ce qui précède. Or, là encore, ce qui est métaphore et ce que désigne la métaphore, le figuré et le dénoté, sont difficiles à distinguer si l'on rappelle que l'auto-désignation du vers par lui-même permet de faire des deux premiers vers les éléments d'un ensemble dénoté. Il est alors crucial de noter que la troupe de sirènes est ce que qualifient les deux premiers vers (ce qu'implique le mot « telle »), et qu'en *même temps* ceux-ci sont figurés par celle-là.

On rappellera dans une perspective semblable la remarque de Bertrand Marchal à propos du Sonnet en [iks] : « il est évident que « cinéraire amphore » et « ptyx » renvoient à ce qu'il faut appeler provisoirement et faute de mieux une même réalité, mais il reste à savoir laquelle des deux expressions est dénotative, et laquelle est métaphorique »¹. Le critique après avoir tranché sur la métaphoricité² de la « cinéraire amphore » constate que le « ptyx » est dénotation d'une vacance. Où l'on retrouve signifiée allégoriquement l'impossibilité de fixer un sujet de la prédication.

L'apposition de plusieurs groupes nominaux, leur voisinage dans la phrase sans la détermination relationnelle des prépositions permet donc l'avènement d'une signification alternative où la hiérarchie prédicative est estompée au profit de relations multilatérales. Dans les exemples que nous avons étudiés ici, aucune entité ne peut être fixée clairement comme repère sinon par un décret arbitraire du lecteur.

2. De quelques incertitudes prédicatives chez Valéry

Les brouillages thétiqes sont beaucoup plus rares chez Valéry que chez Mallarmé. Aussi ne commenterons-nous ici qu'une occurrence du phénomène, d'ailleurs très proche dans sa réalisation de ce que nous avons pu observer chez l'auteur des *Poésies*. Il s'agit des derniers tercets d'un poème de l'*Album de vers anciens* : « Au Bois dormant ».

¹ Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Corti, 1985, p.178.

² Nous devons voir que la chose n'est pas si simple, et que distinguer entre le métaphorique et le propre n'est pas forcément licite. Nous retenons cependant l'interprétation de Bertrand Marchal parce que, à défaut d'être suffisamment compréhensive, elle décrit un possible du texte.

Laisse, longue, l'écho rendormir la diane,
O toujours plus égale à la molle liane
Qui se balance et bat tes yeux ensevelis.

Si proche de ta joue et si lente la rose
Ne va pas dissiper ce délice de plis
Secrètement sensible au rayon qui s'y pose.¹

Le locuteur s'adresse ici à la dormeuse. L'apposition de l'adjectif « longue » provoque une première ambiguïté². L'adjectif doit-il être prédiqué de l'allocutaire ou de la diane ? Si la première possibilité semble étrange (en quoi une belle endormie peut-elle être dite « longue » ?), elle n'en correspond pas moins à une spécificité valéryenne : on sait que le poète affectionne particulièrement cet adjectif, que l'on retrouve dans « La Dormeuse³ », caractérisant une fois encore la « langueur » ensommeillée d'une jeune femme, ou la jeune femme elle-même sous les espèces d'une biche. D'autre part, on hésitera quant à l'attribution de l'apostrophe adjectivale, « O toujours plus égale à la molle liane », qui peut être prédiquée aussi bien de la « diane » que de la dormeuse.

Le second tercet présente une ambiguïté semblable. Si l'on interprète comme une apposition adjectivale – en dépit de l'absence de virgule – le groupe « Si proche de ta joue et si lente », « la rose » est alors sujet de la proposition principale. Si en revanche, on fait du premier vers un seul syntagme nominal circonstanciel, « va » se lit comme un impératif dont le sujet implicite est l'allocutaire, la dormeuse.

On le voit, ici, la figure féminine, objet central du poème, n'est caractérisée que selon de constantes ambiguïtés qui en rendent l'identification d'autant plus ardue qu'elle se confond aux éléments environnants avec lesquels elle partage hypothétiquement tel ou tel trait. En ce sens, il est ici hautement significatif qu'une des ambiguïtés ait lieu à propos de l'adjectif « égale » : que la dormeuse s'égle à la liane de ses cheveux, ou que ce soit la diane qui s'y confonde⁴, les contours de la figure centrale du poème sont plongés dans un flou indéterminant qui interdit de penser l'acte de référence selon une identité, selon une clarté. Cela n'accompagne pas par hasard le thème du sommeil, qui, comme nous le verrons au chapitre prochain, dit fréquemment un dépassement des catégories ontologiques

¹ *Album de vers anciens, op.cit.*, p.79.

² On trouvera un autre exemple de ce phénomène dans « Valvins » où au vers 2, l'adjectif « Heureuse » est un moment compris par le lecteur plutôt comme une apposition à une hypothétique allocutaire qu'à la « forêt » du vers 1. La position en rejet de cet adjectif renforce d'ailleurs cette impression.

³ De l'occurrence de « longue » dans « La Dormeuse » on pourrait d'ailleurs proposer un commentaire très semblable.

⁴ On note bien sûr ici la paronomase.

fondamentales, une confusion de l'être et du non-être, une complication de l'univocité ontologique, du geste synthético-diérétique qui préside à l'établissement de toute connaissance.

3. Déroute textuelle chez Reverdy

Nous avons vu plus haut que, chez Reverdy l'instabilité des paramètres énonciatifs conduit à une problématisation des actes de référence. Le problème n'était plus alors simplement celui du partage d'un accès à un référent stable, identique à lui-même mais touchait à l'identité et à l'unité même de la situation de référence¹, présentée selon des caractéristiques contradictoires (autonomie / dépendance par rapport à la situation d'énonciation ; contemporanéité ou passé). Où l'on retrouve quelque chose comme un brouillage textuel de l'identité des référents qui fait sans doute écho au traitement mallarméen de l'apposition.

Il faut ajouter ici qu'en jouant sur la coréférence textuelle, Reverdy mobilise des ressources similaires à celles de l'apposition pour œuvrer à une sorte de désidentification de ce dont il parle. Dans la mesure où les problèmes de coréférences peuvent être considérés comme une sorte de conséquence des procédés de sous-détermination des relations syntaxiques (parataxe²) et de l'immédiation des actes de référence (notamment par l'usage de descriptions définies incomplètes et non-introduites), toutes choses dont nous avons déjà traité, nous ne nous étendrons pas sur le sujet et nous contenterons de présenter un exemple particulièrement significatif du phénomène. Il s'agit du poème « Blanc et noir », le premier poème de *La Guitare endormie* :

Comment vivre ailleurs que près de ce grand
arbre blanc de cette lampe
Le vieillard a jeté une à une ses dents d'ivoire

¹ Pour le dire autrement, les informations instructionnelles contradictoires impliquées par l'emploi conjoint des différents temps verbaux empêche l'unification contextuelle indispensable, selon les linguistes, à l'interprétation des énoncés. Pour une définition de l'interprétation des énoncés référentiels en termes d'unification contextuelle, cf. François Nemo, « Indexicalité, unification contextuelle et constitution extrinsèque du référent », *Langages* 37, n° 150, 2003, p.88–105.

² La parataxe reverdyenne, renforcée par les fréquents retours à la ligne qui peuvent susciter mainte ambiguïté syntaxique, produit parfois des phénomènes semblables à ceux de l'apposition mallarméenne, à cette différence près que le plus souvent existe chez Reverdy une ambiguïté entre apposition et accumulation. Cela se comprend d'ailleurs très simplement : en effet, dans la mesure où l'accumulation paratactique de syntagmes nominaux peut laisser supposer une relative équivalence paradigmatique des syntagmes accumulés ceux-ci ne sont jamais loin d'entrer dans un rapport d'inter-prédication. On peut noter l'ambiguïté entre prédication métaphorique et accumulation dans « L'Ombre du mur » dont voici les premiers vers : « Un œil crevé par une plume / Larme qui tombe de la lune / Un lac / Le monde rentre dans un sac / La nuit / Les cyprès font le même signe [...] ». (*Les ardoises du toit, op.cit.*, p.191). Les trois premiers vers peuvent être lu à la fois dans une relation métaphorique et dans un rapport d'accumulation. A noter également le flou grammatical de « La nuit » : s'agit-il d'une apposition à « sac » ? D'un complément circonstanciel de temps relatif à la proposition qui suit ?

À quoi bon continuer à mordre ces enfants qui ne
meurent jamais

Le vieillard

Les dents

Cependant ce n'était pas le même rêve et
quand il s'est imaginé qu'il était aussi grand que Dieu
lui-même il a changé sa religion et quitté sa vieille
chambre noire

Puis il acheta de nouvelles cravates et une
armoire

Mais maintenant sa tête aussi blanche que l'arbre n'est
plus en effet qu'une misérable petite boule au bas des
marches

De loin la boule remue

Il y a un chien à côté et dans sa forme

De loin quand il remue on ne sait plus si c'est la
boule¹

Ce texte est d'une immense richesse d'effets. Nous noterons tout d'abord qu'on ne sait si la première et la quatrième lignes sont des éléments de discours direct rapporté, ni, si cela est le cas, si c'est « le vieillard » qui en est l'énonciateur. On remarque ensuite qu'une coupure argumentative est peut-être marquée dans le texte par la formule oppositive « Cependant ce n'était pas le même rêve ». Est-ce à dire que ce qui précédait était un rêve et que ce qui suit en est une autre ? Peut-être. Dans ce cas rien ne garantit que le personnage qui évolue dans ce dernier soit le même que le vieillard du premier rêve. Il n'est pas sûr du coup que le pronom anaphorique « il » réfère au vieillard et, même si la notation d'une tête blanche pourrait aller dans ce sens, la dénomination ne sera jamais reprise². L'ambiguïté coréférentielle culmine enfin dans les dernières lignes : la « forme » est-elle celle du « chien » ou celle de la « boule » (qui est elle-même en coréférence avec la « tête » d'on ne sait plus qui) ? Est-ce, au dernier vers, le chien qui remue ou le propriétaire de la tête ? On ne sait pas non plus si « dans sa forme » vient spécifier la situation spatiale du chien ou celle du remuement du « il ». Comment dès lors identifier dans un réel même imaginé ce qui dans le texte ne se fixe pas, passe et se perd de dénomination en dénomination, si ce n'est d'univers en univers³. S'il est

¹ *La Guitare endormie, op.cit.*, p.257.

² On peut noter ici que Reverdy pousse à son point critique un paradoxe propre à l'emploi des pronoms anaphoriques. Ceux-ci, « du fait qu'ils ne véhiculent aucun trait sortal, sont à même de maintenir la coréférence à une entité dénotée par une expression, quand bien même celle-ci subit dans le temps et dans le fil du discours de profondes modifications affectant son état matériel » (cf. Catherine Schnedecker, et Michel Charolles, « Coréférence et identité : le problème des référents évolutifs », *Langages* 27, n° 112, 1993, p.123-124) ou son identité. Dans le cas d'un personnage de fiction comme le vieillard du poème, la modification du référent du fait même du possible changement de rêve, c'est-à-dire d'histoire, est maximale. On doute alors si le vieillard est maintenu comme personnage tout au long du texte, ou si la neutralité sortale du pronom permet l'introduction d'un personnage vierge de toute détermination, d'un nouveau *topic*.

³ De quoi entendre différemment le titre du poème. Non pas blanc ici, et, là, noir, mais blanc *et* noir, peut-être sans distinction. Où la conjonction ne conserve plus les concepts, ceux-ci n'étant plus monadiques, la

vrai que « le problème fondamental que pose toute référence est celui de la communication de l'identité du réfèrent au destinataire¹ », Reverdy conduit ici son lecteur à considérer le problème de l'identification du réfèrent comme fondamental, en en manifestant de façon critique l'inextricable problématique.

4. Labilité des fonctions grammaticales

Nombre des ambiguïtés relatives à des problèmes de coréférences tiennent en fait à une incertitude quant à la fonction grammaticale de tel ou tel groupe. Or, chez Mallarmé, de fait, le phénomène de l'apposition n'est pas seul à œuvrer à ce brouillage des fonctions syntaxiques et à rendre labile ce que le discours ordinaire (voire un certain discours poétique) fixe : un thème unifié, centralisant les relations de prédication. Un brouillage aux conséquences similaires se laisse noter au niveau du repérage des fonctions de certains groupes, des compléments habituels de certains mots ou du schéma actantiel des verbes.

Une première manifestation faible de ce phénomène apparaît dans une pratique de la dilation souvent commentée par les critiques² et parfois accompagnée d'un usage parallèle de l'antéposition ou de la postposition. Cette pratique accomplit une disjonction entre un terme et le groupe qu'il complète, entre un mot et ses compléments usuels ou essentiels, laissant ainsi une place syntaxique provisoirement vide. Cela entraîne une vacance momentanée dans la fonction et donc dans la signification du premier des termes disjoints.

Nous convoquerons ici encore le célèbre sonnet de 1894 « A la nue accablante tu³ ». Le premier quatrain de ce texte présente des ensembles verbaux dont la fonction ni la nature ne peuvent être immédiatement appréhendés. Le participe passé « tu », que l'on pourrait confondre en un premier mouvement avec le pronom personnel, se trouve en réalité en position d'épithète détaché de « naufrage ». De plus, le fait que son complément probable (« A la nue accablante ») lui soit antéposé provoque une autre indétermination passagère quant à la fonction de ce dernier.

nomenclature d'un réel granuleux, mais les nœuds d'un flux textuel qui ne saurait se fixer en une forme, en une hypostase du sens, à une référence.

¹John Lawler, « Quelques problèmes de référence », *Langages* 11, n°. 48, 1977, p.102.

² On pourra consulter, pour un relevé de ces phénomènes, l'ouvrage de Jacques Scherer où l'auteur remarque la fréquence des incisives et incidentes dans le discours mallarméen : *Grammaire de Mallarmé, op.cit.*, p.172-180 et 187-196.

³ *Poésies, op.cit.*, p.44.

De tels retards dans l'élucidation des fonctions et dépendances grammaticales se retrouvent dans des textes en prose tels que « Le Nénuphar Blanc¹ », « La Gloire² » ou « L'Ecclésiastique³ ». Dans le dernier paragraphe du « Nénuphar blanc », l'expression du sujet du verbe « aimer » est longtemps différée :

[...]car j'accomplis selon les règles la manœuvre : me dégageai, virai et je contournais déjà une ondulation de ruisseau, emportant comme un noble œuf de cygne, tel que n'en jaillira le vol, mon imaginaire trophée, qui ne se gonfle d'autre chose sinon de la vacance exquise de soi qu'aime, l'été, à poursuivre, dans les allées de son parc, toute dame, arrêtée parfois longtemps, comme au bord d'une source à franchir ou de quelque pièce d'eau.⁴

Le sujet du verbe, « toute dame », est séparé de celui-ci par trois compléments, et reste donc, pour un instant, une pure virtualité – ce qu'indique au niveau référentiel le déterminant « toute⁵ ». Cela entre sans doute en étroite correspondance avec le thème de la non-réalisation qui fait l'objet même du texte.

Dans le deuxième paragraphe de « La Gloire », un procédé similaire crée une incertitude quant à l'attribution de la fonction sujet :

[...]Cent affiches s'assimilant l'or incompris des jours, trahison de la lettre, ont fui, comme à tous confins de la ville, mes yeux au ras de l'horizon par un départ sur le rail traînés avant de se recueillir dans l'abstruse fierté que donne une approche de forêt en son temps d'apothéose.⁶

Quel est le sujet du verbe « fuir » ? Il semble assez naturel de répondre : « cent affiches ». Cependant une seconde possibilité ne manque pas de venir à l'esprit : « mes yeux ». Si l'analyse grammaticale la dément⁷ elle n'en reste pas moins momentanément probable, d'autant plus que, sémantiquement, la fuite a pour sujet l'instance mouvante (le voyageur) qui s'éloigne d'un repère fixe (les affiches). Il y aurait là, certes, une postposition du sujet et une antéposition du complément d'objet assez surprenantes. L'hypothèse ne s'en sera pourtant pas moins produite. Ce phénomène ne laisse pas d'apparaître comme précurseur d'une certaine poésie de l'ambiguïté dont un poète comme Apollinaire, pour n'en citer qu'un, fera grand cas⁸.

¹ *Divagations, op.cit.*, p.107.

² *Ibid.*, p.103.

³ *Ibid.*, p.101.

⁴ *Ibid., op.cit.*, p.101.

⁵ Ce déterminant indique une manière de généralisation qui fait l'économie d'une référence singulière et concrète.

⁶ *Ibid.*, p.103.

⁷ Que l'on considère l'accord du participe passé « fui ».

⁸ Nous pensons ici surtout au « Pont Mirabeau », *Alcools*, Gallimard, 1920, Gallimard, collection « Poésie », 1990, p.15.

On note enfin un procédé du même ordre dans les dernières lignes de « L'Ecclésiastique » :

Que le but de sa promenade atteint se soit, droit et d'un jet, relevé non sans secouer les pistils et essuyer les sucres attachés à sa personne, le héros de ma vision, pour rentrer inaperçu, dans la foule et les habitudes de son ministère, je ne songe à rien nier [...].¹

La difficulté d'interprétation provient ici de trois facteurs : d'abord du fait que l'auxiliaire être est séparé de son sujet par une vingtaine de mots ; ensuite de ce que le participe « relevé » est séparé de l'auxiliaire ; du fait, enfin, qu'une possibilité d'interprétation partielle et momentanée existe (« Que le but de sa promenade se soit atteint »). Ce qui se joue dans une telle incertitude passagère, c'est la manière de décrire un fait, la façon d'en présenter le déroulement. Un jeu a lieu qui mobilise l'attention du lecteur et permet sans doute de faire saillir davantage les groupes complémentaires intercalés entre deux syntagmes que la grammaire répugne à séparer.

Cependant ces exemples ne proposent qu'une version temporellement limitée d'une incertitude qui se trouvera éliminée lors d'un travail d'élucidation rendu possible par le texte. Or, dans certains poèmes, tel « Petit air I² », l'indécidabilité relative aux compléments essentiels du verbe demeure : qu'en est-il du sujet et du complément d'objet du verbe « longer » ? Dans son édition du poème, Bertrand Marchal rappelle l'ensemble des interprétations³ que les critiques ont proposées⁴. Aucune ne saurait être absolument préférée. C'est dire que le schéma prédicatif, qu'on le pense comme schéma actantiel du verbe *longer* ou plus classiquement comme nous l'avons fait plus haut, ne garantit plus l'univocité du sens, ni la présentation focalisée des faits.

Un autre texte présente une ambiguïté qu'en toute rigueur on ne peut trancher. Il s'agit de « Petit air II⁵ ». Quel est le sujet du futur proche « va-t-il rester », « le hagarde musicien » ou « le sanglot pire » ? Cette ambiguïté confirme le doute existentiel établi par le texte : l'oiseau, « hagarde musicien », exista-t-il ? Ou n'y eut-il qu'un « sanglot » issu de ma poitrine ? Cette hésitation n'est pas tranchée syntaxiquement.

Si l'on rencontre moins de labilité des fonctions grammaticales chez Valéry, l'écriture reverdyenne en joue quant à elle délibérément. La parataxe, la rareté des subordinations, le retour à la ligne et l'absence de ponctuation sont ici à l'origine de tout. Une

¹ *Divagations, op.cit.*, p.102.

² *Poésies, op.cit.*, p.34.

³ *OCMI*, p.1182-1183.

⁴ Comme sujet du verbe ont été suggérés : « solitude » et « fugace oiseau » ; comme objet : « fugace oiseau », le quai sous-entendu, le « blanc linge ôté » ; on a même proposé une interprétation intransitive du verbe.

⁵ *Poésies, op.cit.*, p.35.

des manifestations les plus nettes de cela est sans doute la polyvalence fonctionnelle de certains groupes de mot. Ce phénomène a été brillamment analysé par Isabelle Chol aussi n'y reviendrons-nous pas. Rappelons ici ses conclusions : « L'absence de ponctèmes noirs tend à réduire la part de hiérarchisation syntaxique du langage logique, propre à l'activité cognitive d'interprétation du réel. Privilégiant les formes syntaxiques mettant sur le même le plan les différentes composantes, telles la coordination et la juxtaposition, le poème est constat, proposant une perception sensible de la réalité échappant à toute saisie totalisante [...] »¹. Nous ferons seulement ici la réserve suivante : parce qu'elles interdisent la fixation d'un référent si ce n'est d'une situation de référence, les équivoques grammaticales ne conduisent pas plus au constat de la réalité qu'à sa saisie totalisante. Peut-être mènent-elles uniquement à la notation du *problème* des rapports du texte au réel.

*

* *

En conclusion, nous dirons donc que ces différents types de brouillage parce qu'ils rendent flous les relations de prédication, de coréférence ou l'entente des fonctions sémantiques et grammaticales, entraînent le discours dans un domaine autre que celui du propositionnalisme, si l'on nomme ainsi l'ensemble des discours non problématiques. Il y a peut-être du sens (le texte en est l'indication probable), mais celui-ci ne peut s'appliquer de manière obvie à un réel univoquement dénoté. Ces phénomènes appuient donc le traitement problématique des actes de références en soulignant la dépendance discursive de toute identification.

¹ Isabelle Chol, *Pierre Reverdy – Poésie plastique, op.cit.*, p.210-211.

Chapitre VI. Scepticisme et poésie

Levinas dit encore que le langage par lui-même est déjà scepticisme, et que le retour périodique du scepticisme, et de sa réfutation, signifie « une temporalité où les instants se refusent au souvenir qui récupère et représente.

Monique-Lise Cohen, *Emmanuel Levinas et Henri Meschonnic – Résonnances prophétiques*, Orizons, 2011.

Les chapitres qui précèdent nous auront enseigné que la possibilité même d'une poésie en prise avec la vérité est mise à mal par un traitement référentiel et thétique du discours qui interdit toute définition onto-théologique du poème. Il semble dès lors que c'est à bon droit que nous supposerions chez nos auteurs une manière de scepticisme, une façon de ne pas se prononcer sur la dimension vériditive du poème si ce n'est de signifier que cette dimension n'est pas ce qui importe en matière de poésie. Nous tenterons ici d'établir ce point en guettant les signes d'une suspension du jugement dans l'écriture poétique. S'il est vrai que rien ne fédère systématiquement les œuvres que nous avons voulu rassembler ici, s'il est par ailleurs indéniable, qu'aucun de ces poètes n'est véritablement un philosophe, nous devons tâcher de révéler la spécificité de chaque geste sceptique sans céder à la tentation d'en construire, par attraction des modèles sceptiques existant en philosophie, une systématité que l'écriture poétique est loin de tolérer.

A. LE SCEPTICISME DE MALLARMÉ

Rappelons qu'à ce point de nos développements, nous savons que la poétique mallarméenne témoigne d'une soumission du poème à quatre conditions : il est voué à l'effacement des centres thétiques ou organisateurs (thème grammatical, sujet, fonctions définies) par le phénomène de l'apposition, ce qui fait du discours le lieu possible d'une phénoménologie asynthétique, privée de toute focale ; sa temporalité est donnée constamment comme l'interminable des chaînes d'interprétance de l'autoréflexivité ; il peut être parallèlement présenté dans sa facticité, ce qui indique son indépassable contingence ; il s'établit hors des limites du concept de vérité tel qu'il régit le dire ontologique et loin de toute prétention à identifier le réel. Ces caractérisations, présentées ici séparément au gré d'une cueillette stylistique, ne représentent que les lambeaux épars d'une poétique, tant qu'elles ne trouvent à s'interpréter dans le tissage d'une dimension matricielle¹ que l'on pourrait nommer un scepticisme du discours : c'est-à-dire un positionnement par rapport au concept de vérité, voire la destitution de celui-ci².

En effet, l'apposition, l'interminable, la contingence et l'émancipation du logos identitaire signent une évansion hors des conditions du discours de vérité dont les éléments sont la thèse, la finition du sens par la butée référentielle, la nécessité du discours fondé sur l'être et une visée identificatoire du *logos* articulée sur la cheville de l'absolue distinction de la négation et de l'affirmation. Si, sous certains aspects, on peut voir là un scepticisme polémique ou faible au sens où, récusant la possibilité de l'atteindre, il serait encore défini par la vérité, il faut aussi y reconnaître un scepticisme absolu ou fort, ouvrant un autre espace de pensée. De fait, tout scepticisme intégral se présente comme matrice discursive, c'est-à-dire qu'il constitue le discours comme ouverture sur quelque chose qu'il faut bien appeler son fond abyssal : ce fond est *l'altérité* de l'absence de fondement. Ainsi n'y a-t-il pas de sens à présenter au sceptique l'antique³ argument, selon lequel celui-ci ne peut faire l'économie d'un discours sur l'être⁴. Comme le souligne justement Emmanuel Levinas, la signification de la thèse sceptique est manquée dès lors qu'on la considère comme une thèse s'énonçant sur le même plan que les thèses dogmatiques. Le Dit qui la constitue est justement le geste qui

¹ Plutôt que globale, puisqu'elle éconduit toute tentative de totalisation.

² Nous avons déjà pu noter qu'il y a dans les *Divagations* la constitution d'un *ethos* sceptique qui interdit de penser les textes qui s'y rassemblent selon un substrat doctrinal pensé comme leur vérité ultime et indexé, par exemple, sur une *nature* de l'homme ou de la poésie. Cf. *infra* Chapitre III, Annexe I.

³ Dont la forme est identique à celle de la réfutation aristotélicienne des détracteurs du principe de non-contradiction.

⁴ Discours qui s'énoncerait dans la proposition assertive : la vérité est inaccessible.

désigne un hiatus irrémédiable entre le Dit et le Dire : « On place la vérité du scepticisme au même niveau que les vérités dont son discours énonce l'interruption et l'échec, comme si la négation de la possibilité du vrai se rangeait dans l'ordre remis par cette négation en question ; comme si toute différence se résorbait incontestablement dans le même ordre ; alors que contester la possibilité de la vérité, c'est précisément contester cette unicité de l'ordre et du niveau¹ ».

S'il est donc important de reconnaître la dimension polémique² du scepticisme mallarméen, il n'en reste pas moins que celui-ci ne se borne pas à cette fonction critique : déjouer un penchant du langage à se faire ontologie, à généraliser sa « fonction de numéraire facile et représentatif³ ». C'est là le sens de l'exception littéraire selon Mallarmé :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger toute pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la Littérature exceptée, participe tout, entre les genres d'écrits contemporains.⁴

La littérature ne s'exempterait pas des discours « commerciaux » si elle n'était que leur critique. Chez le Poète, le dire est « *avant tout*, rêve et chant », « virtualité⁵ ». Il faut donc parler plutôt d'un *doute* mallarméen, d'une modalité épistémique qui demeure occultée tant qu'on se borne à la concevoir relativement à l'*épistémè*, au savoir. Le doute dont il s'agit est absolue suspension. Peut-être osera-t-on le terme de *modalité absolutoire* du doute⁶. Ce sera du moins l'hypothèse que nous tenterons de vérifier ici.

On tâchera donc de rendre justice à l'attitude sceptique de Mallarmé. Dans ce but, puisque douter c'est, pour « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », passer nécessairement par le détachement polémique, on peut tenter de montrer que le poète entreprend dans ses poèmes d'abandonner la défroque des discours et significations passés, d'ôter le « linge⁷ » de la tradition qui pourra ainsi retrouver sa pureté, devenir ce « blanc linge

¹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, 1978, p.261.

² Celle que nous nommons faible.

³ « Avant dire au *Traité du Verbe* de René Ghil » (1886), *OCMIII*, p.678.

⁴ *Crise de vers, Divagations, op.cit.*, p.212.

⁵ *Ibid.*, p.213 (nous soulignons).

⁶ Tout le problème d'une pensée du doute est de quitter le schéma idéaliste d'un rapport à la vérité. Le doute, pensé communément comme attitude propositionnelle relative à la vérité, peut également accéder à un statut purement suspensif. Il cesse alors de désigner une certaine modalité du jugement pour devenir une indubitable *intensité* du discours. Geste de l'irrelatif en tant que tel, le doute serait-il un autre nom, mallarméen, de l'absolu ? Nous pourrions, afin de mieux imaginer ce dont il s'agit, penser le doute dans une analogie avec une tonalité affective, telle la *peur* qu'il a pu désigner dans l'histoire de la langue (voir sur ce point le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey), avec cette réserve toutefois que la *peur* indique une tonalité bien différente de ce qui devrait s'apparenter davantage à quelque *insoutenable légèreté*.

⁷ « Petit air I », *Poésies, op.cit.*, p.34.

ôté¹ » dont parle « Petit air I ». Ce programme, complémentaire de celui déjà accompli au Chapitre III, où nous commentons l'historicité des *Poésies* comme processus de démystification², et de ce que nous entreprendrons cursivement quand nous en viendrons à évaluer les rapports de Mallarmé à la tradition baudelairienne de l'allégorie, impose un bref repérage de certaines citations des discours et des poètes dont l'auteur du « Pitre Châtié » est indubitablement « l'hoir³ », et desquels il veut s'émanciper : il y a lieu d'essayer par là de caractériser et de délimiter, dans ses poèmes, le scepticisme polémique que Mallarmé a tenu à figurer dans son œuvre. Nous devons ensuite révéler *l'empire* du doute dans le discours poétique, sa dimension proprement matricielle et non plus seulement polémique : il faudra voir, à travers une étude des modalités épistémiques et du thème de certains poèmes comment la question de l'hypothétique n'est pas une donnée seulement occasionnelle du discours poétique de Stéphane Mallarmé mais le fond de son écriture. Cela seul nous permettra d'approcher une caractérisation positive du suspens : on verra que celui-ci a lieu, au-delà de toute modalité épistémique, à travers une tentative de « purification » du vocable, par une quête de virginité sémantique. Le mot : tel est, semble-t-il, l'élément du scepticisme absolu que déploie le texte, au lieu où flotte la toile, dans « le doute du Jeu suprême⁴ ».

1. Le scepticisme polémique

Il est assez probable qu'on ne puisse s'improviser sceptique. S'il est vrai qu'une improvisation exempte de redites inconscientes nécessite une critique des discours qui la précèdent, exemplairement, l'*époque* mallarméenne ne put être consentie qu'au terme d'un travail de dialogue avec la tradition. L'ensemble des *Poésies*, mais aussi *Igitur*, le *Coup de dés* et les poèmes en prose des *Divagations*, portent en eux la mesure des discours dont celui qui joua les Faunes, en dépit de son rêve d'une sauvage félicité, ne put s'estimer immédiatement détaché. Une étude exhaustive des rapports de Stéphane Mallarmé à la tradition requerrait une érudition d'une étendue dépassant de beaucoup celle, bornée, de nos connaissances. Aussi, devons-nous nous contenter d'attester, chez notre auteur, l'effectivité d'un mouvement de détachement par rapport à la tradition.

¹ *Ibid.*, figure parmi d'autres de la toile.

² Raison pour laquelle nous ne nous étendrons guère sur le sujet.

³ « Tout Orgueil fume-t-il du soir », *Poésies, op.cit.*, p.41.

⁴ « Une dentelle s'abolit », *ibid.*, p.42.

a) La religion

Il est assez net que Stéphane Mallarmé, proche en cela de Baudelaire, dit son doute d'abord comme un détachement des garanties du christianisme. La pendaison du Sonneur est là pour le rappeler dès le début des *Poésies*¹ :

[...] un jour, fatigué d'avoir enfin tiré,
Ô Satan, j'ôterai la corde et me pendrai ²

Si ce poème, commencé en 1862, trahit un athéisme tragique, encore dépendant de l'univers religieux dont il voudrait se détacher, il n'en reste pas moins que le poète fera de ses *Poésies* un parcours jalonné d'apostasies souvent moins douloureuses. C'est que le paradigme chrétien correspond mal à l'expérience du Néant et à la requête corrélative qu'une fidélité en maintienne la révélation. Le vocabulaire religieux, parce qu'il rappelle avec lui la sécurité trompeuse de la doctrine qui lui donne sens, va être, en partie et au fur et à mesure des corrections successives, éliminé des poèmes. Ainsi remarque-t-on une série de variantes qui, dans « Le Guignon » et « Les Fleurs », indique les ratures progressivement opérées. En effet, au vers 37 du « Guignon », « ô Moi » s'est substitué à « mon Dieu³ », restituant la prière d'un poète effaré au règne immanent d'un « Moi » responsable de son propre salut. Dans « Les Fleurs », le phénomène est similaire : aux vers 3 et 18, respectivement « Mon Dieu » et « Notre Père » se voient remplacés par « Jadis » et « Notre Mère⁴ », ce qui rend alors possible une interprétation immanentiste de la cosmogonie florale. En effet, l'expression « Notre Mère » reprend le cliché romantique bien répandu d'une nature maternelle⁵.

Pourtant, si ces ratures ne sont pas à proprement parler *dans* l'œuvre, puisqu'elles relèvent d'une saisie génétique des textes, il est nécessaire de noter que l'apostasie mallarméenne a aussi lieu dans les textes eux-mêmes. C'est ici le poème « Sainte⁶ » qui est le plus évidemment significatif d'un détachement serein. Comme le souligne Bertrand Marchal dans sa note sur le texte, celui-ci s'organise selon une symétrie entre les huit premiers et les huit derniers vers. Cette symétrie permet d'opposer à la liturgie chrétienne où convergent musique et parole biblique, la poésie « musicienne du silence⁷ » officiant « sans le vieux santal / Ni le vieux livre⁸ ». La préposition « sans » est ici l'opérateur d'un écartement du

¹ « Le Sonneur », *ibid.*, p.13.

² *Ibid.*, vers 13 et 14.

³ Cf. *OCMI*, p.1152.

⁴ On comparera les versions de 1887 et de 1864 données par Bertrand Marchal aux pages 10 et 107 dans *OCMI*.

⁵ Cliché que l'on retrouve exactement à la même époque chez Arthur Rimbaud dans « Le Dormeur du Val ».

⁶ *Poésies, op.cit.*, p.26.

⁷ *Ibid.*, vers 14.

⁸ *Ibid.*, vers 11 et 12.

paradigme chrétien. De plus, nous pouvons évoquer le poème qui succède immédiatement à « Sainte » dans le recueil : « Toast funèbre »¹ :

Le rite est pour les mains d'éteindre le flambeau
Contre le fer épais des portes du tombeau:
Et l'on ignore mal, élu pour notre fête
Très-simple de chanter l'absence du poète,
Que ce beau monument l'enferme tout entier²

L'auteur conteste ici l'illusion chrétienne voire illuministe d'espérance *post-mortem* au nom d'une reconnaissance de l'immanence de la poésie à qui il dénie toute puissance de sorcellerie. C'est que la poésie, pas plus que la religion, ne saurait réaliser le souhait que recèle « le magique espoir du corridor³ », espoir d'une porte étroite mais ouverte, au bout du couloir, sur une continuation posthume de la présence. Le fondement religieux est révoqué en doute.

b) « Nous naviguons, ô mes divers / Amis »⁴

Prenant, dès le premier texte des *Poésies*, ses distances avec le christianisme, au salut et à la communion duquel il substitue une irrégulière salutation et une eucharistie purement poétique, ses lèvres trempées dans la coupe vide d'un vers, Stéphane Mallarmé signifie également la distance qui le sépare de la tradition poétique. L'auteur circonspect des *Divagations*, qui tente de déceler l'essence poétique des agissements humains les plus hétéroclites, s'il évoque à travers l'expression « le blanc souci de notre toile⁵ » une communauté des poètes, ne laisse pas cependant de s'en distinguer. Au vers 6, « Amis » est placé en rejet, et laisse résonner à la rime l'adjectif « divers ». Ce terme dit une différence⁶, voire une divergence, plus encore qu'une variété. *Diversus*, en latin, signifie : ce qui va dans un sens opposé. Cette divergence est d'ailleurs explicitée dans le poème par le retrait du sujet, lequel se situe « à la poupe⁷ ». Si l'on peut voir dans cette attitude un *ethos*, une urbanité et une modestie purement rhétoriques, il convient d'y lire également un humour distancié et une malice réfléchie.

¹ *Poésies, op.cit.*, p.27.

² *Ibid.*, vers 7 à 11.

³ *Ibid.*, vers 3

⁴ « Salut », *ibid.*, p.4.

⁵ *Ibid.*

⁶ C'est encore le sens de « diverso » en italien.

⁷ *Ibid.*

Il est d'ailleurs un fait peu contestable : les *Poésies* sont un adieu progressif à Baudelaire. La relation de Mallarmé à Baudelaire peut être prise ici comme symbole¹ de son rapport à la tradition et au savoir qu'elle constitue. Cependant, dans la mesure où l'opposition entre les deux poètes semble axée sur la question de l'allégorie nous avons préféré, dans le but d'éviter à notre lecteur de fastidieuses redites, en réserver l'exposition à l'étude ultérieure de la question de l'allégorie (chapitre VIII).

On rappellera donc seulement ici que, dans « Petit air I² », Mallarmé congédia, à l'aide de cette même préposition (« sans ») qu'il utilisa dans « Sainte » pour écarter le discours religieux, « le cygne³ », que l'article défini présente clairement comme une figure connue, celle d'un romantisme dépassé, encore amarré au « quai⁴ » d'un *theos*, qu'il fût célébré ou pleuré. S'y substitue alors une étendue sans borne, espace infini et hypothétique⁵ du fantôme syntaxique qui hante les six derniers vers, comme un être sans identité, oiseau fugace, vêtement ou femme dénudée, parmi⁶ l'aire d'indécision d'une flottaison grammaticale. Le tragique « abdiq[é]⁷ » du crépuscule des dieux romantique, qu'évoque le second quatrain, est enfin remplacé par l'immanence jubilatoire⁸ d'un « petit air ».

2. Le poème, espace du doute

Plaçons-nous alors, du moins essayons-le, au moment que déploie la fin de ce poème, à cet instant d'une suspension poétique qui n'est plus une simple prise de distance polémique. Il a souvent été remarqué que Stéphane Mallarmé se plaisait à employer des tournures hypothétiques⁹. Mais encore faut-il préciser que de tels emplois n'ont rien d'un phénomène local. Ainsi, les lieux et contextes de l'apparition de telle ou telle manifestation de l'hypothétique doivent-ils être considérés. Un poème va nous permettre d'illustrer ce propos. « Las de l'amer repos » est un texte de 1864 où doit être pressentie l'esthétique mallarméenne

¹ En tant que le rapport à Baudelaire est explicitement et longuement traité dans les *Poésies*, il est licite de penser que Mallarmé nous invite à une telle généralisation. Baudelaire est bien la figure de la tradition poétique récente.

² *Ibid.*, p.34: « Quelconque une solitude / Sans le cygne ni le quai / Mire sa désuétude / Au regard que j'abdiquai [...] ».

³ Je souligne.

⁴ Lui-même bien défini, donc notoire.

⁵ *Ibid.* : « si plonge ».

⁶ Selon la préposition chère à Mallarmé, qui l'utilisa souvent avec un singulier, usage qui rend une manière d'illocalisation. Cf. pour un relevé de certaines de ses occurrences Jacques Scherer, *La Grammaire de Mallarmé*, *op.cit.*, p.60.

⁷ *Ibid.* : abdication ici « de la gloriolle / Haute à ne la pas toucher / Dont maint ciel se bariole / Avec les ors du coucher ».

⁸ *Ibid.* : « Ta jubilation nue ».

⁹ Voir par exemple Roger Dragonetti, « Métaphysique et poétique dans l'œuvre de Mallarmé », art. cit., p.366-396.

de la maturité, proposant un « art de la stylisation et de la suggestion¹ », dont les cinq derniers vers donnent une illustration :

[...]
Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
Un clair croissant perdu par une blanche nue
Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.²

Ces vers figurent le déploiement d'une pensée métaphorique. Le premier temps de ce déploiement se donne comme une entrée dans l'hypothétique à travers le conditionnel « serait », opérateur d'une institution ludique des relations entre le signifiant et ce qu'il métaphorise³. Une fois opérée cette introduction dans le monde de la fiction, la forme verbale utilisée sera le présent de l'indicatif (« trempe »), dont la fonction, plutôt que de décrire la représentation picturale elle-même et d'é luder par là le régime hypothétique de la signification, est certainement de dire une *actualité* de l'espace métaphorique de la représentation. Cela est d'ailleurs patent si l'on considère, d'une part, que ce que dit le verbe « tremper » est une métaphore du reflet, et que, d'autre part, le reflet est lui-même une métaphore de la représentation, du mime. Cette actualité de la métaphore, qu'il faut interpréter comme une présence de l'hypothétique, culmine au dernier vers dans l'immédiateté d'une apposition. Or, toute apposition est potentiellement ambiguë en ce qu'elle suppose une relation d'attribution entre deux termes sans en préciser la modalité épistémique⁴. Faut-il transcrire : « trois grands cils d'émeraude qui seraient des roseaux » ou : « trois grands cils d'émeraude qui sont des roseaux » ? En somme, s'agit-il d'une comparaison ou d'une métaphore ? Bien sûr, il n'y a pas lieu de trancher et l'on doit se borner à remarquer que, dans cette apposition, ce qui est hypothétique c'est la modalité épistémique de la relation et non la relation elle-même. Ainsi, cette illustration de l'art poétique de Stéphane Mallarmé peut être lue comme suit : l'art est introduction à un ensemble de relations hypothétiques ; ces relations ne sont pas relatives à une réalité qu'elles auraient simplement à charge d'imager ; elles ont bien plutôt une *actualité* (dite par le présent de l'indicatif et par l'immédiateté de l'apposition) qui leur est propre ; en ce sens l'hypothétique n'est peut-être pas tant ici une modalité du jugement – c'est-à-dire qu'elle n'est pas étalonnée sur la vérité – qu'une modalité touchant à toute modalité épistémique.

¹ Cf. sur ce point la note de Bertrand Marchal relative au poème, *OCMI*, p.1156.

² *Poésies, op.cit.*, p.12.

³ C'est ainsi que l'emploient les enfants dans leurs jeux de rôle du genre « le papa et la maman », dans lesquels il s'agit d'être par hypothèse tel ou tel personnage.

⁴ Ni comme nous l'avons vu la « direction » de la prédication.

Cette réflexion, si elle est validée, autorise les propositions suivantes : Stéphane Mallarmé nourrit une réflexion sur la nature absolument hypothétique de l'art, et cela dans le contexte d'un art poétique, ce qui nous permet, peut-être, d'en tirer une généralisation quant à sa conception de la poésie. Par ailleurs, cet art poétique n'est pas un tissu de thèses : ce que dit le poème, il le fait. La réflexion, en ne s'énonçant pas dans la forme d'une proposition ou d'un impératif esthétique, se présente comme *élémentaire*, c'est-à-dire que l'hypothétique y est généralisable parce qu'il n'est pas localisable : il se donne comme la matière, l'élément même du texte.

De cette généralisation de l'hypothétique, le *Coup de dés* présente un exemple fameux confirmé par les poèmes « Petit air II¹ » et « À la nue accablante tu² ». Comme l'affirme Roger Dragonetti dans un article très dense : « On ne trouvera aucune affirmation dans le *Coup de Dés* qui ne soit prise dans une formule hypothétique [...]³ ». On lira dans son étude les preuves de ce qu'avance l'auteur : celles-ci consistent en une observation du jeu de corrections, concessions, suppositions qui rythment le poème. En effet, il faut constater, dans cette constellation qui résume et accomplit tout à la fois l'entreprise mallarméenne, le règne de l'incertitude⁴.

Ajoutons que cette prégnance du doute est au cœur de poèmes tels que « Petit air II »⁵ et « À la nue accablante tu »⁶. On y note en effet une structure commune : un événement, chant, « voix étrangère au bosquet » ou naufrage, est interrogé dans son avoir eu lieu⁷, à partir d'une trace (présence d'un corps sur un sentier, écume). Ces textes se donnent dès lors comme essentiellement conjecturaux : si la présence de la trace est affirmée, elle n'en reste pas moins le vecteur d'une ignorance radicale. À ce titre, l'unique assertion du sonnet « À la nue accablante tu » est tout à fait significative qui ne dit que l'impossibilité pour le locuteur d'un accès à la connaissance de ce qu'indique l'écume *bavarde* : « tu / le sais, écume, mais y baves ». Indépassable, l'ignorance se dit dans ces textes à travers toutes les formes de l'hypothèse : emploi modal du verbe « devoir⁸ » ; interrogation partielle indirecte de type

¹ *Poésies, op.cit.*, p.35.

² Dont la parenté avec la navigation du *Coup de dés* est assez claire. *Poésies, op.cit.*, p.44.

³ Roger Dragonetti, « Métaphysique et poétique dans l'œuvre de Mallarmé », art. cit., p.393.

⁴ Nous devons relativiser bientôt cette affirmation sans en nier toutefois la validité. L'incertitude n'est pas un pur relativisme, elle est une pensée non quelconque, sachant son propre fait. D'où l'affirmation, absolue, anhypothétique oubliée par Roger Dragonetti : « Toute pensée émet un coup de dés ».

⁵ *Poésies, op.cit.*, p.35.

⁶ Dont la parenté avec la navigation du *Coup de dés* est assez claire. *Ibid.*, p.44.

⁷ Question cruciale du *Coup de dés* : « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU [...] EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE [...] ».

⁸ « Petit air II », *Poésies, op.cit.*, p.35, v.1.

hypothétique¹ ; interrogation partielle dont le thème même se voit hypothéqué² par la disjonction « ou », introductrice d'un thème alternatif ; futur antérieur à valeur modale³. Or, parce que cette ignorance ne peut se dépasser vers rien d'autre que l'affirmation de son constat⁴, elle n'est plus, dans le monde du poème, une simple modalité épistémique relative au savoir. L'absoluité du poème consacre celle de l'incertitude, qui devient l'unique certitude.

3. De l'épochè au langage poétique

a) Le renouvellement des conditions et des matériaux de la pensée

Il paraît donc établi que le scepticisme mallarméen est une manière d'absolue suspension, où l'hypothétique prend une dimension matricielle. Cependant, l'approche discursive de cette dimension à travers l'étude des modalités épistémiques et des figures de l'incertitude reste en deçà d'une matérialité de la suspension qui est à chercher dans une économie du vocable. Pour Mallarmé, le lieu de la suspension s'appelle le *vers* : c'est là qu'advient un autre langage, libéré de la contrainte théétique⁵ :

À travers un nouvel état, sublime, il y a recommencement des conditions ainsi que des matériaux de la pensée sis naturellement à un devoir de prose : comme des vocables eux-mêmes, après cette différence et l'essor au-delà, atteignant leur vertu.⁶

Dans « Solennité », ce passage dit la différence de la littérature avec ce qui relève d'une prose. Cette différence, Mallarmé y insiste, est une différence dans les *conditions* et dans les *matériaux* de la pensée. Le vers n'est pas seulement une manière particulière de donner forme à une « vision céleste de l'humanité⁷ », de l'orner. Que cette vision soit fièrement « philosophique » ou « imaginative⁸ », le vers en transmute les éléments, il en fait autre chose que la désignation positive d'une idée ; qu'il soit considéré comme un simple ornement, et la vision perd tout intérêt, devient un beau discours⁹ et relève dès lors du discours prosaïque, ce qui la condamne *structurellement*. C'est que la prose est chez Mallarmé une structure de

¹ *Ibid.*, v.11.

² « À la nue accablante tu », « Quel sépulcral naufrage » dont le thème « naufrage » est changé en une noyade. L'interprétation du moins est licite.

³ *Ibid.*, « aura noyé », v.13.

⁴ Aussi bien, dans « Petit air II » : « cela dans le doute expire ».

⁵ Qui est en réalité toujours une contrainte ontologique. En effet, il semble qu'il y ait à l'œuvre dans le discours une apparence transcendantale (c'est-à-dire l'inclination structurale à une illusion qui pousse à excéder les limites du discours et à nourrir le fol espoir que celui-ci dise, et donc soit, la réalité), ancrée dans la structure prédicative de la langue.

⁶ « Solennité », *Divagations*, *op.cit.*, p.200.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* : « Lui[Le vers] en rival jaloux, auquel le songeur cède la maîtrise, ressuscite au degré glorieux, ce qui, tout sûr, philosophique, imaginatif et éclatant que ce fût, comme dans le cas présent, une vision céleste de l'humanité ! ne resterait, à son défaut que les plus beaux discours émanés de quelque bouche. »

⁹ *Ibid.*

pensée plus qu'une simple manière d'écrire. Cette structure, celle de la philosophie et de la vision imaginative (oraculaire, hugolienne) peut être définie comme celle de toute pensée thétique. *A contrario* de quoi le vers est le lieu de l'hypothétique absolu. Les mots (« vocables ») et leur signification n'y fonctionnent plus selon une logique thétique fondée sur le concept de vérité. Ils sont à leur état de « vertu¹ » – c'est-à-dire d'effectivité – et dessinent une « virtuelle traînée² ». Le scepticisme positif de Mallarmé s'appréhendera peut-être, en dernier ressort, à travers cette idée d'une *virtualité lexicale*. Le scepticisme n'y est plus une attitude discursive, mais se matérialise dans l'économie du lexique lui-même.

b) La vertu du vocable

La signification d'un mot nous est généralement donnée par les discours où il s'insère ou par un dictionnaire qui établit la hiérarchie d'un petit nombre d'interprétations, souvent distinguées selon les catégories du propre et du figuré. Les discours que nous entendons le plus souvent sont rivés à une pensée ontologique, de même que la distinction du propre et du figuré relève d'un oubli de la métaphore constitutive de l'ontologie elle-même³. Or, la pensée ontologique est un abus du langage, une inconscience quant à ce qu'il peut vraiment, une dérive du fonctionnement thétique de notre grammaire. Dès lors comment « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » ? Nous avons déjà étudié le travail de Mallarmé sur la position logique ou référentielle, travail qui contribue à défaire les conditions habituelles de la pensée. Mais, la question relève davantage ici de la sémantique. En effet, quand le travail du scepticisme polémique a eu lieu, quand il a pu laisser la place à un scepticisme matriciel au plan du discours, l'ultime refuge de la pensée thétique est le lexique en tant qu'un mot peut véhiculer, malgré qu'on en ait, un discours ou une signification propre : c'est ce que Mallarmé nomme « le hasard demeuré aux termes⁴ ». Du coup, après avoir pris ses distances avec les discours théologiques, Mallarmé doit inventer une façon de prémunir ses poèmes contre le retour du Refoulé par excellence du langage. Selon lui : Dieu, *alias* l'Idéal, dans le syntagme.

Tout le problème est, comme le dit un fragment des *Notes sur le langage*, de « rendre au mot, qui peut vicieusement se stéréotyper en nous, sa mobilité⁵ ». Cela semble s'effectuer

¹ *Ibid.* Le terme est spinoziste.

² *Crise de vers, ibid.*, p.210.

³ Cf. Jacques Derrida, « La Mythologie blanche », *Marges, op.cit.* L'auteur y affirme que la catachrèse préside à la naissance de la philosophie comme discours de l'être, et que la distinction philosophique du propre et du métaphorique procède de ce mouvement d'oubli.

⁴ *Crise de Vers, Divagations, op.cit.*, p.213.

⁵ *Notes sur le langage, op.cit.*, p.510.

par une manière d'isolation du mot¹ qui se produit à travers son intégration dans un contexte quasi autonome, le but étant, semble-t-il, d'estomper autant que possible le savoir encyclopédique que convoie un terme, de manière à laisser la *réciprocité*² des mots du poème œuvrer à une neuve signification :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré la retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet baigne dans une neuve atmosphère.³

Le pari qui s'exprime ici est celui de forger une signification presque absolument auto-contextualisée. Cela ne se fait pas cependant selon un repli sur soi de la langue. En effet : la dimension représentative est ramenée à une réminiscence, le discours ne vise pas un objet actuel pour en dire la vérité, elle semble plutôt le *signifier*, c'est-à-dire ici l'intégrer dans un mouvement de signification, qu'y *référer* : le vers constitue (aussi) sa signification *avec* les objets auxquels ne peuvent que ramener les termes, mais il la constitue au-delà de toute pensée de la vérité (ce que dit l'inactualité inscrite dans le concept de réminiscence). Nous allons tenter d'appréhender ce phénomène à travers des exemples concrets.

c) Exemples

Voici un premier exemple : au vers 12 d'« À la nue accablante tu » Mallarmé opère un forçage sémantique de la préposition « dans ». Nous donnons ici les deux tercets du poème afin de montrer comment ce forçage est rendu possible par le contexte des vers qui vient offrir un nouveau sens au syntagme usuel :

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène⁴

¹ Cf. Alain Badiou, *Conditions, op.cit.*, p.121. Cette mobilité semble advenir pour Alain Badiou à travers ce qu'il appelle des processus de ruptures, dont il définit deux types : la séparation et l'isolement. « La séparation », écrit-il, « est un schème de rupture algébrique (défaire les lois de la relation au profit d'une juxtaposition dénombrable), alors que l'isolement est topologique (supprimer les voisinages et connexions *par contact*, ou par simple succession). » L'auteur fait de ces schèmes des opérateurs intégrés à un projet de vérité (p.121). Nous ne sommes pas certains de le suivre sur ce point. Surtout : nous ne pensons être en mesure de saisir tous les tenants et aboutissants de son interprétation.

² *Crise de Vers, Divagations, op.cit.*, p.211 : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. »

³ *Ibid.*, p.213.

⁴ *Poésies, op.cit.*, p.44.

Quelle est la fonction du complément circonstanciel introduit au vers 12 par « dans » ? Est-il complément de « noyer » ou de « éployé » ? Dans les deux cas l'expression est étrange. Notons seulement que les deux solutions opèrent un renversement de l'intérieur et de la surface, dont la distinction semble constituer le noyau sémique de la préposition : éployé *dans* le si blanc cheveu, l'abîme se déploie en une manifestation de surface, de l'étendue il s'établit sur la ligne et le « dans » signifie moins l'intérieur qu'un mouvement tensionnel qu'on pourrait traduire par *vers*, de la profondeur à la traînée. Noyée *dans* le si blanc cheveu qui traîne, la sirène ne peut l'être à proprement parler qu'à condition de s'évanouir en cette écume de surface. Le sème [profondeur] est dès lors expulsé du verbe « noyer » comme de la préposition. Dans son ambiguïté le « dans » reflète alors la conjonction de mouvements contraires, l'enfouissement et le déploiement, l'expansion et la linéarisation. Le rapprochement de termes sémantiquement incompatibles produit ici un déplacement des oppositions généralement admises. Notons encore que ce déplacement n'est pas unilatéral : ce n'est pas plus « dans » ou « noyer » qui abdiquent le sème [profondeur] que « éployé » ou « blanc cheveu qui traîne » qui perdent leur idée de superficialité. La relation est multilatérale, réciproque¹.

Un autre exemple nous sera donné par le dernier mot du poème que Mallarmé appela « Sonnet allégorique de lui-même² ». Comment s'interprète, dans ce texte, le mot « septuor » ? La réponse est assez claire : de façon plutôt inusuelle, parce que la dénotation usuelle y est clairement écartée (mais pas exclue) par le voisinage du texte et de l'œuvre. En effet, l'interprétation du terme « septuor » est d'abord nettement guidée par la proximité antécédente de son complément « scintillation ». L'image qui vient à l'esprit est alors celle d'une constellation que conforte le contexte nocturne de la scène. En outre, le « septuor » n'évoquera-t-il pas, interprété différemment, les sept paires astrales que sont les rimes ? Enfin, la musique de ces mêmes rimes, ne sonne-t-elle pas comme celle d'un septuor ? Il appert que les trois interprétations proposées sont licites et qu'aucune ne prime sur les autres dans la mesure où le sens du poème ne nous est pas révélé par l'une plutôt que par les autres. Le sens du mot « septuor » est ici donné moins par un savoir encyclopédique que par sa

¹ Stefano Agosti arrive à des conclusions similaires dans son commentaire du poème. Il voit en effet dans ce sonnet la mise en suspens du « système des oppositions qui régit la pensée occidentale », une indistinction de la profondeur et de la surface, que nous retrouvons pour notre compte dans l'oscillation sémique de la préposition « dans ». Cf. Stefano Agosti, *Lecture de "Prose pour Des Esseintes" & quelques autres poèmes*, Editions Comp'Act, 1998, p.151-167.

² *Poésies, op.cit.*, p.37.

dimension lexicale faisant comparaître le lexème « sept » et les circonstances où celui-ci figure, sans qu'on puisse encore une fois décider de la prééminence d'une des interprétations.

Enfin, *last but not least*, nous trouverons un exemple, pour ainsi dire, exemplaire dans le « ptyx » qui, absent du savoir encyclopédique – de qui n'est pas un helléniste pointu – comme du dictionnaire, n'a de sens que dans le contexte du poème. Le mode d'emploi de son interprétation ne nous est cependant pas donné ; le poème propose d'ailleurs plusieurs possibilités grammaticales au lecteur, qui s'abstiendra peut-être de choisir : « ptyx » est co-référent avec « cinéraire amphore¹ » ; il n'est pas co-référent avec « cinéraire amphore² » ; sans compter que la question de la fonction grammaticale ne peut pas permettre seule de trancher le problème, qui devrait prendre en compte l'aspect phonique, figural³, *et cetera*. Le « ptyx » apparaît bien comme un mot purement virtuel, comme une force de signification. Le poème y confère un sens à tout le moins mobile, de même que celui-ci confère une signification mobile au poème.

*

* *

La vertu des mots est donc une mobilité déjouant le savoir que l'on pense avoir sur eux et par eux, savoir qui, comme dirait Valéry, n'est jamais que l'arbitraire et illusoire fixation d'une mobilité dont le mot correctement pensé est le véhicule infini. Le scepticisme poétique de Mallarmé atteint ici sa pleine positivité. La reconnaissance, par-delà le savoir ontologique, de la parole permet une absoluité de la signification, que le poème matérialise par un isolement du vocable, transféré du monde économique à l'auto-contexte symbolique de l'œuvre. Cependant, qu'on ne voie pas là une désincarnation structuraliste du langage. Donner le mot selon sa vertu, c'est l'offrir comme phénomène, dans son effectivité⁴. La chair est dans le mot, prise hors de tout savoir. Qu'on évoque pour s'en convaincre ce beau passage de la correspondance du poète :

La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin *Hérodiade*. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, *Hérodiade*. Du reste je tiens à en faire un être purement et absolument indépendant de l'histoire.⁵

¹ C'est l'interprétation de Bertrand Marchal dans *Lecture de Mallarmé, op.cit.*, p.178.

² C'est l'interprétation d'Alain Badiou. « La méthode de Mallarmé », *Conditions, op.cit.*, p.114.

³ Métaphore, mise en abyme...

⁴ Cette effectivité, notons-le, déjoue l'effectivité romantique pensée comme parousie du Sens : de fait, le scepticisme matriciel de Mallarmé interdit de concevoir le poème comme un opérateur de présence.

⁵ Lettre à Eugène Lefébure du 18 février 1865, *Correspondance choisie, OCMI*, p.669.

Tout est dit ici, de la pensée mallarméenne du vocable. Outre la suspension de la logique référentielle fondée sur le concept de vérité, la suspension des discours du sens commun et l'affirmation du régime hypothétique de la fiction, on y lit une dimension nettement incarnée de l'absolution poétique du mot. Il est d'ailleurs fort étrange d'observer une description à ce point sensuelle de ce qui nomme la beauté froide par excellence. Comment alors, dans cette rêverie onomastique, ne pas pressentir ce qui poindra dès « L'Après-midi d'un Faune » : l'érotisme serein d'un art du suspens ? La remarque est importante : le scepticisme mallarméen n'implique en rien une autarcie glacée sur la banquise d'on ne sait quel langage. Qui parle de scepticisme dit une éthique et, partant, une incarnation.

B. LE SCEPTICISME DE VALÉRY

1. Discussion : le statut paradoxal du scepticisme valéryen

S'il y a quelque originalité à évoquer le scepticisme de Mallarmé ou celui de Reverdy, la vocation sceptique de Valéry semble davantage admise et le lecteur qui s'apprête à lire ce qui suit y viendra sans doute avec moins de circonspection, armé de moins de réticence. Il suffit d'ailleurs d'explorer la bibliographie concernant respectivement chacun de nos auteurs pour s'en convaincre. Nulle part il n'est question du scepticisme de Mallarmé ou de celui de Reverdy alors qu'il existe une monographie intitulée *Le Scepticisme de Valéry*¹.

De fait l'existence d'un scepticisme valéryen semble aller de soi. Un certain nombre de propos du poète en témoignent assez clairement. Ainsi lira-t-on, entre mille autres, cette mise en cause radicale du pouvoir cognitif de l'homme dans cet extrait du *Log book de Monsieur Teste* :

Si nous savions, nous ne parlerions pas — nous ne penserions pas, nous ne parlerions pas.

La connaissance est comme étrangère à l'être même. — Lui s'ignore, s'interroge, se fait répondre...²

Difficile en effet de ne pas voir la couleur sceptique de ces propos. Dans *Mélange*, Valéry emploiera d'ailleurs lui-même la notion de scepticisme pour décrire de manière héraclitienne la labilité des sentiments et des opinions³ et le travail de mise en cause systématique des évidences et des arrêts de la pensée à tel ou tel assentiment : manière d'affirmer le lien entre son travail de moraliste et celui d'une mise en doute systématique des évidences et des arrêts de la pensée, il définit le sceptique comme « celui qui perçoit dans les paroles d'autrui et dans ses propres pensées toutes les modifications qu'on peut faire subir sans rien changer dans l'observable⁴ ». Preuve s'il en fallait d'une revendication explicite du nom de sceptique, revendication fondée, on l'aura compris, sur une posture nominaliste soucieuse de l'infinie variété du réel, de son étrangeté. De fait, quand on souligne chez lui la mise en cause de la possibilité même de connaître et la reconnaissance de la variabilité des opinions voire de leur vacuité, un portrait de Valéry en sceptique semble tout à fait acceptable.

¹ Hanna Charney, *Le Scepticisme de Valéry*, Didier, Paris, 1969.

² *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p.45.

³ Cf. « Psaume T », *Mélange*, *op.cit.*, p.338: « Le plus sceptique de tous / Est le temps / qui fait du Oui avec du Non, /de l'amour avec de la haine, /et le contraire... »

⁴ *Mélange*, *op.cit.*, p.389.

a) Le Scepticisme de Valéry par Hanna Charney : l'oubli du poétique

Ce portrait, sans doute le retrouve-t-on dans la monographie de Hanna Charney. Nous nous permettrons de répertorier ici certaines lacunes de cet essai dans la mesure où nous ne pouvons proposer notre vision du scepticisme valéryen sans nous positionner par rapport à un ouvrage qui se propose d'en traiter *in extenso*. Celui-ci se compose de trois parties. Dans la première partie l'auteure montre comment Valéry met en doute nombre d'institutions sociales avant de s'attacher à montrer comment ce doute conduit à remettre en cause certains des présupposés des conceptions littéraires de l'époque. Dans la seconde partie, on apprend comment ce doute s'efface devant un mouvement nettement plus affirmatif : la recherche, loin des contingences et du vague des conceptions ordinaires, d'une pureté du langage et de la pensée, dont la poésie serait finalement la réalisation la plus adéquate. Enfin, dans la troisième partie on voit comment ce rêve de pureté doit composer avec l'irréductible désordre du réel. Thèse, antithèse, synthèse. Derrière le simplisme d'un tel parcours se dissimule pourtant un enseignement précieux : le scepticisme de Valéry est à la fois volontariste (ce que montre l'attaque systématique contre les savoirs et les croyances institutionnalisés) et subi (ce que trahit l'éparpillement doxal et formel de l'œuvre). Notre critique portera donc moins sur la composition argumentative de l'ouvrage que sur le niveau d'analyse auquel il se situe et le flou corrélatif qui entoure la notion jamais définie de scepticisme.

En effet, Hanna Charney se positionne à un niveau d'analyse purement propositionnel : elle ne s'occupe que des affirmations sceptiques de Valéry sans jamais tenter une approche poétique du problème. Or, s'il est vrai que tout scepticisme un tant soit peu cohérent implique une pensée du langage, la parole sceptique n'est pas sceptique uniquement de par ses contenus discursifs, dans ce qu'elle affirme ou refuse d'affirmer, mais dans son acte même, dans la façon dont elle se situe par rapport à toute affirmation¹. A plus forte raison, dira-t-on, quand il s'agit de la parole d'un *poète* sceptique.

Le fait que Hanna Charney ne propose aucune définition de ce qu'elle entend par « scepticisme » explique sans doute cette absence de problématisation des dimensions poétiques du phénomène et la réduction de la figure de Valéry à celle d'un « penseur ». Clarifier la notion de scepticisme engage nécessairement à d'autres analyses. Remarquons

¹ Comme le rappelle une étude récente, le questionnement du langage est constitutif de toute position sceptique dans la mesure où il est toujours légitime de se demander si un individu qui n'aurait pas de croyance peut affirmer ou même comprendre ce qu'il dit ou ce qu'il entend. Cf. Lorenzo Corti, *Scepticisme et langage*, Vrin, 2009.

simplement pour le moment que les termes de scepticisme et de nihilisme ne sont ni interchangeables ni juxtaposables comme semble le penser la critique¹, et que s'il faut s'entendre sur une définition minimale du terme on doit sans doute s'en tenir à la proposition suivante : relève du scepticisme tout discours qui marque un doute quant à la possibilité de connaître ce qui est. De cette simple définition découle la dimension poétique du scepticisme dans la mesure où il peut être caractérisé conjointement comme une critique de la dimension assertive du discours.

b) La dimension affirmative de la poésie valéryenne et la conception finaliste du doute

Cependant, il faut reconnaître une autre cause à l'oubli par l'auteur de la dimension poétique du scepticisme valéryen. Cette cause, à la décharge d'Hanna Charney, tient peut-être à la nature même de l'œuvre poétique. Celle-ci possède une dimension nettement plus affirmative que les poèmes de Mallarmé ou de Reverdy. Qu'on pense seulement à l'idéal de dureté et de maîtrise exprimé par des textes tels qu'« Hélène », « Orphée », « César », le « Cantique des colonnes » ou « Le Rameur ». De fait, on doute peu dans ces textes, et en général dans l'œuvre en vers de Valéry. Est-ce parce que, comme l'a montré Hanna Charney, la poésie et l'art en général ont vocation, dans le système valéryen, à répondre et à dépasser le scepticisme théorique par la forme, « échappant aux impondérables changements d'opinions, de modes, à la variabilité des hommes, aux attaques de la postérité et du goût ; la durée lui [étant] assurée par son existence (au sens que Brunetière donnait à ce mot), qui se suffit à elle-même² »? Peut-être.

On trouve d'ailleurs dans certains textes de Valéry l'idée selon laquelle le doute ne saurait être ni une fin en soi, ni un aboutissement. Ainsi dans un discours prononcé en 1937, Valéry explique-t-il en quoi le doute cartésien n'est pour lui qu'un tremplin au « coup de force³ » du sujet qui y trouve l'occasion d'une affirmation pure et maîtrisée de soi : « Le doute sur sa propre existence lui paraît, au fond, assez ridicule⁴ », dans la mesure où la mise en cause de toutes les propositions reçues aboutit à la seule évidence de soi-même⁵. Nul doute que Valéry ne souscrive lui-même à ce qu'il présente ici comme la position de Descartes.

¹ Cf. Hanna Charney, *Le Scepticisme de Valéry*, op.cit., p.40 ou p.126.

² *Ibid.*, p.80.

³ « Descartes » (1937), in *Variété*, op.cit., p.807.

⁴ *Ibid.*, p.806.

⁵ Cf. *ibid.*

Il reste alors à savoir si, malgré la dimension souvent affirmative de ses poèmes et, plus généralement, malgré les signes, çà et là, d'une conception du doute comme voie d'accès à la plus indiscutable évidence et à la plus grande maîtrise, maîtrise dont la poésie serait, selon Hanna Charney une expression privilégiée, il existe un scepticisme *poétique* de Valéry, si l'on trouve dans ses poèmes une *écriture* qui mette à distance les prétentions assertives du discours.

2. D'une poétique sceptique de Valéry

Il faut d'abord rappeler que notre précédente étude de la référence valéryenne a déjà abouti à noter chez lui une relativisation des prétentions du discours à accéder aux choses et aux êtres. L'acte de référence semble en effet se donner sur un mode plus interrogatif que véritablement prédicatif, et bute toujours sur l'altérité d'un réel rétif à toute détermination.

A côté de ces questions de référence on trouve un ensemble de traits stylistiques suffisamment attestés pour indiquer à tout le moins une tendance au scepticisme de la poétique valéryenne. Ces données n'ont pas toutes le même statut, puisque certaines sont thématiques d'autres énonciatives : elles cependant font système et œuvrent à une même suspension de la dimension assertive du discours.

Nous mentionnerons en premier lieu l'usage d'un thème traditionnel, véritable lieu commun du scepticisme, savoir celui de la difficile distinction de la veille et du sommeil. Dans les démonstrations sceptiques, celui-ci vise fréquemment à invalider l'évidence des jugements sur la réalité. Présent chez Montaigne¹ comme chez Pascal, il existe depuis l'antiquité². Or, Valéry le retrouvera dans un des poèmes rassemblés en 1942 dans les *Pièces diverses* :

À L'AURORE

À L'AURORE éparse, avant la chaleur,
La tendresse de la couleur
À peine éparse sur le monde,

¹ « Ceux qui ont apparié notre vie à un songe ont eu de la raison, à l'aventure plus qu'ils ne pensaient. Quand nous songeons, notre âme vit, agit, exerce ses facultés ni plus ni moins que quand elle veille ; mais si plus mollement et obscurément, non de tant certes que la différence y soit comme de la nuit à une clarté vive ; oui , comme de la nuit à l'ombre : là, elle dort, ici, elle sommeille, plus et moins. *Ce sont toujours ténèbres*, et ténèbres cymmériennes.

Nous veillons dormant et veillant dormons. Je ne vois pas si clair dans le sommeil ; mais *quant au veiller, je ne le trouve jamais assez pur et sans nuage.* » *Les Essais*, P.U.F., 2004, p.596.

² Comme le rappelait Victor Brochard dans son étude classique sur le scepticisme, on trouve déjà l'argument chez les Sophistes, auteurs chez lesquels on trouve force trace d'une manière de scepticisme antésocratique. Cf. *Les Sceptiques grecs*, Imprimerie nationale, 1887, p 15. On retrouve également l'argument de la comparaison du rêve et de la veille dans la présentation par Sextus Empiricus des dix modes d'Aenésidème.

Etonne et blesse la douleur.

O Nuit, que j'ai toute soufferte,
Souffrez ce sourire des cieux
Et cette immense fleur offerte
Sur le front d'un jour gracieux.

Grande offrande de tant de roses,
Le mal vous peut-il soutenir
Et voir rougissantes les choses
A leurs promesses revenir ?

J'ai vu se feindre tant de songes
Sur mes ténèbres sans sommeil
Que je range entre les mensonges
Même la force du soleil,

Et que je doute si j'accueille
Par le dégoût, par le désir,
Ce jour très jeune sur la feuille
Dont l'or vierge se peut saisir.¹

Dans ce poème, ce qu'on pourrait appeler la mystique valéryenne du possible, dont l'aurore aura le plus souvent été l'occasion et le symbole², se révèle dans sa dimension proprement sceptique : au moment où rien du jour n'est encore achevé et où le spectre des imaginations nocturnes tarde à se dissiper, le sujet oscille entre la « promesse » des choses à venir et tous les possibles de la pensée. Sans doute, l'indistinction proposée de la veille et des songes ne joue plus comme chez les sceptiques grecs le rôle d'argument, la dimension argumentative le cédant en effet au narré d'une expérience de soi où advient la suspension de la positivité des choses. Toujours est-il que le thème va dans le sens d'un scepticisme puisqu'il est à la fois l'occasion d'un doute et d'un dépassement du discours propositionnel.

De fait l'expression thématique du doute quand on la rencontre dans les poèmes de Valéry s'accompagne souvent de celle d'une confusion possible entre le rêve et la veille et d'une déstabilisation corrélative des catégories ontologiques fondamentales. Ainsi dans « Un feu distinct », le mystère de la coexistence du sujet du rêve et de celui de la veille aboutit au sentiment d'une intime étrangeté : réveillé en plein rêve,

¹ *Pièces diverses*, *OI*, p.159.

² Cf. entre mille textes ce beau passage de *Tel quel* (*op.cit.*, p.658-659) : « Que ne puis-je retarder d'être moi, paresser dans l'état universel ? / Pourquoi, ce matin, me choisirai-je ? Qu'est-ce qui m'oblige à reprendre mes biens et mes maux ? Si je laissais mon nom, mes vérités, mes coutumes et mes chaînes comme rêves de la nuit, comme celui qui veut disparaître et faire peau neuve, abandonne soigneusement au bord de la mer, ses vêtements et ses papiers ? / N'est-ce point à présent la leçon des rêves et l'exhortation du réveil ? Et le matin d'été, le matin, n'est-il le moment et le conseil impérieux de ne point ressembler à soi-même ? Le sommeil a brouillé le jeu, battu les cartes ; et les songes ont tout mêlé, tout remis en question... / Au réveil il y a un temps de naissance, une naissance de toutes choses avant que quelqu'une n'ait lieu. Il y a une nudité avant que l'on se revêtisse. »

[...] mon rire étranger suspend à mon oreille,

Comme à la vide conque un murmure de mer,
Le doute, — sur le bord d'une extrême merveille,
Si je suis, si je fus, si je dors ou je veille ?¹

L'expérience paradoxale d'une conscience onirique efface les limites de la veille et du sommeil, éveillant le sujet à une étrangeté fondamentale qui déplace les catégories même de la connaissance : les frontières entre l'être et l'absence, le présent et le passé, la conscience et le rêve se brouillent.

Or, il faut remarquer que les mêmes questions définissent l'ignorance inquiète de la Jeune Parque ou de la Pythie en proie toutes deux à une telle étrangeté, que celle-ci s'annonce, sinueuse, comme un rêve de morsure, ou s'élève, sonore, comme une voix montant des abîmes d'un corps ivre.

On doit souligner ici la dimension proprement mystique² de l'effacement des frontières entre deux modes d'existence du sujet dans ces deux grands poèmes et voir que celle-ci fait du scepticisme valéryen autre chose qu'une position philosophique. En effet, plutôt qu'il ne sert à révéler une isosthénie argumentative, cet effacement promeut une nouvelle réalité, plus complexe que la seule réalité consciente³, plus distincte et plus maîtrisée que la confuse expérience onirique. L'ignorance est ici le symptôme d'une réalité élargie, et sans doute d'une connaissance de l'inconnu, ou de l'inconcevable, Valéry dirait de l'ineffable⁴. Pourtant, et c'est sans doute l'originalité valéryenne, jamais cette plus grande réalité ne s'impose, jamais elle ne vient définitivement *compléter* un sujet qui revit toujours, « conscience étrangère à ses propres pleurs⁵ », de poème en poème, le même éveil inquiet à l'altérité qui le constitue et perturbe les représentations de soi et du monde dont il pouvait disposer.

¹ *Album de vers anciens, op.cit.*, p.81.

² Gardons cependant à l'esprit que, comme l'explique Jean Hytier dans un article paru en 1949 dans le n° 3 des *Yale French Studies* (p.112-113), le mysticisme valéryen, comme celui de Teste, se passe de Dieu : « Valéry assured Jean de Latour that he had never known metaphysical anguish, being a man for whom other kinds of anguish had sufficed, and told Father Gillet that he neither sought nor fled from religious faith », toutes choses qui écartent le mysticisme valéryen de toute forme de transcendance. En effet, « Valéry [critique de Swedenborg] denied implicitly the existence of a supra-reality ».

³ On retrouve ici le souhait exprimé au début de la section « Rêve » d'*Autres Rhumbs* : « Si nous pouvions trouver [...] un état capable de la veille et du véritable rêve, de belles observations deviendraient possibles ». Cf. *Tel quel, op.cit.*, p.651.

⁴ Cf. *Dialogue de l'arbre* (1943), *OII*, p.183 : « Et c'est là, au sein même des ténèbres dans lesquelles se fondent et se confondent ce qui est de notre espèce, et ce qui est de notre matière vivante, et ce qui est de nos souvenirs, et de nos forces et faiblesses cachées, et enfin ce qui est le sentiment informe de n'avoir pas toujours été et de devoir cesser d'être, que se trouve ce que j'ai nommé la *source des larmes* : L'INEFFABLE. »

⁵ Comme l'écrit Roger Dragonetti à propos de la Jeune Parque. Cf. « Les Larmes ou l'impuissance du langage », *Aux frontières du langage poétique*, Romanica Gandensia, 1961, p.156.

Un autre procédé va lui aussi dans le sens d'une mise en suspens de la positivité du discours, de sa dimension propositionnelle, assertive : il s'agit de l'emploi de tournures hypothétiques. Le procédé est clairement hérité de Mallarmé¹. Nous en relèverons ici trois occurrences, deux dans l'*Album* et une dans *Charmes*. Ainsi dans « Vue » :

Si la plage penche, si
L'ombre sur l'œil s'use et pleure
Si l'azur est larme, ainsi
Au sel des dents pure affleure

La vierge fumée ou l'air
Que berce en soi puis expire
Vers l'eau debout d'une mer
Assoupie en son empire

Celle qui sans les ouïr
Si la lèvre au vent remue
Se joue à évanouir
Mille mots vains où se mue

Sous l'humide éclair de dents
Le très doux feu du dedans.²

Dans ce poème très mallarméen, les « si » conditionnent la totalité du poème. A l'image du premier vers, le texte semble enchâssé dans un ensemble de subordonnées circonstancielles introduites par « si » qui constituent le cadre logique et pour ainsi dire spatial du texte. La dimension hypothétique de ce qui s'énonce ici est renforcée par le fait qu'une hésitation a lieu dans la définition de l'événement conditionné : est-ce de l'air ou quelque fumée qu'une femme expire sur la plage ? Pourtant, on pourrait noter qu'un doute plane également sur la nature même de la condition : comme l'explique Martin Riegel, employée avec le présent de l'indicatif la conjonction de subordination « si » peut exprimer un propos générique et équivaloir à « quand » ou « toutes les fois que »³. Si on voit mal ici, tant semble singulière la situation évoquée, comment les conditions introduites par « si » peuvent évoquer une quelconque généralité, il faut pourtant noter que l'emploi exclusif du présent de l'indicatif laisse entendre quelque chose comme une omnitemporalité générique. Tout se passe alors comme si la dimension hypothétique du poème était elle-même hypothétique. Le lecteur hésitant entre deux interprétations différentes des subordonnées, il y entend tantôt l'évocation des conditions générales de vérifiabilité d'un certain phénomène, tantôt une hypothèse, une supposition interprétative avancée par le locuteur quant à ce qui se produit et qu'il n'est pas certain de comprendre.

¹ Cf. *supra*, Chapitre VI, A-2.

² *Album de vers anciens, op.cit.*, p.84.

³ Martin Riegel, *Grammaire méthodique du français, op.cit.*, p.509.

On retrouvera dans le premier quatrain d'un sonnet d'hommage à Mallarmé intitulé « Valvins » un même emboîtement de subordinées introduites par « si » :

Si tu veux dénouer la forêt qui t'ère
Heureuse, tu te fonds aux feuilles, si tu es
Dans la fluide yole, à jamais littéraire
Traînant quelques soleils ardemment situés

Aux blancheurs de son flanc que la Seine caresse
Émue, ou pressentant l'après-midi chanté,
Selon que le grand bois trempe une longue tresse
Et mélange ta voile au meilleur de l'été.¹

Là encore on ne saurait départager clairement l'interprétation qui ferait de ces subordinées des hypothèses de celle qui y trouverait plutôt l'énoncé de quelque condition générale ; là encore l'alternative présentée (« ou ») laisse imaginer une diversité de possibles, imagination confortée par la conditionnelle hypothétique introduite par « selon que ». Comme dans le précédent poème, le discours est intégralement placé sous le signe de l'hypothèse. Ajoutons que de façon très mallarméenne, l'hypothétique vient définir ici la condition « littéraire », toute d'ombre, de reflet et de possible, loin on s'en doute, de toute emprise ontologique sur les choses mêmes, ou, par quelque intercession théologico-poétique², de tout transport vers l'idéal azur.

C'est dans « Les Pas » qu'on trouvera notre troisième et dernier exemple de l'emploi de l'hypothétique dans les poèmes de Valéry. En effet, les deux derniers quatrains du poème dépendent d'une hypothèse introduite par « si » :

Si, de tes lèvres avancées,
Tu prépares pour l'apaiser,
A l'habitant de mes pensées
La nourriture d'un baiser,

Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon cœur n'était que vos pas.³

On pourrait réitérer une part de nos précédents commentaires à propos de ce poème. Bornons-nous à souligner comment, la subordinée hypothétique vient dire l'imminence d'un

¹ *Album de vers anciens, op.cit.*, p.85.

² Il faudrait citer ici la fin du poème qui développe ces thèmes : « Mais toujours auprès de toi que le silence livre / Aux cris multipliés de tout le brut azur, / L'ombre de quelque page éparsé d'aucun livre // Tremble, reflet de voile vagabonde sur / La poudreuse peau de la rivière verte / Parmi le long regard de la Seine entr'ouverte. » La littérature ne perce aucun mystère, ni dans les choses, ni dans l'azur dont elle nous abrite mieux qu'elle ne nous y plonge ; tout au plus « entr'ouvre »-t-elle ce qui de toute manière se reforme infiniment en une superficialité de reflet, le cours de l'eau où la page, la voile, c'est tout un, se mirent.

³ *Charmes, op.cit.*, p.120-121.

événement, sa possibilité, et exprime le contenu d'une attente où se défait explicitement la contradiction ontologique fondamentale de l'être et du non-être. Comme le note Lloyd James Austin dans un article des plus suggestifs consacré aux vers de Valéry, « whatever Valéry's metaphysics were, he saw in art the realm of virtuality, of potentially infinite resonance¹ ». L'hypothétique dit ici une imminence possible², une puissance qui se situe discursivement sur un autre plan que celui de l'assertion.

*

* * *

Il semble donc possible de nommer scepticisme, selon le sens restreint que nous avons attribué à ce terme, ce qui est ici, tout comme chez Mallarmé, fondamentalement étranger aux représentations classiquement ontologiques de la parole. L'ignorance du sujet dont témoignent ces phénomènes apparaît d'ailleurs en certains poèmes dans l'emploi fréquent de la modalité interrogative. Qu'on pense à « La Dormeuse », à « La Pythie » ou encore à « La Jeune Parque ». Sans doute objectera-t-on que dans ces deux derniers textes l'interrogation n'est qu'une étape et prend place dans le cours d'une révélation progressive, dans une sorte de démarche heuristique qui conduit, comme nous le notions tout à l'heure, à l'affirmation d'une réalité plus vaste, qui coïncide incontestablement avec l'affirmation du sujet³. Encore faut-il préciser qu'au moment où il s'affirme, le sujet ne se connaît pas nécessairement, n'est pas nécessairement capable d'affirmer quoique ce soit de lui-même.

Si l'objection principale qui irait à l'encontre d'un scepticisme poétique de Valéry tient en la faible fréquence des éléments que nous avons mentionnés et en la dimension apparemment affirmative d'une grande part de ses poèmes, on peut sans doute avancer l'idée que cette dimension affirmative n'est pas nécessairement contradictoire avec ce que nous nommons son scepticisme. Nous nous appuierons pour démontrer cela sur le poème de l'*Album* intitulé « César », un des plus affirmatifs du recueil :

César, calme César, le pied sur toute chose,
Les poings durs dans la barbe, et l'œil sombre peuplé
D'aigles et des combats du couchant contemplé,
Ton cœur s'enfle, et se sent toute-puissante Cause.

¹ Lloyd James Austin, « Modulation and movement in Valéry's verse », *Yale French Studies*, n°44, Yale University press, 1970, p.38.

² Roger Dragonetti insiste dans un beau commentaire de ce poème sur le fait que, pour Valéry, la puissance, « l'Être selon le mode de l'imminence, est le plus haut moment de l'état poétique ». C'est dire que la positivité d'une visée ontologique de vérité n'est pas le fait de notre poète. Cf. « Rythme et silence chez Paul Valéry », *Aux frontières du langage poétique*, *op.cit.*, p.165.

³ Encore faut-il voir que cette réalité plus vaste n'est plus donnée comme connue.

Le lac en vain palpite et lèche son lit rose ;
En vain d'or précieux brille le jeune blé ;
Tu durcis dans les nœuds de ton corps rassemblé
L'ordre, qui doit enfin fendre ta bouche close.

L'ample monde, au delà de l'immense horizon,
L'Empire attend l'éclair, le décret, le tison
Qui changeront le soir en furieuse aurore.

Heureux là-bas sur l'onde, et bercé du hasard,
Un pêcheur indolent qui flotte et chante, ignore
Quelle foudre s'amasse au centre de César.¹

Dans ce texte, la figure d'un sujet qui se rassemble et concentre ses forces et sa volonté dans l'imminence d'une parole qui ordonne et met entre parenthèses les éléments du monde (ce lac qui palpite ou ce blé qui scintille, en vain) est présentée en parallèle avec celle d'un pêcheur en retrait, ignorant du monde et de ce qui s'y trame. A côté d'une interprétation évidente qui ferait de ce rapprochement la mise en évidence d'une vanité de la force et du pouvoir affirmés par les premières strophes², il faut proposer une exégèse peut-être moins entendue du poème : le parallélisme entre César et le Pêcheur vaut peut-être comme signe d'une quelque impossible identité. Tous deux sont dans une situation de retrait, tous deux fomentent ou accomplissent un acte de parole (ordre ou chant³). A l'insensibilité de l'un répond l'ignorance de l'autre. En vérité, tout se passe comme si le pêcheur était un double de l'empereur, tous deux n'étant en dernier ressort que des figures du sujet, soulignant chacune un des aspects de la subjectivité valéryenne : ici le décret, la volonté, l'arbitraire enraciné dans la suspension et l'imminence des possibles, là l'innocence rencontrée dans *l'épokè* d'un moment où tout n'est que puissance, c'est-à-dire aussi, contingence, musique, absence de nécessité. Dans les deux cas il s'agit d'une seule et même chose, à savoir, pour reprendre une formule de Roger Dragonetti dans un article⁴ consacré au poème des « Pas » : « éprouver dans le possible, le sentiment d'une possession souveraine ». Nous précisions quant à nous que cette souveraineté coïncide, du fait même de sa puissance, avec la plus grande contingence. Aussi, ce poème illustre-t-il le paradoxe que nous voulions souligner : l'affirmation valéryenne du sujet passe par une suspension du jugement, par un devenir musical du langage, par une ignorance, qui regardent le monde.

¹ *Album de vers anciens, op.cit.*, p.80-81.

² Mais qui ne rendrait pas compte de la valorisation valéryenne des figures de la volonté.

³ On a vu que pour Valéry la musique est ordre, composition, nécessité.

⁴ « Rythme et silence chez Paul Valéry », *Aux frontières du langage poétique, op.cit.*, p.165.

C. LE SCEPTICISME DE REVERDY

Nous avons vu précédemment que les poèmes de Reverdy tout en se présentant dans un rapport immédiat au réel problématisaient toute référence en entravant les processus d'identification et de fixation des situations ou objets référés. Ce faisant, nous n'avons pas traité tout un ensemble de phénomènes qui témoignent d'une ignorance fondamentale du locuteur quant au réel. En étudiant à présent ces phénomènes, nous passerons donc la monstration d'une évidence problématique du donné à l'affirmation d'une ignorance, ou, à tout le moins d'une incertitude quant à celui-ci. Loin qu'il y ait là une contradiction, il faudra voir comment l'évidence du donné va de pair avec un scepticisme omniprésent et clairement affirmé.

1. La vue et l'horizon phénoménologique

On peut commencer par remarquer que l'expérience sensitive du monde est souvent présentée comme limitée chez Reverdy¹. Pour le poète, la place de l'homme sur terre est celle d'un être fini, cette finitude est d'abord perceptive. Comme l'indique un poème, le soir, quand « l'ombre s'étend » et qu' « une prière monte », « on ne voit plus les genoux de celui qui prie »². Avant même qu'une lecture allégorique puisse se mettre en place, des vers tels que ceux-ci témoignent d'une immersion phénoménologique : quand la nuit tombe, les limites de la perception se resserrent, certains pans du réel, gagnés par l'obscurité, disparaissent ; apparaît alors un monde tronqué, profond au sens phénoménologique du terme, tout de clair-obscur.

De fait, presque toujours, les crépuscules reverdyens sont l'occasion de rappeler le sujet aux limites de ses sens. L'aveuglement qui peut en résulter est souvent total même s'il s'installe progressivement à la tombée de la nuit comme en témoignent ces vers de *Sources du vent* :

On regarde sans rien voir
Devant soi
L'air même devient noir³

« On ne voit rien » : le constat est un *leitmotiv* de l'œuvre tout entière. Ainsi, dans « Entre deux mondes » :

¹Cette limitation de la connaissance par l'immersion phénoménologique est au fondement de nombreux tropes sceptiques. On la retrouve déjà au premier siècle avant J.C. dans la systématisation énésidémienne des arguments sceptiques. Cf. Carlos Lévy, *Les Scepticismes*, P.U.F., 2008, p.60-62.

²« Le Soir », *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.163.

³« Un seul moment », *Sources du vent*, *op.cit.*, p.102.

On ne voit rien de ce qu'il y a
Le mur seul fait une grimace
Un signe de mon cœur s'étend jusqu'à la mer
Personne d'assez grand pour arrêter la terre
Et ce mouvement qui nous lasse
Quand une étoile bleue là-haut tourne à l'envers¹

La nuit vient donc révéler une finitude qui est d'abord présentée sous un biais perceptif. Il faut ajouter ici que la nuit n'explique pas seule, occasionnellement si l'on veut, la finitude perceptive dont il s'agit. Le monde entier, dans son jour le plus lumineux, semble frangé par un espace qui échappe à la vue :

[...]
Dehors tout est trop grand dans le jour qui s'étire
Et le pays devient plus mince et transparent
Mais derrière on ne voit plus rien²
Il n'y reste peut-être rien
La température est trop vague³

L'invisible est dans le monde dans la mesure où celui-ci n'apparaît que comme profondeur. Précisons ici qu'au lecteur qui voudrait lire ici le témoignage d'une expérience mystique, il faudrait sans doute opposer l'hypothèse du « rien » (« il n'y a peut-être rien »), et s'en tenir d'abord à une entente purement phénoménologique du passage : l'invisible n'est pas nécessairement la trace d'une transcendance, il n'apporte pas de connaissance certaine, mais vient, ombre d'inconnaissance, hanter un visible « trop grand » aux yeux de l'homme. À ce titre, l'invisible qui borde l'apparaître des choses est sans doute moins le tremplin d'une quelconque relève fidéiste que le signe d'un simple cèlement phénoménologique⁴. L'insistance de Reverdy porte d'ailleurs moins sur l'idée d'une transcendance située au-delà de toute clarté que sur la faiblesse de l'homme, dont, souvent, « les jambes plient », « Aveugle / Sourd / Et sans savoir⁵ ».

Cette faiblesse des sens, et de la vue en particulier, métaphore par excellence du savoir dans la tradition occidentale, semble signifier l'impossibilité de toute connaissance assurée, claire et définitive. On peut d'ailleurs ajouter, que, même lorsque le regard n'est pas entravé, il ne permet la fixation d'aucun savoir :

¹« Entre deux mondes », *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.218.

²Signe d'une véritable hantise de l'aveuglement, on retrouve le même vers dans « Tourbillons de la mémoire », *Cale sèche*, *op.cit.*, p.398 : « Nouveau décor / une porte s'ouvre lentement / Un homme entre avec une lampe qui le cache / C'est exactement le même / Avec une lampe à la main / Derrière on ne voit plus rien ».

³« Esprit présent », *La Guitare endormie*, *op.cit.*, p.283.

⁴ On considérera sans surprise que Michel Collot en vint à découvrir ce qu'il nomme la structure d'horizon de la poésie moderne en étudiant d'abord l'œuvre de Reverdy. Cf. Michel Collot, *L'Horizon de Reverdy*, Presse de l'École Normale Supérieure, 1981.

⁵« Troupeau de file tout seul », *Cravates de chanvres*, *op.cit.*, p.349.

[...]
Tout ce qu'on voit
 Tout ce qu'on croit
C'est ce qui part
Là ou ailleurs sans qu'on le sache
Avec la peur d'aller trop près
Du ravin noir où tout s'efface¹

Dans cet extrait l'affirmation reverdyenne du passage vient discréditer toute instauration définitive d'un savoir ou d'une croyance quant à ce qui passe. Or, le défaut perceptif conduit naturellement à un défaut épistémique. Celui-ci est observable dans un certain nombre de traits stylistiques qui témoignent tous d'une connaissance imparfaite ou nulle du sujet. Ce point mérite qu'on s'y attarde.

2. Connaissance partielle

Le défaut épistémique apparaît d'abord à travers le nombre considérable de questions qui jalonnent l'œuvre. De portée variable, elles trahissent l'ignorance du sujet et parfois l'inquiétude que celle-ci provoque. Toute la question est alors de savoir de quel défaut de connaissance elles témoignent et quelle est la signification contextuelle de celui-ci.

Certaines interrogations relèvent d'une ignorance concrète : « Quelqu'un se cache-t-il dans les plis du terrain² ? » ; « Qui est-là / Quel chemin est venu finir à cet endroit / Quelle vie arrêtée / Que je ne connais pas³ » ; « Mais qui dans la nuit est entré⁴ » ; « Tout a disparu dans la poussière / Qui sait ce qu'il y a par derrière⁵ » ; etc. Il serait fastidieux de dresser ici une liste exhaustive. Contentons-nous de remarquer que ces interrogations partielles témoignent d'une ignorance quant à ce qui est, d'une connaissance parcellaire du donné, et disent l'immersion phénoménologique du sujet. Ici un paysage recèle dans ses plis un espace inconnu où quelqu'un pourrait être tapi ; là, un nuage de poussière masque un pan du réel ; ailleurs, le locuteur semble déceler la présence d'une personne qu'il est incapable d'identifier.

Ces éléments sont largement appuyés par un emploi massif d'expressions indéfinies, qui font parfois système avec une thématique de l'ombre ou du secret. Là encore un relevé serait fastidieux et inutile tant le procédé se répète de page en page. Nous le présenterons ce en prenant pour exemple le poème « Abat-jour » :

¹« Pointe », *Les Ardoises du toit, op.cit.*, p.183.

²« Fantômes du danger », *Poème en prose, op.cit.*, p.33.

³« Les vides du printemps », *La Lucarne ovale, op.cit.*, p.80.

⁴« Minute », *Les Ardoises du toit, op.cit.*, p.185.

⁵« Sentier », *Les Ardoises du toit, op.cit.*, p.212.

Autour de la table
 Au bord de l'ombre
 Aucun d'eux ne remue beaucoup
 Et quelqu'un parle tout à coup
 Il fait froid dehors
 Mais là c'est le calme
 Et la lumière les unit
 Le feu pétille
 Une étincelle
 Les mains se sont posées
 Plus bleues sur le tapis
 Derrière le rayon une tête qui littéraire
 Un souffle qui s'échappe à peine
 Tout s'endort [...]¹

La frange d'ombre impliquée par la scène (un espace nocturne qu'une lampe éclaire) se retrouve, transposée, dans l'indéfinition du pronom « quelqu'un », ou dans celle des SN « une tête », « un souffle ». Parfois l'emploi des indéfinis se généralise :

POSTE

Pas une tête ne dépasse
 Un doigt se lève
 Puis c'est la voix que l'on connaît
 Un signal
 une note brève
 Un homme partageant
 Là-haut un nuage qui passe
 Personne ne rentre
 Et la nuit garde son secret²

Dans ce texte où tout est vague le peu de connaissance affirmée (« la voix que l'on connaît ») appartient à un sujet indéfini (« on »). En fin de compte, et comme il est écrit ici : « la nuit garde son secret ».

L'indéfinition référentielle³ amplifie donc le flou perceptif dont nous parlions précédemment. Elle marque l'ignorance du sujet quant à ce à quoi il fait référence. Cette ignorance sera d'ailleurs fréquemment relayée et explicitée par un certain nombre de modalisateurs épistémiques qui disent l'hésitation du sujet peinant à identifier les phénomènes qu'il constate ou les objets qui l'entourent. Ainsi dans « Silence » :

¹ *Les Ardoises du toit, op.cit.*, p.167.

² *Les Ardoises du toit, op.cit.*, p.180.

³ Cette indéfinition trouve à s'exprimer par une grande variété de thèmes. Jean-Pierre Richard évoque par exemple celui du « fantomatique », où il voit « un mode favori d'apparition – ou de disparition des choses ». Ainsi « de la couleur, fanée et épuisée, ou bien papillotante, hésitante entre noir et blanc, tendant toujours au gris ; de la lumière dont le *terne* à la fois propose et masque une vitalité profonde puisque, à l'inverse du faux brio humain “la nature garde son inimitable éclat même dans le ton mat des feuilles mortes” ; de la chair surtout, qui perd peu à peu de sa solidité et de son poids [...] ». Cf. Jean-Pierre Richard, « Pierre Reverdy », *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p.29.

On parlait encore là derrière
Des hommes passaient deux à deux
C'était peut-être une prière
Qui montait des cœurs du milieu
Entre les murs de la clairière¹

Ou encore dans « Bleu passé » :

La tache qui est au milieu n'est pas une tête – c'est peut-être un trou²

Dans ce dernier exemple l'hésitation est en outre accentuée par une manière d'épanorthose. De ce dernier procédé on retrouve sans doute un écho au début de ce texte des *Poèmes en prose*, dans la présentation de catégorisations alternatives d'un même objet : « Sur la crête du toit il y a une armée immobile ou une rangée de cheminée sans armes³. » Les deux hypothèses, parce qu'elles sont clairement contradictoires, sont le fait d'un sujet incertain dont la suite du texte révèle toute l'inquiétude. La dernière phrase du poème thématise d'ailleurs l'hésitation d'un personnage énigmatique dans un paysage nocturne⁴.

Un bel exemple d'hésitation se trouve encore dans *Cœur de chêne* :

Le jardin est-il plein de neige
Ou de pas étouffés
Quand il fait nuit⁵

Cette interrogation clôt le poème, encore une fois dans un contexte nocturne, sur la difficulté du sujet à identifier les phénomènes environnants. On le voit, le sujet reverdyen se présente souvent comme ignorant tout ou partie du monde qui l'entoure. Toujours, il répète : « peut-être », « je ne sais pas », « je ne sais plus⁶ ».

3. Contingence du doute

Les remarques qui précèdent nous permettent de différencier le scepticisme reverdyen des scepticismes mallarméen et valéryen. Il n'y a pas chez Reverdy d'architecture conceptuelle de l'époque comme c'est le cas chez Mallarmé, que ce soit dans *Un Coup de dés* ou dans certains sonnets. La dimension perceptive du doute reverdyen en fait une dimension moins délibérée, plus subie, que le doute mallarméen. C'est d'ailleurs tout ce qui distingue un scepticisme fondé sur l'indéfinition d'un scepticisme fondé sur l'hypothétique, dans la mesure où l'hypothèse présuppose toujours quelque volonté, quelque acte du sujet. Disons pour

¹ *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.190.

² *Étoiles peintes*, *op.cit.*, p.295.

³ « Fantômes du danger », *Poèmes en prose*, *op.cit.*, p.33.

⁴ Cf., *ibid.*, la dernière phrase du texte : « Mais l'homme seul qui sort hésite à s'éloigner pour marcher dans la nuit ».

⁵ « Titre blanc », *Cœur de chêne*, *op.cit.*, p.325.

⁶ « Attente », *Ferraille*, *op.cit.*, p.293 : « Je ne sais plus quels arbres sur la voix prendront la garde / Je ne sais plus quel vent m'apportera ta voix ».

La fragmentation du monde en évidences immédiates, exprimée pas l'accumulation d'énoncés thétiques, serait ainsi l'envers du doute reverdyen, son corrélat. Le lecteur jugera si le texte suivant issu des *Ardoises du toit*, permet de conforter cette hypothèse :

ORAGE

La fenêtre
Un trou vivant où l'éclair bat
Plein d'impatience
Le bruit a percé le silence
On ne sait plus si c'est la nuit
La maison tremble
Quel mystère
La voix qui chante va se taire
Nous étions plus près
Au-dessous
Celui qui cherche
Plus grand que ce qu'il cherche
Et c'est tout
Soi
Sous le ciel ouvert
Fendu
Un éclat où le souffle est resté
Suspendu¹

Ici, les SN définis indiquent l'immédiateté et l'accessibilité du donné pour le locuteur. L'évidence des référents (en tout cas dans les premiers vers) est également indiquée par les constats purement nominaux qui les introduisent. Or, justement, il faut noter le caractère aveuglant de cette évidence, qui telle l'éclair dont il est question, finit par faire douter de la réalité objective de la situation (« on ne sait plus si c'est la nuit »). Si l'on accepte cette interprétation, la dimension affirmative des énoncés thétiques n'est pas nécessairement contradictoire avec tout ce qui relève des modalités épistémiques du doute ou de l'ignorance. On peut alors peut-être parler d'un scepticisme de l'évidence, ou d'un scepticisme phénoménologique, impliqué par l'apparaître même des choses², en deçà de toute connaissance.

4. Un scepticisme général

Pour apparaître de manière contingente, le doute reverdyen ne se limite pourtant pas toujours à la seule occasion. Et c'est là ce qui permet de le rapprocher des scepticismes plus englobant de Mallarmé et de Valéry. En effet, dans la mesure où le défaut de savoir, quand bien même il s'enracine dans l'occasion que constituent telles situations singulières, définit

¹ *Les Ardoises du toit*, op.cit., p.181.

² Rien ici de l'époken husserlienne. Ce dont nous parlons n'a rien de méthodique. Il s'agit de l'apparaître du doute, au fil de l'expérience.

quelque chose comme une condition, on glisse parfois facilement de l'incertitude occasionnelle au doute existentiel. La connaissance parcellaire se mue alors en un scepticisme général.

Des questions portant sur l'identité de tel ou tel objet, de telle ou telle personne, on passe ainsi souvent à des questions de portée beaucoup plus vaste. Par exemple, dans *Cœur de chêne*, le poète demande :

L'homme est en peine
Qui sait ce que sera demain¹

L'inquiétude quant au lendemain généralise l'hésitation occasionnelle à quoi nous soumet l'expérience, et fait la condition de « l'homme » en général. De même, dans un poème de *La Balle au bond* significativement intitulé « À quand », Reverdy note — et c'est la fin du texte — que « la suite des jours est encore incertaine² ». L'incertitude devient un prédicat non plus de tel ou tel sujet, de tel ou tel instant mais de l'humanité, de toutes ces « têtes qui doutent » au sein d'une temporalité partagée³.

Dès lors, le doute peut figurer comme élément crucial de plusieurs figurations allégoriques de la condition humaine. Nous en citerons deux exemples. Le premier vient d'un texte de jeunesse, « Passant », publié dans *Cale sèche* :

Le soleil incendie la route
Ce dur miroir qui m'a séduit
Nous sommes trois avec mon doute
Et l'ombre intime qui nous suit⁴

L'homme, ce passant, se définit, dans ces vers, parmi les premiers de Reverdy, comme le compagnon de malchance de la mort et du doute. Plus de vingt ans plus tard, rien n'aura changé quand le poète écrira dans *Ferraille* :

Et mon désir glissait sur la route du temps
Aride au bord du mystère des gouffres
Mon cœur obscur jeté aux crevasses du doute
Et l'œil inquiet qui regarde de temps en temps
Par-dessus l'épaule du soir si rien ne vient
Si rien ne sortira du sort que je redoute⁵

Ces allégories confirment, s'il en était besoin, le passage d'un doute de nature occasionnelle à un doute de portée existentielle. Que le doute soit un compagnon de route ou la crevasse où son cœur choit, la poésie de Reverdy reste toujours teintée d'un scepticisme dont nous avons

¹ « La nuit à peine », *Cœur de chêne*, *op.cit.*, p.316.

² *La Balle au bond*, *op.cit.*, p.44.

³ « Signes », *Pierres blanches*, *op.cit.*, p.271.

⁴ *Cale sèche*, *op.cit.*, p.387.

⁵ « Attente », *Ferraille*, *op.cit.*, p.294.

vu aussi bien l'enracinement contingent dans l'apparaître des phénomènes rencontrés que l'ombre portée sur l'entièreté de l'existence humaine.

*

* *

La problématique référentielle des textes de Reverdy s'articule donc à un rapport à la vérité que l'on peut caractériser comme un scepticisme de la contingence. Pris dans une immersion perceptive où les situations de recul sont toujours pour le moins précaire, le sujet reverdyen ne sait du monde que ce que l'évidence des phénomènes lui en révèle : ses sens et son savoir sont donc partiels toujours en butte à la possibilité d'un aveuglement ou d'une hésitation. Moins spéculatif sans doute que le doute mallarméen, le doute de Reverdy est le signe d'une contingence endurée plus que d'une volonté, ce qui lui ôte d'emblée l'apparence de systématisme qu'on pourrait déceler chez Mallarmé. Pour autant, parce qu'il se présente sans doute une expérience humaine fondamentale, parce qu'il trahit la faiblesse d'une condition sans recours, on peut y voir une dimension de l'écriture poétique qui trouve à se généraliser dans les allégories d'une condition humaine toute d'incertitude et de précarité.

Conclusion du Chapitre VI

Une éthique sceptique se dégage donc de l'étude de la poétique de chacun de nos auteurs. Chacun signifie à sa manière que la connaissance d'un monde où ancrer le discours est refusée. Qu'il soit une manière de renoncer aux cautions doctrinales du passé et de reconnaître corrélativement la dimension proprement discursive du poème clairement hétérogène aux catégories ontologiques traditionnelles (Mallarmé, Valéry), ou qu'il marque l'humilité du sujet du poème toujours pris dans une immersion phénoménologique qu'on aurait tort de distinguer de l'immersion du sujet dans son discours, le scepticisme de nos auteurs témoigne clairement du fait que le poème signifie les limites de toute prétention à dire le vrai. Si la présentation de ces modalités épistémiques vaut comme figuration d'un rapport au monde, au savoir et aux textes, il y a là une façon de montrer poétiquement que la littérature a davantage affaire avec la virtualité, le possible et la question qu'avec l'assertion ou la révélation. Une façon, aussi, de faire de l'absence de fondement ontologique du poème une dimension positive, l'invention d'une parole dont la signification se poursuit malgré son défaut d'emprise sur les choses.

*

* *

Au terme de cette partie nous arrivons donc aux conclusions suivantes : les thèses du discrédit de la littérature correspondent dans les textes à une redéfinition poétique des limites de l'interprétation ; ces limites se manifestent par l'invention d'une parole qui exhibe et reconnaît explicitement sa contingence et sa fragilité, par une reconfiguration des rapports du discours au réel susceptible de révéler la problématicité de toute référence, par l'exemplification d'une éthique sceptique qui souligne la distance séparant le poème de tout discours de vérité. Sans doute peine-t-on à présent à reconnaître ce que Bourdieu voyait de dénégalation dans une poésie qui, semble-t-il, continue de s'écrire en toute lucidité. La poétique de nos auteurs confirme ainsi ce que le dispositif critique de présentation de leurs œuvres laissait peut-être déjà augurer : chez eux, la poésie se maintient non pas *malgré* mais *par* sa lucidité. La démystification se fait œuvre.

Troisième Partie – Un humanisme de l'inquiétude

Chapitre VII. La théorie du poème comme théorie du sujet

Car où se situer sans se déprendre, où prétendre encore être présent au monde sinon, à l'exemple de Pierre Reverdy, en ce lieu de haute suffocation où le doute taraude la conscience, prise dans le « sable entre deux tranches de néant » ? Nulle place dans le monde réel, comme n'appartenant ni à ses cycles ni à ses ors, mais voulant seulement le toucher, il ne se sent redevable ni de la terre lourde qui le retient ici, ni du royaume du ciel qu'il désire et redoute d'atteindre. Mais il se reconnaît dans cette morne élévation au-dessus de lui-même jusqu'à outrepasser la bordure du toit, dans ce haussement du poste de guet en surplomb de l'horizon, d'où le veilleur affûte son regard devant « l'inexorable réalité », suspendu là dans l'infini bâillement du monde, comme lui-même est, selon Pascal encore, « ce milieu entre rien et tout ».

George Titus-Carmel, *Pierres d'attente pour Reverdy*.

L'étude de l'inscription poétique des thèses de l'absence de fondement de l'œuvre montre deux choses : d'une part que ces thèses ne sont pas extérieures à la pratique de la littérature, qu'elles constituent poétiquement les conditions même du poème ; d'autre part, qu'en cela il y a une fécondité paradoxale de ce qui aurait pu apparaître à première vue comme une manière de nihilisme. Or, si la référence et le savoir ne garantissent plus l'œuvre littéraire, on doit s'inquiéter du devenir, dans la pensée de la littérature, de la question du sujet, dans la mesure où cette question constituait un des aspects cruciaux des légitimations de la tradition romantique. Puisant aux sources de l'idéalisme transcendantal, le romantisme n'avait-il pas en effet confondu la question ontologique avec la question du sujet ?

On approfondira ici le sens du paradoxe de la fécondité poétique de l'apparent nihilisme de nos auteurs. En effet, que reste-t-il une fois que le poème ne peut plus dire ni l'idéal transcendant, ni la vérité d'un réel auquel le sens serait immanent ? Si plus rien ne vient garantir le sens du poème, quelle peut être la pertinence du discours ? Vers quoi celui-ci s'oriente-t-il quand l'ailleurs et la connaissance ne sont plus des prétextes suffisant pour parler ?

On l'aura compris, cette question qui fait séquelle à la délégitimation du discours poétique est, une fois révolue la confiance onto-théologique, celle d'un humanisme de la littérature. En effet, le vertige abyssal qui saisit la parole poétique risque de provoquer l'effondrement de ce que celle-ci avait pris en charge depuis le romantisme : la dignité du sujet et la possibilité de son émancipation. Car finalement, l'assimilation par le romantisme de la poésie à une œuvre de connaissance avait permis de donner consistance et légitimité à un projet éthique fondamental. Au moment où la rationalité dévorante du discours philosophique mettait à mal la dimension injonctive de la religion catholique tout en projetant la ruine du judaïsme européen¹, le projet romantique inventait, grâce à sa célèbre réduction du poétique au lyrique notamment, les moyens du maintien d'une injonction éthique dans le mouvement même d'un projet de connaissance, en articulant tout projet de connaissance à la question de la singularité².

Du coup, plus encore qu'une impossibilité à fixer la pertinence des discours sur l'assise d'une concordance ontologique, la crise des fondements de la poésie entraîne une crise du sujet, dans la mesure où la parole singulière, privée de caution, devient suspecte de subjectivisme et/ou d'ambition sociale. Il faut d'ailleurs remarquer que si le sujet ne peut plus se définir comme sujet de connaissance, selon un geste ontologique, il doit ou bien disparaître ou bien s'inventer quelque autre définition. On le voit, ce qu'entraîne la crise des fondements c'est une remise en cause des définitions usuelles du sujet.

Au tournant du siècle, par un syncrétisme hasardeux de Schopenhauer, de Bergson et de théories psycho-physiologiques³ (on pensera notamment à la poétique physiologique de Jules de Gautier⁴), va s'ajouter à cette remise en cause implicite, une instabilité notionnelle sans précédent. Ainsi, Laurent Jenny a-t-il pu montrer que le symbolisme, pourtant une des doctrines littéraires les plus confiantes en les pouvoirs de la poésie, en se focalisant sur l'intériorité conduira paradoxalement à un écrasement de la notion de sujet, initiant ainsi un mouvement qui aboutira après un demi-siècle d'avant-gardes, aux théories d'une écriture sans sujet, chez Blanchot notamment. Parce que « le symbolisme hésite entre un idéalisme d'inspiration néo-platonicienne, qui fait culminer l'activité poétique dans une intuition quasi

¹ Nous renvoyons ici bien sûr aux travaux de Léon Poliakov et notamment au tome III de son histoire de l'antisémitisme : *Histoire de l'antisémitisme, tome III : De Voltaire à Wagner*, Paris, Calmann-Lévy, 1968. On lira également avec la plus grande attention l'ensemble de l'œuvre de Monique-Lise Cohen et notamment sa thèse de doctorat soutenue sous la direction d'Henri Meschonnic : *Les Juifs, ont-ils du cœur? Discours révolutionnaire et antisémitisme*, Vent Terral, 1992 ainsi que la préface d'Henri Meschonnic à cette publication.

² Il faut renvoyer ici aux deux volumes de Meschonnic : *Ecrire Hugo*, Gallimard, 1977.

³ Cf. Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op.cit.*, p.15-70.

⁴ *Ibid.*, p.28.

mystique, et un matérialisme absolu qui met en question la notion même de symbole ou de langage, en réduisant l'expression poétique à une réaction réflexe¹ », tout en faisant du sujet son seul et unique domaine, il entraîne en réalité sa disparition.

D'un côté donc, la crise des postulats métaphysiques qui fondaient la théorie expressiviste² commune au romantisme et au symbolisme entraîne une crise de la parole subjective qui est sommée de se justifier autrement que comme parole de connaissance, de l'autre, les théories (symbolisme, surréalisme) qui continuent à faire du poème un moyen de connaissance font chanceler la notion traditionnelle du sujet comme intériorité.

En effet, le spectre du nihilisme rôde dans les parages sous la forme d'un effacement du sujet, et corrélativement, pour le dire avec les mots d'Emmanuel Levinas d'une disparition du visage. C'est pourquoi nous tenterons ici, avant d'aborder dans cette dernière partie les manifestations de ce que nous appellerons une poétique humaniste, de déceler les signes de la problématique du sujet chez nos auteurs.

Afin de mesurer l'impact de la crise de légitimité sur ce qu'il faut bien appeler l'humanisme poétique du lyrisme romantique, duquel tous trois cherchent en quelque manière à se démarquer sans le récuser purement et simplement, nous étudierons d'abord les thématiques théoriques de la question du sujet. S'il est vrai que depuis le romantisme la question du sujet se confond avec celle de l'autonomie de l'œuvre, avatar formel d'une autonomie subjective faisant office de monde, il faudra ensuite confronter les caractérisations que nos poètes donnent du sujet du poème avec le sens qu'ils confèrent à une autonomie opérable qu'ils n'ont jamais cessé de revendiquer. Les développements qui suivent se positionneront essentiellement sur un plan propositionnel et retracerons les positions théoriques de nos auteurs concernant la question du sujet et de l'autonomie de l'œuvre. Ils se veulent donc une simple introduction aux études poétiques qui suivront dans nos deux derniers chapitres.

¹ *Ibid.*, p.31.

² Il faut rappeler que la notion d'expression mettait en avant le prisme singulier à travers lequel le monde se manifestait dans la parole. Cf. sur ce point la remarque de Lauren Jenny, *ibid.*, p.33 : l'expression si elle fait de la parole un miroir de l'être ne le fait que selon une transmutation qui est le sceau d'une intériorité.

A. UN PARADOXE DANS LA DÉFINITION DE L'ACTIVITÉ POÉTIQUE : ÉMOTION ET IMPERSONNALISATION

1. Paradoxe du subjectif et de l'impersonnel

Il faut souligner ce qu'a de paradoxal le fait de parler d'un sujet du poème chez Mallarmé et Valéry, dans une moindre mesure chez Reverdy. En effet, tous trois ne théorisent-ils pas la coupure entre le sujet biographique et l'œuvre et donc une certaine impersonnalité de celle-ci ? C'est la trop fameuse « disparition élocutoire du poète¹ » de *Crise de vers* ou l'impersonnification du « volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur² » ; c'est l'artificialisme de Valéry dont les aphorismes ont fixé en formules brillantes la critique d'une approche biographique de l'œuvre au profit d'une reconnaissance de l'artisanat dont elle procède ; et l'on sait que Reverdy lui-même critiquera fermement l'idée selon laquelle les sentiments exprimés par l'œuvre sont ceux qu'éprouve l'auteur³. Sur la base de telles affirmations, on aura tôt fait de conclure d'une définition impersonnelle de la littérature à l'effacement du sujet dans l'œuvre.

Pourtant, à côté de ces propositions, nos poètes affirment un certain nombre de propositions qui interdisent qu'on en fasse les chantres d'une œuvre sans sujet. Ce qui ne fait peut-être aucun doute pour l'auteur de *Cette émotion appelée poésie*, semble s'être imposé peu à peu pour Mallarmé et Valéry. De récentes études ont fermement établi que ni l'un ni l'autre ne peuvent être considérés comme les théoriciens de l'effacement du sujet qu'on a souvent voulu en faire⁴. Les travaux de Patrick Thériault, si on peut contester leur parti pris trop franchement lacanien, n'en ont pas moins le mérite de montrer l'importance des notions de désir et de jouissance dans la définition mallarméenne de la littérature. Le critique affirme ainsi, en se fondant notamment sur une lecture de *La Musique et les Lettres*, que « la

¹ *Crise de vers*, *op.cit.*, p.211.

² « L'Action restreinte », *Quant au livre*, *op.cit.*, p.218. La *doxa* critique fera ses choux gras de tels passages pour montrer que s'il y a un sujet mallarméen, c'est un sujet « absolu », un anti-sujet, donc. Dès lors, toute trace d'une subjectivité incarnée dans l'œuvre du poète ne peut plus relever que d'un ratage du projet supposément hégélien du « Livre ». Cf. ici l'article d'Eric Benoit, « Mallarmé et le sujet absolu », in Rabaté, Dominique, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p.141-150.

³ Cf. par exemple *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.687.

⁴ On consultera à cet égard l'article d'Yves Delègue, « Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, vol.101, p.1423-1432. Le critique y montre comment la disparition du « Monsieur » n'est pas à proprement parler celle du sujet, qui se retrouve comme rythme. Malgré une apparente parenté avec la pensée d'Henri Meschonnic, le sujet dont parle M. Delègue est malheureusement l'objet d'un discours sacralisant à vagues consonances heideggeriennes, le critique manquant peut-être de la sorte ce que la disparition élocutoire du poète affirme comme existence an-ontologique du sujet dans le langage. Aussi pourra-t-on parcourir, en regard de cet article, la courte préface de Meschonnic à une anthologie des textes de Mallarmé sur le « Livre » : « Mallarmé au-delà du silence », introduction à *Stéphane Mallarmé, Écrits sur le livre* (choix de textes), L'Éclat, 1986.

jouissance » est présentée par Mallarmé comme la « motivation principielle du rapport subjectif à la chose littéraire¹ ». Manière d'opposer aux gloses structuralistes de « la disparition élocutoire du poète » une justification de la littérature par le sujet comme puissance désirante. Et le critique de convoquer les pages célèbres où le nihilisme mallarméen se compose avec un idéalisme sans mystification :

Strictement j'envisage, écartés vos folios d'études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée. Ainsi toute industrie a-t-elle failli à la fabrication du bonheur, que l'agencement ne s'en trouve à portée : je connais des instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire.

Autre chose... ce semble que l'épars frémissent d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpite d'impatience, à la possibilité d'autre chose.²

Comment nier en effet que dans ces lignes, signe d'un sujet de désir, se dit une transcendance sans Dieu, sans au-delà, simple tension vers un ailleurs qui n'a de consistance que l'insatisfaction du sujet devant le présent. De fait, n'est-ce pas le désir qui, secrètement, gonfle la toile de la nef littéraire à l'orée des *Poésies* ? L'enjambement des troisième et quatrième vers de « Salut » en mettant en relief le syntagme « De sirènes » trahit le secret *désir* qui anime érotiquement la littérature. La sirène mallarméenne est d'ailleurs souvent le signe d'une érotique de l'écriture, la ligne de fuite vers quoi s'oriente par exemple, dans l'oubli de toute tragédie, la méta-représentation de la poésie dans « A la nue accablante tu³ ».

L'œuvre de Valéry est souvent comprise comme l'affirmation d'un sujet dont Teste serait le modèle inégalé. Le problème encore une fois est que ce sujet semble complètement désincarné : dégagé des sentiments et des idées vagues, il s'épargne les conventions sociales de la politesse⁴ au même titre que toute motion subjective mal spécifiée (comme la mélancolie par exemple⁵) ; mangeant « comme on se purge, avec le même entrain », considérant que l'amour consiste « à pouvoir être bêtes ensemble⁶ », il semble absent à tout ce qui constitue pour le commun des mortels l'expérience personnelle, toute d'enthousiasmes et de mouvements d'humeur. Non que Teste soit à proprement parler un sujet de part en part rationnel : les mouvements de sa pensée ne constituent pas un ordre logique et sont soumis à la finitude d'un être incarné pris dans les contingences de l'existence⁷. Son inhumanité consiste plutôt en cela qu'il assiste à lui-même, pensées, affects, vacances confondus. *Témoin*

¹ Patrick Thériault, « *In umbra voluptatis lusi* », art. cit.

² Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, op.cit., p.67.

³ *Poésies*, op.cit., p.44.

⁴ Cf. *Monsieur Teste*, op.cit., p.17.

⁵ *Ibid.*, p.18.

⁶ *Ibid.*, p.33.

⁷ *Ibid.*, p.41.

de lui-même, il semble ne pas habiter les événements de sa propre existence¹, et se tient à distance de leur impact émotionnel. Ainsi pourrions-nous dire à propos du Teste de Valéry ce que Jérôme Thélot², empruntant à la critique merlau-pontyenne du scientisme, disait naguère du Mallarmé de la lettre à Cazalis du 28 avril 1866. En effet, les conditions de possibilité du constat selon lequel « nous ne sommes que de vaines formes de la matière » et de la distance de Monsieur Teste sont les mêmes : le sujet du nihilisme mallarméen et Monsieur Teste parlent d'un même lieu, le lieu vide de qui *n'existe* pas, de qui n'a ni nom ni corps propres, « ni expression subjective ni affectivité réelle³ ». Le sujet que dit la figure de Teste, c'est celui de la science galiléenne, ce que celle-ci obtient quand elle scrute l'homme. Comme chez le Mallarmé de Jérôme Thélot, on peut dire qu'il y a dans une certaine mesure chez Valéry une énonciation « scientiste ». C'est à ce titre qu'on a pu faire de monsieur Teste la figure d'une subjectivité sans intériorité.

Or, il revient à Serge Bourjea d'avoir débusqué, sous le masque obnubilant d'un cartésianisme apparemment forcené, une toute autre dimension de la subjectivité valéryenne. En effet, le volontarisme calculateur n'est pas le dernier mot de l'énonciation valéryenne. Il est des pages où celui-ci s'effondre et révèle la « tendresse » fondamentale du sujet⁴. Comme l'explique le critique,

[...] la tendresse apparaît chez Valéry comme ce qui subsiste bénéfiquement lorsque tout a disparu, une sorte de noyau vital d'une extrême fragilité et cependant d'une permanence indéniable bien qu'incompréhensible. Elle est sans doute de l'ordre du dérisoire (et le poète ne se fait pas faute d'accabler parfois en lui cette « niaiserie » qui le « persécute ». Mais elle finit par s'offrir comme l'image ou le reflet de la vie de/dans l'écriture elle-même, dont elle figure peut-être l'essence profonde. Elle est, ainsi que la vie et tout pareillement à son *écrire*, à la fois « tout et rien », d'une certaine façon la seule vérité ou la seule conviction et, pour finir, l'inexprimable ou l'ineffable en l'être, dans ce qu'il se dit de lui.⁵

¹ Cf. *ibid.*, p.64 : « Teste est le témoin. / Ce qui en nous est production de *tout* et donc de rien – la réaction même, le recul en soi. / Supposé l'œil – le voir opposé aux vues – toute vue étant payée par ce qui la détruit pour la conservation de la faculté de voir – et ne pouvant être que par *consommation de possible* et recharge. / De ceci, supposer un individu qui en soit l'allégorie et le héros. »

² On le verra, pour intéressant qu'il soit, nous ne pouvons souscrire totalement à ce point de vue.

³ Jérôme Thélot, *L'Immémorial*, Encres vives, 2011, p. 330.

⁴ Cf. par exemple dans les notes de *Mon Faust* (1941), *OII*, p.1412 : « Tendresse, moment où le moi se dépouille de tout ce qui le revêtait, le déguisait, le distinguait du tout petit enfant qui est en chacun de nous, essentiel et caché, le germe ou le sentiment tout pur de vivre. Tendresse est une faiblesse de nature divine, une perte de connaissance dans la douceur. Quoi de plus fort que cette faiblesse qui nous dérobe toutes forces, aux événements, aux prévisions, aux idées...

Et voici ce que je te dis, ce qu'il y a de plus précieux dans la vie et qui seul peut la faire aimer, garder, regretter, c'est précisément ce qui la refuse, la domine, l'apaise et la consomme et qui se trouve ou se retrouve dans la présence et la correspondance, ou dans l'échange inouï, muet, de ce que je ne sais pas en moi, ni de moi, contre ce que je ne sais pas en toi, ni de toi... ».

⁵ Serge Bourjea, *Paul Valéry – Le Sujet de l'écriture*, L'Harmattan, 1997, p.273-274.

Il faut alors rappeler que si chez Valéry la poésie est artifice, si elle se sépare d'une certaine manière du sujet biographique, elle n'en reste pas moins dans sa visée « émotion ». Ce sont ici les pages de « Propos sur la poésie » que nous devons convoquer. Valéry y indique que « poésie » se dit de deux choses : de l'émotion particulière que rencontre l'homme quand ses affects singuliers se conjuguent à une « sensation d'univers¹ » et de l'artisanat visant à « restituer l'émotion poétique à volonté² ». La parenté de l'émotion poétique et de l'état de rêve³ interdit qu'on la mette au même plan que l'impersonnalité du sujet cartésien. Si le sujet calculateur et analyste a quelque droit sur le poème c'est en tant qu'il permettra de construire cet artefact dont la visée reste une émotion particulière où le sujet à la fois résonne et s'effondre⁴.

Chez Valéry comme chez Mallarmé, on trouve donc les signes d'une *doxa* du sujet incarné, et ce en dépit des affirmations ou attitudes allant dans le sens d'un effacement de la subjectivité dans la définition de la littérature. Il y a là un paradoxe que l'on retrouve également dans l'œuvre critique de Reverdy, dès les textes de *Nord-Sud*. Très proche de Valéry sur ce point Reverdy oppose l'émotion biographique à l'émotion artistique⁵. Le refus du biographique ou l'insuffisance affirmée d'un lyrisme naïf⁶, coïncide ici avec l'affirmation de l'émotion comme visée de l'œuvre. Plus de quarante ans plus tard « Cette émotion appelée poésie » relatera dans les mêmes termes « ce passage de l'émotion brute, confusément sensible ou morale, au plan esthétique⁷ ».

Ce paradoxe entraîne une question. Et on ne peut y répondre en avançant qu'il tient à une simple variation des points de vue sur l'œuvre. Même si Valéry ne cesse de montrer que la « machine » poétique émeut le lecteur plutôt que l'auteur, même si Reverdy indique également une dissymétrie entre l'activité de l'écrivain et l'expérience esthétique de la lecture⁸, le paradoxe entre séparation de l'œuvre et du sujet et émotion poétique ne se résume pas à une telle variation. D'ailleurs ni Valéry ni Reverdy n'attribuent l'émotion poétique

¹ Comprendons « de cohérence ».

² « Propos sur la poésie », *Variété*, *op.cit.*, p.1362.

³ *Ibid.*, p.1363.

⁴ En ce sens on peut affirmer avec Tzvetan Todorov que « Valéry is just as unfamiliar with causal biographism, which attempts to explain the individual work by the circumstances of its creation, as he is with essentialist objectivism, which describes the literary discourse in an abstract and non-individualized way ». Tzvetan Todorov, « Valéry's Poetics », *Yale French Studies*, Yale University Press, p.66.

⁵ *Nord-Sud*, n°4-5, *op.cit.*, p.476 : « Si l'œuvre produit une émotion, c'est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agite si un accident violent survient dans la rue sous nos yeux. »

⁶ Cf. *Nord-Sud*, n°8, *op.cit.*, p.485.

⁷ « Cette émotion appelée poésie », *op.cit.*, p.1294.

⁸ Cf. par exemple *Nord-Sud*, n°8, *op.cit.*, p.485 : Reverdy parle d'une œuvre « dont le lecteur est ému sans s'expliquer comment elle a été composée ».

exclusivement au lecteur. Dans ses « Propos sur la poésie » l'auteur de *Variété* explique que le poète ne doit pas « se contenter de subir¹ » l'émotion, sans quoi celle-ci ne saurait être communiquée : signe qu'on la suppose tout de même éprouvée. Après avoir affirmé qu'« on doit savoir quels éléments on doit employer pour écrire un conte ou un poème et à l'aide de quels moyens littéraires – quelle structure on veut lui donner – quelle succession logique nouvelle² », après avoir présenté l'émotion poétique comme un effet produit par l'œuvre et non pas exprimée par celle-ci, Reverdy continue :

Il y a au plus haut de la poitrine un endroit difficile à trouver et seul sensible aux efforts qui recherchent cette émotion. C'est le seul qu'il soit, pour nous, intéressant d'atteindre.³

En ne précisant pas à qui appartient la poitrine dont il s'agit, le poète semble faire de l'émotion ce qui circule du corps de l'auteur à celui du lecteur, à travers le corps commun du poème. Et le paradoxe reste entier.

Le lecteur sceptique dira peut-être ici que le poids théorique est bien maigre des propositions qui font de l'activité poétique une jouissance ou une émotion. En effet, il y a là une manière de lieu commun. Sans compter que ce lieu commun semble psychologiser la littérature, de façon assez grossière et selon une perspective critique aujourd'hui éculée. Nous soutiendrons pourtant qu'on aurait tort de minimiser l'importance de telles propositions, fussent-elles complètement escomptées dans la mesure où elles témoignent de l'importance que revêt pour nos auteurs la question du sujet au moment même où la crise des fondements ontologiques du discours littéraire risque à tout moment de les conduire à une manière de nihilisme.

D'autre part le simplisme psychologique qu'on pourrait trouver aux affirmations d'une littérature vouée à la jouissance ou à l'émotion, semble se complexifier dès qu'on mesure l'incongruité d'un rapprochement avec les thèses de l'artificialisme créateur. En effet, il faut tenir ensemble les propositions qui mettent un terme à la représentation romantique d'un sujet personnel et celles qui affirment l'importance cruciale d'une subjectivité spécifiquement poétique : comme si étaient signifiées à la fois la pertinence subjective du poème et l'insuffisance d'une lecture selon la simple question du sujet de l'émotion.

On verra maintenant que ce paradoxe invente une forme de subjectivité qui se situe aussi loin d'une inhumanité de l'art que d'une poésie humaine, trop humaine et cherchant sa

¹ « Propos sur la poésie », *Variété*, *op.cit.*, p.1378.

² *Nord-Sud*, n°4-5, *op.cit.*, p.477.

³ *Ibid.*, p.478.

garantie dans une conception confortable du sujet comme lieu de toute vérité. L'articulation de la définition artificialiste de la poésie et de la question de l'émotion devrait en effet mettre à jour une subjectivité qui ne se pense plus dans son rapport à la vérité, en même temps qu'elle se dégage d'un ancrage dans la cohérence symbolique du sujet unitaire de la biographie.

2. La jouissance et l'émotion comme notions intrinsèquement paradoxales

Tout se complique, en effet, si l'on considère non seulement qu'il y a paradoxe dans le jeu entre émotion et jouissance d'une part et impersonnalité de l'art de l'autre, mais qu'en outre chacune de ces notions est en elle-même paradoxale. En effet, le plaisir ou la jouissance chez Mallarmé, l'émotion chez Reverdy et Valéry apparaissent comme les derniers bastions d'une singularité que menace la conscience du fait que l'expression de soi n'est qu'une illusion grossière, le dernier avatar des prétentions ontologiques de la parole¹. Dans la mesure où pour nos poètes, la littérature « consiste à supprimer le Monsieur qui reste en l'écrivain² », la notion d'émotion semble avoir pour fonction d'assurer le maintien d'une pertinence de la notion sujet par-delà ses représentations traditionnelles comme personne. En même temps, sa définition semble évacuer tout ce qui pourrait constituer une garantie du sens du discours poétique. Située clairement du côté d'un éclatement et d'une pluralisation, la jouissance mallarméenne s'incarne en cet « être de joie et de pierreries, qui brille, domine, effleure³ », ou comme ce qui « éclate⁴ », et s'éparpille⁵. Chez Valéry, l'analogie entre l'émotion poétique et l'état de rêve, indique que la localisation constitutive du sujet conscient ne permet pas de rendre compte du sujet de la poésie. De fait, « la divine durée de sa vie harmonique, pendant laquelle se composent et se mesurent toutes les formes et durant laquelle s'échangent les *répons* de toutes ses puissances sensitives et rythmiques⁶ » à laquelle le poète est censé introduire son lecteur, relève également d'une événementialité plurielle qui ne correspond pas aux modes usuels de penser le sujet et renverse toute problématique de l'identité, et, partant,

¹ Chez Valéry et Reverdy, l'écriture moraliste a pour fonction de mettre à jour la complexité du sujet qui n'existe jamais vraiment de façon sincère et univoque, mais selon diverses tensions et théâtralités. Cela grève d'emblée toute prétention à la sincérité. Comme l'écrit Reverdy : « Portrait de l'auteur par lui-même, faux portrait » (*Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.733.)

² Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op.cit.*, p.77.

³ *Divagations*, « Quelques médaillons et portraits en pied », *op.cit.*, p.145.

⁴ *La Musique et les Lettres*, *op.cit.*, p.67.

⁵ « M'introduire dans ton histoire », *Poésies*, *op.cit.*, p.44. On consultera les remarques de Jean-Pierre Zubiare sur le thème de l'éparpillement chez Mallarmé dans son article « Ce qui s'éparpille : l'épreuve de la dispersion dans les *Poésies* de Mallarmé », in *Poésies, Stéphane Mallarmé*, ouvrage dirigé par François Charles Gaudard, Ellipses, 1998.

⁶ « Propos sur la poésie », *Variété*, *op.cit.*, p.1378.

de l'assignation. C'est qu'il y a finalement de l'inconnu dans l'émotion poétique, quelque chose qui excède les cadres de la compréhension ordinaire. Reverdy ne dira pas autre chose et définira, dans une page demeurée, célèbre l'émotion artistique par l'inconnu dont elle procède et par la singularité du timbre qui la suscite¹, joignant dans un même geste le sujet poétique à l'inconnu du sujet et la singularité à une « façon » d'écrire (le timbre), à un artisanat. Si, dans cette page, la définition de l'émotion reste encore largement tributaire d'une pensée expressiviste², et donc à la fois d'une pensée du sujet comme essence (puisque le concept même d'expression présuppose l'essence) et d'une conception de la poésie comme connaissance de soi, il faut noter d'une part que l'essence dont il s'agit est et demeure inconnue, ou plutôt l'inconnu, et d'autre part que le caractère artificiel de l'émotion poétique étant sans cesse affirmé³, on doit prendre garde au fait que l'écriture poétique exprime une subjectivité non seulement inconnue mais également adventice.

Finalement, les définitions de la jouissance ou de l'émotion poétiques interdisent que s'y appuie quelque discours de légitimation que ce soit. Elles échappent à leurs définitions traditionnelles qui étaient autant de moyens de garantir la consistance des discours qu'elles caractérisaient. D'ordinaire en effet, l'émotion ou la revendication d'une primauté de l'individu s'opposent à l'évanouissement du sujet dans la langue ou le *logos*. C'est ainsi qu'on peut, par exemple, au nom de l'émotion, taxer Valéry d'inauthenticité. Et comme l'écrit Daniel Oster dans un essai extrêmement brillant, « on voit bien tout ce que supposent ces critiques tournées vers l'inauthenticité de Valéry poète. Elles supposent qu'il y a un sujet, à tout le moins une instance biographiquement garantie, physiquement légitimée ("l'émotion"), une sorte de prisme vivant par où s'effectuerait l'actualisation des virtualités de la langue, par où adviendrait, par-delà les codes, la parole singulière d'un sujet personnel⁴ ».

La pensée du sujet impliquée par les théories poétiques de nos auteurs ne vaut donc pas comme légitimation du discours poétique. C'est l'évidence si l'on compare la revendication mallarméenne du plaisir « que nous voulons prendre » aux théories symbolistes,

¹ *Cette émotion appelée poésie, op.cit.*, p.1292 : « Enfin le poète a amené cet inconnu, qu'il recherchait dans le tourment, au connaissable, qui peut être jugé, critiqué par autrui. Mais ce connaissable ne perd pas pour autant sa vertu qui lui vient de son origine – l'inconnu et atteignant un jour le lieu où se trouve l'inconnu de l'autre, – car chacun a le sien – et y trouvant son pôle opposé, le choc a lieu, l'étincelle jaillit. Or, ce choc, cette étincelle quand il s'agit des hommes s'appellent émotion. [...] Emotion provoquée par ce qui est dit certes, mais surtout par la façon dont c'est dit, le timbre sur lequel c'est dit. »

² Le « timbre » est en effet « révélateur [...] de la source d'où jaillit ce qui est dit », de ce que l'auteur « a de plus authentiquement personnel ». *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.1293 : la poésie n'est pas dans le monde, il s'agit de l'y mettre.

⁴ Daniel Oster, *L'Individu littéraire*, P.U.F, 1997, p.66.

et l'affirmation valéryenne¹ ou reverdyenne de l'émotion aux lectures surréalistes de Freud. Pour autant le sujet continue d'être un enjeu littéraire d'importance : s'il ne constitue plus aucune garantie, on ne peut affirmer que, dans le discours critique de nos auteurs, l'impersonnalisation de l'œuvre, équivaut à un pur et simple effacement du sujet. On pourrait même dire que celui-ci apparaît clairement comme ce qui, dans leurs définitions du poème, fait *question* : d'une part parce que ses caractérisations (émotion, jouissance) sont problématiques et ne garantissent ni sa stabilité ni son unité, d'autre part en raison même de la conjonction de l'impersonnel et de la subjectivité.

¹ Le sujet ne se donne que comme inconnue chez Valéry. Ce qu'indique par exemple un beau passage de *Mélange* : « Combien de *temps* as-tu dormi, mon ami ? / J'ai dormi de quoi changer la nuit en jour et les ténèbres en lumière... / De quoi ne plus savoir qui je fus, qui je serai, de quoi attendre que je sois ce que je suis — celui qui va reprendre avec ennui ou avec joie la charge de mon « histoire » et de mes devoirs, mes chaînes et mes forces, ma figure... / Tous ces écarts de moi, qui sont moi. Et qui est MOI ? ». *Mélange, op.cit.*, p.300.

B. AUTONOMIE

Si comme nous l'avons dit la pensée du sujet comme fondement du discours littéraire coïncide depuis la fin du XVIII^e siècle avec celle d'une autonomie de l'œuvre, il nous faut chercher une trace des paradoxes constatés dans le traitement par nos auteurs de la question de l'autonomie. On montrera ici que le dogme romantique d'une analogie entre œuvre et sujet semble se maintenir tout en changeant de statut. Nous verrons comment, chez chacun de nos auteurs, les qualifications de l'autonomie opérable, de même que les paradoxes du subjectif et de l'impersonnel, rendent problématique ce qui dans le romantisme se présentait comme la coïncidence d'un formalisme et d'une phénoménologie du sujet. On comprendra peut-être alors que si l'analogie entre l'autonomie opérable et celle du sujet¹ se maintient, elle le fait selon un régime éminemment problématique.

1. Mallarmé : Structure et Transposition

Chez Mallarmé, la question de l'autonomie trouve sa définition la plus aboutie dans *Crise de vers*. Significativement c'est aussi dans ce texte qu'apparaissent les formulations les plus nettes concernant la question de la subjectivité littéraire. Une certaine compréhension idéologique de ce texte ayant suffi à alimenter un siècle de mythes, en reprendre la lecture semble indispensable. Nous proposerons donc dans un premier temps une lecture linéaire de *Crise de vers*, préalable sans doute utile à une définition, dans un second temps, des notions qui, chez Mallarmé, définissent l'autonomie de l'œuvre conjointement à la disparition élocutoire du sujet, savoir la « Transposition » et la « Structure » que le poète oppose au chaos d'une crise indissociablement littéraire et métaphysique.

a) Lecture de Crise de vers

Crise de vers, compilation d'articles et de paragraphes divers publiée en 1897 dans *Divagations*², occupe une place particulièrement importante dans l'œuvre de Mallarmé. S'y explicitent comme nous allons le voir les liens entre crise poétique, crise du sujet et crise du sens, en même temps que s'y dessinent par l'invention d'une nouvelle définition de l'autonomie opérable les moyens de les surmonter.

¹ Cette analogie, pour le romantisme, valait justification de l'œuvre dans la mesure même où le sujet était sinon le monde du moins son expression, dans la mesure aussi où le monde restait ordonné par l'idéalité d'un projet, pourvu d'une nature.

² Sur la genèse du texte on se reportera à l'étude sans doute inégalable et définitive de Michel Murat dans *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op.cit.*, p.13-38. Si comme l'explique très justement M. Murat on aurait tort de croire que ce texte composite reflète la position mallarméenne quant au vers (*op.cit.*, p.25), il n'en reste pas moins que, compilation, *Crise de vers*, présente une cohérence argumentative qu'il est important de considérer pour elle-même. C'est ce que nous nous proposons de faire ici.

Tout débute par une analogie entre le ciel et la vitre de la bibliothèque du poète :

Tout à l'heure, en abandon de geste, avec la lassitude que cause le mauvais temps désespérant une après l'autre après-midi, je fis retomber, sans une curiosité mais ce lui semble avoir lu tout voici vingt ans, l'effilé de multicolores perles qui plaque la pluie, encore, au chatolement des brochures dans la bibliothèque. Maint ouvrage, sous la verroterie du rideau, alignera sa propre scintillation : j'aime comme en le ciel mûr, contre la vitre, à suivre des lueurs d'orage.¹

La comparaison indique l'acquis mallarméen fondamental : le divin, jadis céleste et retiré, n'est autre qu'une invention du langage, un jeu de mots. Dès lors, l'orage qui secoue le firmament littéraire apparaît volontiers comme le crépuscule de l'Idole par excellence, Dieu, ramenée aux dimensions de la Fiction. Il devient ainsi évident que le grand événement du siècle, la mort de Dieu, est affaire de poétique et de Littérature dans la mesure où c'est dans le langage que se trame l'invention symbolique des valeurs et des dieux qui les garantissent :

Qui accorde à cette fonction [il s'agit sans doute de la fonction du littérateur] une place ou la première, reconnaît, là, le fait d'actualité : on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure.²

Le lieu où s'aperçoit, avec le plus d'évidence et de lucidité, la crise de l'époque est donc au confort d'une bibliothèque, près de l'âtre, et non « la place publique ». Pourtant, nous dit Mallarmé, et c'est la grande nouveauté, la crise *littéraire* est publiquement attestée, y compris dans les journaux qui organisent d'habitude la chronique quotidienne de l'universel reportage :

Même la presse, dont l'information veut les vingt ans, s'occupe du sujet, tout à coup, à date exacte.³

Du coup, l'opportunité de traiter thématiquement de la crise en tant qu'elle relève de la Littérature risque d'être dévoyée par une attention exagérée aux plus tapageuses innovations formelles de l'époque, celles qui attendent au vers, et par un souci exclusif de l'anecdote (« à date exacte »). Si, dans les pages qui suivent, Mallarmé consent à dresser un tableau des nouveautés du vers écloses depuis Hugo, il n'accorde à cette floraison qu'une importance relative, puisque, en définitive,

Similitude entre les vers, et vieilles proportions, une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final.⁴

¹ *Crise de vers, op.cit.*, p.204.

² *Ibid.*, p.204-205.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.209.

La crise prosodique semble alors une impossible redite de Babel, où le discord de la viole de chacun se résorbe en l'unité maintenue d'un principe inouï, celui du vers. Mallarmé reconnaît la diversité des pratiques et l'analyse avec attention et précision. Il y voit ainsi « la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré ». Pourtant l'avènement tonitruant de la diversité, dans la mesure où il semble accompagner celui d'une sorte d'individualisme poétique, risque de reléguer aux oubliettes d'un égotisme stérile ce qui fait, au fond, la communauté de l'office poétique :

Au traitement, si intéressant, par la versification subi, de repos et d'interrègne, gît, moins que dans nos circonstances mentales vierges, la crise.¹

Cette communauté (« nos circonstances mentales vierges »), nous dit la suite du texte, est davantage celle d'une épreuve à quoi la poésie et le vers se voient soumis par Wagner que l'éclatement formel et la kyrielle de vaines polémiques qui l'accompagne. La poésie ne surmontera l'épreuve wagnérienne qu'à la condition d'entendre la double injonction du vers :

Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre.²

Ces deux notions, par quoi Mallarmé semble indiquer une sortie de crise, définissent l'autonomie structurelle et référentielle de l'œuvre. *Transposition* – d'abord, le poète, à l'instar du musicien dans son domaine propre, ne doit plus représenter mais transposer, c'est-à-dire « ne garder de rien que la suggestion³ ». Cela définit déjà, selon Mallarmé, le point de rencontre des poétiques contemporaines, soit une pensée qui « (pareillement aux figures, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant⁴ ». C'est dire que, ainsi que nous l'avons déjà vu, l'acte de référence et l'exacte univocité qui le détermine ne peuvent plus fonctionner comme justification définitive du discours. Le rapport au monde n'est pourtant pas nié : il y a référence mais celle-ci doit être pensée dans le cadre d'un dépassement du concept de vérité et de sa fondation théologique : c'est ce qu'indique le terme mallarméen de « réminiscence ». *Structure* – afin d'éviter l'écueil de l'inconscience et du chaos babéliens, le poète doit disparaître *élocutoirement*⁵, c'est-à-dire abdiquer son individualité au profit d'une « Structure » propre à éliminer le hasard (comprenons la portée contingente d'une parole trop clairement individuelle). Cette organisation quasi mathématique de l'œuvre relèverait d'une conscience universellement communicable, parce qu'« anonyme », du concept de l'œuvre, que les poétiques individualistes et la carence critique de Wagner ne sauraient atteindre.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.210.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ce qui ne revient absolument pas à disparaître purement et simplement.

*

* *

A ce point la crise de vers (l'apparition du vers libre) apparaît comme l'épiphénomène d'une *critique* générale du vers comprise comme tentative de délimitation des pouvoirs et du statut de la poésie – délimitation qui redéfinit précisément le sens de son autonomie. Parce qu'en rabattant au vers le tout du langage, Hugo offre à ses successeurs la possibilité de penser la nature fictionnelle du sens, la véritable crise est ici une crise du statut ontologique du discours. La poétique de la transposition acte ainsi la fin de l'illusion référentielle qui n'est autre que celle de l'essentialisme théologique et ouvre la voie à un littérature musicale, selon la viole de chacun. Il est capital de noter que, selon Mallarmé, c'est l'impératif structurel¹ qui doit fixer le cadre d'une telle poétique qui, sinon, courrait le risque de n'être que prétexte aux hypostases hasardeuses du moi (par une réinvention de l'expressivisme) ou à l'idolâtrie du public. Or, et c'est là ce qui compte, la Structure engage aussi bien une considération de l'autonomie opérable qu'une pensée du sujet.

b) *Commentaire des notions de Transposition et de Structure*

1) Le vers comme enjeu d'une crise générale

Si la question du vers permet de penser le problème de l'autonomie opérable c'est qu'un élargissement de sa définition a été rendu possible par la redéfinition mallarméenne. Comme le montre Michel Murat, le terme « vers » entre 1886 et les années 1890 est l'objet d'une antanaclase, et reçoit trois définitions distinctes : 1- mot total ; 2- le vers comme tout et partie (entendons que le vers désigne non seulement la forme vers et une structure de redoublement et de vis-à-vis dont les niveaux de manifestation sont alors le Distique, la Page (double) et le Livre) ; 3- le vers comme unité typographique (critère à la fois formel et cognitif)². Le couplage empirique de ces définitions conduit à une définition non-métrique du vers tout en maintenant l'impératif d'un principe d'équivalence qui est, soulignons-le, aussi bien principe formel qu'opérateur cognitif : il y a là les conditions d'une définition de la littérature par le vers, dans la mesure où le concept de vers décrit un principe d'organisation général qui n'est plus soumis à la seule pratique du genre poésie. Cette extension du domaine du vers permet également de faire de la crise de vers l'effet et le catalyseur d'une crise existentielle et sociale majeure. En outre, parce qu'il reçoit une caractérisation cognitive (il

¹ Qui n'a rien de structuraliste dans la mesure, nous le verrons, où la structure est vouée à l'*index* de sa propre contingence.

² Cf. Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op.cit.*, p.49-50.

peut être embrassé par le regard), le vers est aussi l'occasion d'une expérience subjective, ce qui implique un certain rapport entre autonomie et subjectivité.

Pour le dire autrement, la crise sociale, littéraire, subjective *est* une nouvelle configuration poétique qui engage indissociablement une pensée de l'autonomie opérable et du sujet : elle relève de la littérature, non pas en tant que ses formes se délitent, mais parce que son concept fondateur, la Fiction, manifestée par la permanence du cadre prosodique comme opération de mise en rapport, apparaît dans toute sa clarté. En même temps qu'il dresse le constat d'une crise fondamentale, Mallarmé dégage donc les principes d'une poétique nouvelle qui, loin de refouler la neuve dérégulation, cherche au contraire à s'y établir par une réinvention des termes de l'autonomie opérable.

On tâchera donc maintenant de montrer que la crise de vers, alors qu'elle semblerait accomplir le projet romantique d'une analogie du symbolique et du subjectif fondée sur la correspondance entre la singularité d'une voix et celle d'un mètre libre (ce serait la vulgate symboliste), conduit en fait à la reconnaissance d'un autre régime de l'analogie entre forme et sujet, régime qui manifeste combien la correspondance affirmée par les symbolistes entre mètre et voix ne saurait définir de manière satisfaisante la fonction de la littérature dans la crise traversée.

2) *Transposition et Structure*

Le débat quant à la position mallarméenne dans cette crise est toujours actuel et riche de nuances. Nous y isolerons de manière polémique deux tendances voisines. D'un côté, la notation classique d'un échec métaphysique – et soi-disant explicite – de l'œuvre fonde une conception tragique de l'entreprise mallarméenne, qui resterait par là-même asservie, sur un mode déceptif, à quelque illusion théologique¹. De l'autre, l'idée que cette définition tragique d'une œuvre organisant de manière autonome sa propre indécidabilité, l'indiscutable indétermination de son sens, permet de concilier la notation de l'échec avec celle d'un pouvoir paradoxal : l'œuvre circonscrit et maîtrise son impossibilité à signifier autre chose que la solitude de son propre événement (le tragique ne va pas sans nécessité) et relève donc d'une permanence du Sens, en tant que, placée sous la régie du système de l'œuvre, l'impossibilité

¹ Cette thèse de l'échec tragique est par exemple celle qu'exprime *in fine* le très bel ouvrage de Paul Bénichou *Selon Mallarmé, op.cit.*, p.346-347 et 500-502. On la retrouve plus récemment dans le livre de Patrick Née, « Ailleurs et poésie chez Stéphane Mallarmé », *L'Ailleurs en question, op.cit.*, p.88-103.

du Sens ne se distingue pas d'un dogmatisme, d'une paradoxale théologie du silence¹. La question est ici en sous main celle d'une filiation romantique de la poétique mallarméenne. Dans un cas l'autonomie opérable ne peut laisser d'apparaître comme symptôme d'une nostalgie de l'absolu, dans l'autre elle constitue elle-même un nouvel absolu.

Or, ces conceptions de la position mallarméenne, assez largement répandues nous paraissent manquer la spécificité de ce qu'il théorise dans *Crise de vers*. En effet, il semblerait que la notion de Transposition invalide toute caractérisation tragique de l'œuvre de Mallarmé et fait de l'autonomie autre chose qu'un signe nostalgique et désolé tandis que la visée de la Structure contredit à l'idée d'une autorité indiscutable de l'œuvre quant au sens ou à sa réserve.

En effet, la Transposition implique l'effacement du tragique par la suppression de ses conditions de possibilité. Si l'on définit le tragique comme l'incarnation en une destinée d'un insurmontable dédoublement des plans de l'être, la transposition, en tant qu'elle efface l'illusion d'une profondeur du monde véhiculée par une conception naïvement essentialiste de l'acte de référence et induisant une dichotomie entre essence et accident, entre humanité et divinité, prive la tragédie des principes de sa pertinence. La Transposition puisqu'elle définit un rapport allusif aux choses, selon la discursivité autonome de l'œuvre ne se situe plus dans l'alternative entre connaissance, ontologie d'une part et vanité tragique du discours de l'autre.

Reste à évaluer l'idée d'un dogmatisme de l'œuvre, entendu comme la maîtrise qu'elle aurait de l'indécidabilité de son sens. Cette idée est celle d'une autonomie sans autre.

¹ Cette position est peut-être celle de Jean Bessière dans *Quel statut pour la littérature, op.cit.*, p.19, 30, et 162 : l'auteur y affirme la coïncidence aporétique de la figuration et de la représentativité dans l'œuvre de Mallarmé. Cette coïncidence signifierait une légitimité inquestionnable de l'œuvre qui serait le fait de la littérature du statut d'exception : « la littérature du statut d'exception est comme une réponse au constat de Mallarmé : jamais un coup de dé n'abolira le hasard. Le constat de Mallarmé est le constat d'une impasse: l'adéquation du message et du contenu, de la représentation mentale et conceptuelle, qui peut être tirée du message, ne peut dénoter certainement ni inclure la présentation du hasard, lors même que ce message est un message de hasard. Dans ce cas la littérature tombe à la fois hors de la représentation qu'elle ne peut induire et hors de la dénotation qu'elle ne peut établir. La littérature n'est ni intelligence d'elle-même, ni intelligence de son dehors. C'est pourquoi elle est un milieu, pur, de fiction. » (p.162). Du coup la poétique symboliste de Mallarmé relèverait d'un indécidable soustrait à toute problématique, proposé pour lui-même, selon une indépassable autonomie : « Du symbolisme on sait que l'œuvre doit accomplir sa propre essence, autrement dit, son propre événement, et qu'il peut être l'évocation d'un événement. Tout événement est à la fois hasard et nécessité, qui ne peut être affecté certainement à une situation. On ne peut décider de l'appartenance de l'événement, ni de ce qu'il présente, si ce n'est qu'il se présente d'abord lui-même. Que le poème doive être événement, dans l'évocation d'un événement, n'est qu'une façon de répéter qu'on ne peut rien décider de l'événement, qu'on ne peut qu'en discuter sans règles. Cela revient à répéter l'indécidable. [...] [L'œuvre symboliste] dispose ainsi l'autorité de son dire et de son interrogation sans livrer la règle de cette autorité ». (p.125) Notons que la position de Jean Bessière quant à Mallarmé est souvent plus nuancée dans l'ouvrage, notamment p.146. Elle prend d'ailleurs un tout autre visage dans *Principes de la théorie littéraire, op.cit.* ou dans « Wallace Stevens et l'héritage mallarméen », revue *Romantisme*, n°89, 1995.

Or, l'aborder n'est possible qu'à entendre l'injonction de la Structure, cette redéfinition mallarméenne de l'autonomie du poème. La maîtrise de l'indécidable, qui évacuerait la dimension problématique de l'œuvre doit-elle être inférée de ce que Mallarmé désigne comme l'élimination du hasard ? Comment comprendre ensemble le projet d'une telle élimination et la sentence du *Coup de dé* : « Un coup de dé jamais n'abolira le hasard » ? La structure qui élimine le hasard ne peut éliminer le hasard : contradiction ou simple paradoxe ?

Pour répondre à ces questions il est nécessaire d'observer le détail de ce qu'est pour Mallarmé la Structure, en tant que visée fondamentale de la prosodie. La Structure est le jeu du Deux, « alternance et vis-à-vis¹ », opposé à l'incohérence de la mise en page romantique et au livre-bloc², qui sont, respectivement, absence de nombre et unité inauthentique. Au dédoublement métaphysique du tragique Mallarmé oppose la partition chiffrée des vers qui

ne vont que par deux ou à plusieurs, en raison de leur accord final, soit la loi mystérieuse de la Rime, qui se révèle avec la fonction de gardienne et d'empêcher qu'entre tous, un usurpe, ou ne demeure péremptoirement : en quelle pensée fabriqué celui-là ! peu m'importe, attendu que sa matière discutable aussitôt, gratuite, ne produirait de preuve à se tenir dans un équilibre momentané et double à la façon du vol, identité de deux fragments constitutifs remémorée extérieurement par une parité dans la consonance.³

Le vers rimé est donc l'élément structurel par excellence dans le sens où il manifeste clairement qu'il ne tient son identité que d'un vis-à-vis. Une de ses fonctions est donc de préserver le discours de toute idolâtrie, de tout mirage absolutiste⁴. Mais, à ce seul titre, la structure du Distique parce qu'elle offre une manière d'anticipation des notions de système et de valeur, ne se distinguerait guère de la vocation dogmatique du structuralisme qui confère détermination et nécessité aux éléments d'un système autonome et totalisant, règne absolu du pur signifiant. Or, justement, le Deux possède une autre fonction. Comme l'indique un passage des Notes en vue du « Livre », il amène au constat de l'œuvre :

[...] La séance, implique la confrontation d'un fragment de livre avec lui-même, ou volume – soit : le développement de la feuille, quant au texte, en 3, sous son quadruple aspect, (:) deux fois (prouvant *que c'est cela*)⁵

Ce qui est particulièrement intéressant dans cet avatar du jeu du Deux pensé en vue de l'organisation du cérémonial du Livre, c'est que la mise en rapport par redoublement n'est pas simplement discursive, au sens où elle créerait un parcours sémantique par rapprochement

¹ *Crise de vers, op.cit.*, p.211.

² *Ibid.* Comprenons : sans effet de mise en relation, sans pliage.

³ « Solennité », *Divagations, op.cit.*, p.201.

⁴ Cf. sur les implications politiques de cette poétique du vers l'excellent article de Jacques Rancière intitulé « L'intrus – Politique de Mallarmé » dans *Politique de la littérature*, Galilée, Paris, 2007.

⁵ *Notes en vue du « Livre », OCMII*, p.583.

d'éléments distincts : elle joue aussi le rôle d'une *preuve constative*. La Structure que le redoublement du vers détermine s'accomplit, au-delà de sa simple autonomie relationnelle interne, dans un geste assertorique et déictique qui l'ouvre sur son dehors, ou sur elle-même comme extériorité objective, selon une autonomie qu'on qualifiera de déictique.

C'est ici qu'apparaît peut-être ce qu'il y a de plus original dans l'analogie mallarméenne entre œuvre et sujet. Celle-ci ne dit plus la cohérence romantique d'une œuvre-monde mais que la dimension assertorique de l'œuvre est aussi le moyen de sa plus fondamentale ambition : l'attestation de l'Idée, ce que Mallarmé appelle, dès 1869, la « preuve¹ » de la littérature, soit la conscience du fait que la littérature a lieu, mais aussi, et indissociablement, puisqu'il y a Idée, le sujet. Si la duplication du vers, le vis-à-vis des pages du livre ou des volumes qui le composent sont les moyens d'une objectivation et d'une désignation du fait de l'œuvre, on peut dire que la métaphysique mallarméenne des premières années s'est donc résorbée peu à peu en une ek-stase de l'Idée : l'ordre des raisons ou celui du monde, déjà entravés par le caractère inaccessible de l'Idéal, est, au moment de la composition de *Crise de vers*, définitivement rompu et l'ancienne systématisme romantique

¹ La notion de preuve est cruciale chez Mallarmé. Bertrand Marchal interprète la preuve mallarméenne comme celle de l'existence divine de l'homme : le mouvement de la preuve, « jeu de bascule épistémologique », révélerait que même si « Dieu n'est qu'un rêve », « ce rêve sublime témoigne de la divinité de la sublimité du génie éternellement de l'homme ». Voyons quant à nous ce que nous pouvons comprendre de cette preuve à partir des textes qui en font la théorie. Mallarmé affirme dans une lettre qui parle du Coup de Dés : « La littérature fait ainsi sa preuve : pas d'autre raison d'écrire sur du papier ». (Lettre à Camille Mauclair du 8 octobre 1897, *OCMI*, p.818). Que faut-il entendre par « [faire] sa preuve » ? Nous répondons : faire acte de présence en désignant cet acte afin qu'il soit reconnu. La preuve d'elle-même à quoi se résume la littérature n'est en rien celle de l'existence de Dieu, fût-il l'homme. Elle est d'une dimension heuristique relativement restreinte : étant donné un fait (la littérature), ce fait implique sa possibilité et qu'il est. Ainsi Mallarmé se voua-t-il d'abord au Rêve, un temps sûr qu'il désignait une transcendance du sens. Il fut ensuite surpris par la sensation du Néant, avant de reconnaître dans le Rêve, non pas le signe d'une garantie transcendante, mais le fait étonnant que le Rêve est possible. C'est ce que dit en substance une des premières occurrences de la notion de preuve dans l'œuvre du poète :

[...] En effet, voici la phase singulière où je suis. Ma pensée, occupée par la plénitude de l'Univers et distendue, perdait sa fonction normale : j'ai senti des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire, et l'hystérie allait commencer à troubler ma parole. Un violent rappel de la volonté oubliée, et une grave concentration des forces réfléchies, pendant un alitement volontaire de deux jours ; semblent faire passer au cœur rattaché le trop-plein de sa pensée, qui, délivrée redeviendra elle-même. Tu juges ce que cette localisation demandera d'efforts délicats et tenaces pendant les minutes de la nuit et du jour.

J'ajouterai qu'elle deviendra la preuve inverse, à la façon des mathématiciens, de mon Rêve, qui m'ayant détruit, me reconstruira [...].

(Lettre à Henri Cazalis du 19 février 1869, *OCMI*, p.741.)

Cette lettre indique nettement que ce que Mallarmé entend par preuve est une manière de « malgré tout » post-métaphysique : le Rêve a été destitué de son rôle d'image de Dieu, il reste cependant qu'il existe. Pour le dire autrement, la preuve est le passage d'une désillusion devant le pouvoir représentatif de la fiction à la reconnaissance étonnée de la fiction comme fait que rien ne justifie. De là une surprise, la possibilité d'une fête – le dernier vers du sonnet « Quand l'ombre menaça » affirme en effet que « s'est d'un astre en fête allumé le génie » – sans que cette fête soit exempte de problémativité. Une confirmation récente de la preuve telle que nous la décrivons est donnée par le Nombre du *Coup de dés* : ce 707, version iconique d'une fiction (le 7 du sonnet et de la beauté, nous y reviendrons) se mirant, s'attestant spéculativement, à travers l'espace vide du néant.

fondée sur l'intuition inaugurale du sujet cartésien échoue sur l'évidence même de l'Idée, autre nom du sujet mallarméen comme l'indique telle bribe des Notes en vue du « Livre » :

Le drame est causé par le Myst. de ce qui suit – l'Identité (Idée) Soi – du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne¹

De cette allusion sibylline à une correspondance peut-être dialectique des genres nous ne retiendrons que l'opérateur : l'Identité. Celle-ci est présentée dans une stricte équivalence avec l'Idée et le Soi. Cela peut s'interpréter comme un retour aux sources de la pensée cartésienne du sujet dont on sait l'importance pour les métaphysiques romantiques : l'identification de l'œuvre, la preuve de l'Idée que doit donner le Livre, n'est-elle pas une transposition de la preuve donnée par (à) Descartes de son existence propre, du Soi ? De fait, les *Notes sur le langage* portaient on le sait la marque d'une influence cartésienne.

Or, il est important de noter que si Mallarmé retient quelque chose du philosophe, il s'en tient au *constat* des Méditations « je suis, j'existe », écartant la consécution logique, le « je pense, *donc* je suis » du Discours :

Transposant l'*ergo* de Descartes dans le presque synonyme *igitur*, Mallarmé mime l'écrivain-philosophe jusqu'à faire de cette conjonction gênante un personnage voué au suicide. [...] Et si le fantôme d'Hamlet hante la descente d'Igitur dans les ténèbres, c'est que par rapport au Cogito, le doute du héros shakespearien est scandé par l'alternance de la conjonction-disjonctive ou, marquant ainsi l'ultime bord de lumière au-delà duquel Igitur, en s'effaçant, accomplit la totale destruction de la consécution logique.²

Cette remarque de Roger Dragonetti est capitale. Le « ou » est l'opérateur d'une réduction du discours ontologique à sa modalité assertorique laquelle est, par définition, confrontation à un état de fait dont la négation n'est pas nécessairement exclue. De la même manière, ce qui fonde le constat se soustrait à la nécessité. Le jugement assertorique se distingue du jugement apodictique dans la mesure où il maintient, au titre d'une rémanence, la possibilité shakespearienne du « to be or not »³ : ce qui est constaté n'est pas donné comme ce qui n'aurait pas pu ne pas être. D'un point de vue strictement phénoménologique, le constat est l'écume de la contingence : ce qui m'est donné dans le constat m'est donné de manière contingente. Du coup, ce qu'indique la thèse de la permanence du hasard n'est pas seulement la donnée négative d'un indécidable qui n'appartiendrait qu'à l'œuvre et qui serait cette œuvre même, comme autonomie disposant secrètement de sa nécessité ou de sa contingence, mais

¹ *Notes en vue du « Livre », op.cit.*, p.550.

² Roger Dragonetti, « Le malaise divin de la critique », article de 1879 recueilli dans *Etudes sur Mallarmé, Romanica Gandensia, op.cit.*, p.193-194.

³ Le « ou » est un opérateur majeur de la pensée mallarméenne dans ses ultimes développements : on le retrouve dans le sonnet « A la nue accablante tu » ainsi que dans le *Coup de dé* (dans la figure du vieillard lançant *ou* retenant les dés).

bien l'affirmation positive que l'œuvre n'est pas en possession de ce qui la légitime. Contingente, comme¹, au fond, le sujet cartésien privé de l'appui du Dieu vérece, l'œuvre ne relève pas de sa propre autorité, sans dépendre pour autant d'une autorité transcendante. La visée de la Structure est donc clairement de révéler la contingence de l'œuvre comme fait. Celle-ci échappe donc au pouvoir de l'œuvre : en elle s'affirme un Absolu non théologique qui, à la différence de l'Absolu littéraire, n'est pas l'auto-proclamation d'une autorité magiquement fondée en elle-même.

En définitive, ce que prouve le jeu du Deux n'est pas l'autonomie de sa propre structure entendue comme organisation interne de ses éléments selon sa propre loi, mais la facticité de l'œuvre comme facticité de la pensée et du langage : la preuve n'est pas démonstrative, elle est déictique. La Structure du vers, cette loi de la Rime² qui est aussi bien celle du « Livre », du sujet, et de la Fiction comme *faits*, n'a d'autre nécessité que de conduire au point où toute pensée demeure injustifiable, par le seul constat du fait qu'il y a pensée. Le paradoxe se résout donc sans le tour de passe-passe de la légitimation Idéaliste : le hasard est nié dans la mesure où le sens est déterminé, orienté par l'établissement d'un tel constat ; mais il est affirmé à un autre plan, puisque c'est la prise de conscience de la contingence de toute conscience qui détermine l'autonomie du texte. De façon autonome l'œuvre indique donc son insuffisance et celle de toute pensée, et débouche positivement sur l'affirmation d'une absence de fondement.

*

* *

On comprend donc que l'autonomie de l'œuvre mallarméenne, dans la théorie qu'en donne le poète, implique un surcroît de problématique. En même temps qu'elle signifie l'absence de fondement dont elle procède, elle marque un refus du laisser-aller que celle-ci pourrait provoquer et vient donner la preuve d'un travail du sujet, maintenu *in extremis* dans le geste d'une prise de conscience assertorique du fait qu'il y a fiction.

¹ Le « comme » est suffisamment justifié par le fait que la « preuve » assertorique s'applique indissociablement à la littérature et au soi.

² « Solennité », *Divagations*, *op.cit.*, p.201.

2. Valéry : Musique et poésie

Chez Valéry, la question de l'autonomie opérable peut être abordée avec profit à travers ses considérations sur les rapports entre poésie et musique. En effet, il semble que cette question concentre toutes les interrogations du poète sur la notion d'autonomie. Dans une allocution prononcée le 4 janvier 1931, à l'occasion du Cinquantenaire des Concerts Lamoureux, Valéry affirmait ceci : « Toute histoire littéraire de la fin du XIXe siècle qui ne parlera pas de musique sera une histoire vaine ; une histoire pire qu'incomplète, – inexacte ; pire qu'inexacte, inintelligible. D'ailleurs, toute histoire littéraire, en général, qui ne parle que de littérature est une œuvre aussi infirme que le serait, par exemple, une histoire politique où ne seraient point mentionnés les événements économiques¹. » De fait, il semble que la comparaison avec le modèle musical ait été pour la pensée et pour la création littéraire, au moins depuis l'essai de Baudelaire sur Wagner en 1861, d'une fécondité et d'une difficulté tout à fait remarquable : les noms de Verlaine, Mallarmé, Claudel, René Ghil, et Valéry lui-même, sont là pour nous le rappeler.

Mais sous le terme unique, Musique, au moins trois paradigmes de cette comparaison se dissimulent. Il faut les présenter brièvement pour comprendre le sens de la réflexion valéryenne. D'abord le thème wagnérien d'un rafistolage de la parole et de la musique, qu'on suppose jadis confondues, et que le temps et la civilisation ont séparées, en entraînant la première dans les voies fallacieuses de l'abstraction, la seconde dans l'ébat futile d'une mondanité frivole : dans sa « Lettre sur la musique » de 1860, Wagner indiquait en effet l'impasse où se trouvait tout discours lyrique entre la visée d'une expression singulière et son matériau, inadéquat à une telle expression. Cette impasse, le Mythe ou plutôt la Légende musicale aurait pour charge de la franchir, dans une œuvre tautégorique, dont les prémisses venaient probablement, directement ou non, de Schelling à qui ce terme est emprunté. La musique se donnait ainsi comme ce qui avait la capacité d'accomplir l'essence de l'Art. Cette tentation tautégorique dit également chez les poètes celle d'un anti-intellectualisme conçu comme émancipation des contraintes rhétoriques qui s'étaient maintenues en gros jusqu'à Hugo. A côté de cela, la tendance mallarméenne renoue, toute différence gardée toutefois, avec la musique conçue comme *mathesis*, organisation, structure (ce qui autorise dès lors la restitution du musical au littéraire, dans la mesure où la dimension structurelle s'y dénonce

¹ « Au concert Lamoureux en 1893 » (1931), *Pièces sur l'art*, op.cit., p.1272.

plus évidemment)¹. La musique est ici autant affaire de concept, de dispositif rythmique de l'apparition des événements du texte, que d'agencement de sonorités et doit manifester ce que Mallarmé appelle l'Idée ou le Type (la conscience de ce qu'est la fiction ou du fait qu'il y a fiction). Au phénomène global de la tautégorie wagnérienne, Mallarmé substitue un modèle subjectif de la musique, conçue à la manière d'une catégorie quasi-transcendantale. A cette bifurcation majeure entre tautégorie et mathesis, qui se distinguent sans forcément s'opposer, vient s'ajouter l'héraclitéisme mineur des labilités verlainiennes, appelant musique une sensualité éparpillante du poème à laquelle Mallarmé lui-même ne sera pas indifférent.

On voit que ces trois grandes orientations du modèle musical ont un point commun : elles relèvent, selon différentes modalités, d'une mise à l'écart du discours conçu comme transitivité argumentative : la tautégorie wagnérienne est organon absolu, il n'y a de discours qu'en son sein ; la musique mathématique de Mallarmé semble exempte de contenu dans la mesure où elle révèle les conditions de surgissement de tout contenu ; la musique verlainienne, de soi, mène le discours vers son pur écoulement, sa consommation dans l'instant. Ajoutons encore que le positionnement du poète par rapport à la musique est clairement un positionnement politique, et ressortit de ce qu'on a pu appeler une esthétisation du politique. C'est surtout vrai pour les deux premières tendances dans la mesure où elles autorisent, la première, une figuration identitaire de l'organicité du peuple, l'introuvable religion symboliste, la seconde, dans les limites tracées d'une manifestation intelligente de la fiction, la célébration de cette fiction comme fondement absolu et absolument contingent de l'association terrestre.

On le voit, le champ conceptuel des rapports entre musique et littérature auquel s'affronte Valéry est loin d'être simple ou univoque. Il s'y trouvera d'ailleurs comme écartelé. Ce champ conceptuel se résume à une série de définitions problématiques du savoir orientées sur trois différentes possibilités d'appréhension : *l'être présent à, la critique, le passage de la sensation.*

Il faut donc, après cette brève mise en perspective, essayer, pour clarifier la position valéryenne, et reprendre à l'origine ce que le poète dit de la musique, d'en parcourir les tensions, voire parfois les apories. Nous allons donc tenter de montrer comment et pourquoi, chez lui la Musique se donne, dans une certaine mesure seulement, comme un modèle de la

¹ Cf. la lettre à Edmund Gosse, du 10 janvier 1893 : « employez musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique. » *Correspondance choisie, OCMI*, p.807.

poésie qu'il appelle de ses vœux, comment aussi le choix de ce modèle est révélateur d'une difficulté poétique profonde. On le verra sans surprise, l'infléchissement valéryen de ces questions est tout entier orienté par une suraccentuation de la question subjective, suraccentuation qui produit un renouvellement des concepts à l'œuvre dans la comparaison entre poésie et musique et dont l'enjeu est une certaine définition de l'autonomie opérable¹.

a) Les caractéristiques esthétiques et éthiques du modèle musical : l'auditeur et la musique des sphères

1) *L'autonomie de la bulle musicale*

Il semble que ce qui frappe le plus Valéry dans la musique soit l'autonomie du musical : cette autonomie s'indique d'abord comme relevant de *l'élément* musical lui-même, en ce qu'il est de soi *relatif* à un système soumis d'avance à quelque régulation. Cet élément c'est le son : « La musique est choix des sons dans l'ensemble des bruits – choix de rapports de sons dans l'ensemble des sons, et là s'assied². » Rappelons que cette idée sera reprise dans « L'invention esthétique³ » (1938) et généralisée à l'ensemble de l'art : la création artistique se définissant dans ce texte comme l'instauration d'un ordre dans un désordre préexistant.

Le son d'autre part semble autonome de par sa *référentialité* propre et s'oppose de nouveau au bruit sur ce point : le bruit est un indice pour Valéry, il signifie l'objet dont il provient ; le son, quant à lui, n'est en relation qu'avec d'autres sons.

C'est encore l'autonomie qui définit le rythme au point que ce dernier est parfois assimilé à une structure mathématique. Dans les exemples qui suivent, Valéry propose une définition du rythme purement combinatoire ici, là, géométrique :

Prenons P éléments qui vont être 0 ou 1.
Supposons qu'on prenne x éléments 0 et y éléments 1, $x+y = P$.
Chaque distribution possible des y sur P (ou des x) sera un rythme.
Chaque rythme sera écrit par un nombre dans la numération binaire de P chiffres.
x et y étant constantes on peut chercher le nombre de combinaisons.

Ou encore :

Le rythme est la projection d'une succession sur un simultané : cette projection conservant l'ordre.⁴

¹ On comprendra que la pertinence souvent très relative des propos de Valéry sur la musique n'est pas en question ici. Seules nous intéressent les relations entre ces propos et sa pensée de l'autonomie opérable et de la subjectivité poétique.

² C3, p.480.

³ *Variété, op.cit.*, p.1412.

⁴ C5, p.267.

L'observation valéryenne de la mélodie mène aussi à l'idée d'une légalité propre du temps musical :

La mélodie est un ensemble de notes conçu indépendamment du point de départ (note déterminée).

C'est une loi qui se forme à chaque instant.

Une mélodie est l'ensemble de souvenirs de notes qui satisfont à une certaine loi arbitraire – satisfaite par l'addition successive de ces souvenirs qui s'y substituent.¹

Dès lors l'auteur peut affirmer en 1931 :

chanter c'est instituer un monde – c'est produire un univers (de relations) tel que chanter est la température normale²

A ce point le modèle musical est à penser comme un modèle mathématique³, où s'affirme une autonomie, littéralement un acte de se légiférer soi-même. Ce qui conduit en dernier ressort à une conception tautégorique de l'art, si l'on reconnaît, comme nous allons le faire, que Valéry n'objective pas la musique, mais la soumet au sujet qui l'écoute.

2) De l'autonomie à sa découverte : la présence du sujet.

(a) Le sujet interprétant

Valéry n'est pas un structuraliste. De fait les textes sont rares où la conception d'une structure musicale n'est pas accompagnée d'une mention du sujet qui la devine, la constitue ou la reconstitue. Certaines de nos citations en témoignent déjà clairement. L'avant-dernière, par exemple, fait appel à une *présence* de la musique et à une activité mémorielle. Et, si l'univers des sons semble bien faire système, il n'y a pas de système hors d'une actualisation : toute mélodie, tout rythme dépend d'un sujet qui le perçoit. Ainsi la mélodie est-elle définie comme lieu d'anticipation et de rétention, dans une perspective qu'on qualifierait de phénoménologique. De même le rythme est donné comme « ce qu'on peut apercevoir du présent jusqu'au passé⁴ ». Ce qui apparaît alors c'est la dimension interprétative de l'écoute musicale qui passe par une dialectique entre déchiffrement subjectif et signalétique⁵ textuelle (intervalles de temps, mise en évidence par l'harmonie d'une ligne musicale) destinée à guider ce déchiffrement. On retrouve ici deux versants de l'esthétique de Valéry, en large part

¹ C4, p.329.

² CP111, p.960.

³ Pour une étude du modèle mathématique comme idéal de l'écriture poétique, on peut consulter l'article d'Albert Gaudin, « Paul Valéry et les mathématiques », *The French review*, vol. XIX, n°5, 1946, p.271-278. L'auteur y affirme que si les images mathématiques sont absentes des poèmes de Valéry, il n'en reste pas moins que les mathématiques ont influencé l'élaboration même des œuvres en vers de Valéry. A cela nous objecterons sans doute que le critique prend pour argent comptant la comparaison, présente dans de nombreuses notes, entre la poésie et les mathématiques.

⁴ C1, p.292

⁵ Le terme est de Valéry.

hérités de Poe, sans les données métaphysiques cependant : une esthésique de l'effet, qui implique l'expérience d'une écoute, soit une relativité de l'œuvre à son auditeur, et une poétique de la construction que l'on retrouve dans l'idée que l'auditeur peut reconstituer le cheminement créateur et retrouver la structure de l'œuvre, ses conditions¹. Du coup Valéry peut affirmer :

La mélodie est une excitation à trouver une loi. Si nous la saisissons c'est qu'un groupe successif de notes, traduit et sommé (en tenant compte du rythme) correspond à un domaine qui lui peut être interprété.²

Cette formule est capitale : elle indique qu'une interprétation a lieu dégageant la loi qui fonde littéralement l'autonomie musicale. Or, cette interprétation pourrait être conçue comme ce qui destitue la musique de son autonomie. Pourtant, il semblerait que ce soit tout le contraire qui se produise : l'interprétation, nous dit Valéry, est correspondance d'un domaine à un autre. Mais cette correspondance n'est pas une substitution par l'intuition d'une image à un objet : elle est bien plutôt une traduction ou une modulation, si l'on entend par modulation la transposition d'un ensemble organisé dans un autre ordre ou dans une autre tonalité, suivant une règle établie, comme l'indique la citation suivante :

Le dessin est apprécié successivement et la musique par le simultané
On dévide le contour et on enroule la mélodie.
Celui qui voit développe, celui qui écoute résume.³

Outre une surprenante inversion de la pensée de Lessing, on a ici un renversement de toute une tradition herméneutique qui cherche à extraire le contenu des œuvres. Ce qui prime maintenant dans le rapport à l'œuvre, c'est une manière de *procès*, plutôt qu'une intuition du sens. C'est ce que disent les verbes dévider et enrouler : un modèle opératoire de la pensée qui s'oppose à la tradition occidentale d'un modèle théorétique⁴. Ecouter c'est donc moduler et

¹ Cf. « Discours sur l'esthétique » (1937), in *Variété*, *op.cit.*, p.1294-1313.

² C4, p.266

³ C7, p.325

⁴ On retrouve une semblable hésitation chez Wittgenstein entre un modèle intuitif de la pensée et un modèle purement opératoire. Dans le *Tractatus* en effet la *Bild-Theorie*, chargée de répondre à la fois à la question de la référence du langage au monde et de comprendre comment on peut accorder un sens à des propositions indépendamment des faits, passe insensiblement d'une définition théorétique intuitive à un modèle procédural. Comme l'explique Gilbert Hottois (cf. *Penser la logique*, De Boeck Université, 1989, p.165) « cet enchaînement est hautement significatif, car il montre les relations qui existent entre toute une constellation philosophique axiale pour l'Occident (théorie de la représentation, de la vérité comme adéquation), le projet formel de la logique et l'opérationnalisme (c'est-à-dire aussi le technologique). » Or ce qui s'indique ici pour ce qui concerne notre propos, c'est que l'esthétique purement formaliste, si elle croit se dégager d'une pensée représentative en faisant l'économie du sujet, retrouve finalement les présupposés fondamentaux de cette dernière. C'est sans doute la raison pour laquelle le formalisme valéryen met en avant un certain conventionnalisme en même temps qu'il maintient, comme nous allons le montrer, la question du sujet comme sa *problématique* fondamentale.

être modulé, traduire¹. Le sujet subit l'effet physique de la musique, il y a donc, selon Valéry, une sorte de mécanique de l'écoute musicale.

*(b) La dimension sensible de l'expérience musicale :
immédiateté, continuité*

Si la découverte de la loi en devenir de la mélodie appelle un sujet, elle l'appelle intégralement, corps et esprit. En ce sens la pure actualité non transitive (que ce soit vers un sens ou un monde) de l'autonomie de l'œuvre indique clairement que la musique est un modèle de l'inhérence de la structure à sa matière. Il y a dans la musique une récusation par le fait de tout dualisme, récusation qui est, comme on sait, et malgré un vocabulaire qui en reste pétri, un axe central de la pensée valéryenne².

Le caractère sensible de la musique implique, loin de tout dualisme, une manière d'immédiateté de l'auditeur à l'œuvre écoutée, l'immédiateté aussi de l'interprète à l'œuvre jouée. L'auditeur nous dit Valéry ne peut se placer hors de la mélodie, faute de quoi ce n'en est plus une. La mélodie n'est ainsi pas réversible, ce qui supposerait en effet qu'on s'en extraie³ et l'interprète virtuose se définit justement par une correspondance immédiate du geste et de l'ouïe⁴. La mélodie, cette suite de « ponts jetés au-dessus du temps », on le voit, fait corps avec qui l'écoute ou qui la produit.

A côté de l'immédiateté du sujet à l'œuvre, une autre dimension existentielle de l'expérience musicale sera logiquement la continuité de l'expérience de l'œuvre⁵. Il n'y a pas d'atomisme musical selon Valéry, puisque toute musique est intériorité à un mouvement. En effet, séparer la note de la phrase ou de l'harmonique n'est possible qu'en tant que cette note n'est plus écoutée mais objectivée :

La note n'est élément de la musique que mécaniquement : parce que nous ne pouvons guère que produire le son par notes (ou accords) et physiologiquement. Mais pas psychologiquement.⁶

¹ Cf. C7, p.518 : « Le sujet subit l'effet physique de la musique, il y a une sorte de mécanique dans l'écoute musicale. Il y a mélodie lorsque la succession des notes est assez fréquente, assez prolongée, assez brève pour, et les notes telles – que – cet ensemble soit significatif et traductible par un état continu ou par un seul état ».

² Cf. par exemple cette citation : « Si l'homme était pur esprit, – il n'y aurait ni surprise, ni les importances diverses des choses, ni ces tâtonnements et ces troubles qui rendent sensibles les travaux qui font la pensée, lui donnent un corps, un temps pour être, un temps où elle n'est pas et un où elle est. Et que serait telle pensée si elle n'avait une gorge à serrer, des glandes à tarir, une tête à enflammer, un souffle à comprimer. » *CCNRS4*, p.675

³ C8, p.90-93

⁴ Cf. C2, p.668 : « Ce qui constitue le virtuose, c'est la correspondance musculo-auditive. Imaginer tel son et corrélativement telle suite de mouvements à sensation – qui produisent les sons donnés. »

⁵ C4, p.143

⁶ C7, p.518.

Donc : la musique est un cours continu dans lequel, immédiatement, je suis emporté. Il y a un aspect nettement tautégorique de cette expérience qui semble relever d'elle-même sans la médiation d'aucune autre catégorie, mais c'est une tautégorie de la sphère subjective :

La musique me donne l'impression d'un être qu'on sent vivre et qu'on vit, sans jamais comprendre ses motifs.

– On le voit sans être vu, sans réagir sur lui, on le subit. Comme si j'agissais et sentais nettement sans pensée.¹

Cette expérience vécue de l'intérieur et qui ne s'explique pas à elle-même, est bien, semble-t-il, un avatar du mythe rêvé par le romantisme.

3) La méfiance de Valéry : la musique comme pouvoir redoutable

Mais justement, cette absence de médiation entre le sujet et l'œuvre, fait de l'autonomie de la sphère musicale un redoutable instrument de pouvoir. Où se retrouve la dimension politique du paradigme musical :

Ce qui correspond en moi aux excitations des grandes musiques qui passent si vite de l'immense au très petit – c'est autre chose que la poésie même dans ses très grands effets – c'est le Pouvoir, l'énergie – scientifique.

Physique – ou politique.²

Dès lors que le sujet se trouve impliqué dans une expérience culturelle, l'ontologie de l'œuvre ou du discours est indissociable d'une déontologie, la plupart du temps peu explicite. En tant qu'elle est un effet direct et externe sur des fonctions qui sont habituellement suscitées de façon interne (la phonation, le mouvement), la musique représente pour Valéry le danger d'une emprise d'autant plus puissante qu'elle ne se représente pas, ne se donne pas distinctement à la conscience : ainsi une comparaison de 1912 entre chant et parole plane note ceci :

Le chant est plus réel que la parole plane – car elle ne vaut que par une substitution et une opération de déchiffrement au lieu qu'il meut et fait mimer, fait vouloir, fait frémir comme si sa variation et son étoffe étaient la loi et la matière de mon être. Il se met à ma place ; mais la parole plane est à la superficie, elle détaille les choses extérieures, morcelle ; étiquette.³

On en arrive ainsi à ce paradoxe : la superficialité concerne la représentation, la profondeur revient à l'ornement, ainsi qu'un absolu pouvoir. Comme le dit Valéry, l'homme devient vite

¹ C7, p.407

² C2, p.25

³ CP/III (1912), p.933.

la marionnette sensible de la musique, par laquelle il se trouve, à son corps défendant, « retourné comme un gant¹ » :

Musique très belle, tu élèves ma haine et mon envie. Je sais que tu me mens et pourtant je te suis. Tu fais semblant de savoir, de tenir – tu recrées, tu formes et reformes – et je sais que tu ignores et tu émeus comme su tu conduisais au secret.²

Commentant ce passage, Michel Lioure écrit : « Incarnant et symbolisant les fallacieux attraits des puissances irrationnelles auxquelles il s’efforçait de résister et se dérober, la musique apparaissait parfois sans doute à Valéry comme une des plus séduisantes “idoles”, ennemies de l’intellect, dont il se promettait – peut-être en vain – de conjurer les prestiges³. »

*

* *

La musique constitue donc le modèle idéal d’une autonomie opérable parfaite. Le caractère indissociable de la structure et de son interprétation interdit une conception purement structuraliste et marque que cette autonomie équivaut à celle d’une expérience subjective. L’enjeu du modèle musical est donc celui d’une existence totalisée dans l’instant bien qu’en devenir, dans l’acte non plus d’une intuition, d’une représentation mais d’une participation aux formes. Cependant cet acte efface, dangereusement selon Valéry, les frontières entre activité et passivité du sujet. L’immédiateté et la continuité qu’éprouve l’auditeur sont alors à double tranchant dans la mesure où ce qui apparaît comme le retour à une pure présence tautégorique, à un pur sentiment du temps, peut se révéler comme une magistrale dépossession de soi. N’était la méfiance de Valéry à l’égard de l’emprise musicale, nous serions ici en plein romantisme. Pourtant, nous allons le voir à présent, ce modèle idéal, s’il apporte à Valéry nombre d’éléments précieux pour penser la littérature et notamment l’autonomie du poème dans ses relations à la question du sujet, n’en reste pas moins un idéal, dangereux qui plus est : c’est pourquoi nous verrons la pensée valéryenne de l’autonomie poétique se distinguer prudemment du paradigme musical, jusqu’à abandonner finalement l’assise parfaite de la tautégorie mélodique.

¹ *C9*, p.215.

² *CPII*, p.45.

³ Michel Lioure, « Le modèle musical chez Claudel et Valéry », in Paul Gifford et Brian Stimpson (éds.), *Paul Valéry, Musique, mystique, mathématique*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1993, p.76-77.

b) D'une conception musicale du langage à l'impératif de la voix : congruences et incompatibilités du modèle musical et du projet poétique

1) Les enseignements linguistiques de l'expérience musicale

(a) Un modèle linguistique

D'abord, il faut noter que la musique comme la décrit Valéry est l'évidence d'une structure et du rapport entre cette structure et l'auditoire. Il y a là une invitation à redéfinir l'approche des textes et le rapport entre texte et lecteur : cette redéfinition passe par une correction de certaines habitudes linguistiques. En premier lieu par la condamnation de, l'atomisation du discours. Valéry est on ne peut plus clair sur ce sujet, un mot isolé n'a aucun sens :

Or nul mot isolé n'a de sens. Il a une image *mais quelconque*, et le mot ne prend son sens que dans une organisation – par *élimination* entre ses sens.¹

La composition seule donne sens. La musique est donc révélatrice d'une prévalence du discours sur la langue, et donc d'une problématique du point de vue. Du fait d'une conscience claire de la non-objectivité de la structure, découle comme nous l'avons déjà vu une réhabilitation antimétaphysique de la sophistique².

Cet anti-atomisme est donc un anti-positivisme. Il correspond également au rêve d'une continuité du linguistique dont la musique indique sinon la possibilité du moins la direction :

En musique il n'y a pas de verbes ; les notes ne sont pas incohérentes au point des mots. Le verbe personnifie le lien des choses incohérentes. La personne toujours nécessaire avec son unité et sa diversité de fonctions, pour surmonter les hiatus qui eux-mêmes ne sont dus qu'aux propriétés du temps et de l'espace – de la conscience pouvant prendre *à la fois*, se rappeler ce qui vient d'être – se croire identique en se trouvant différente.³

La musique serait donc moins incohérente que les mots, plus directement continue. Elle n'a pas besoin de cette béquille qu'est le verbe pour rassembler ses éléments, et donc pour signifier.

« Le verbe personnifie le lien des choses incohérentes » : cette phrase nous conduit vers l'idée que ce qui distingue musique et parole c'est la question de la représentation. Or si la question de la représentation, de la transitivité du langage est essentielle pour la définition

¹ *CPII*, p.389.

² Cf. *Tel quel*, *op.cit.*, p.619.

³ *C6*, p.212

valéryenne de la littérature, il faut noter que davantage qu'un modèle de discours, la musique devient alors le modèle d'une littéarité définie comme séparation avec le régime ordinaire de la parole.

(b) Un modèle de littéarité¹ : intransitivité et matérialité

Idéalement continu, l'événement musical invite donc à une autonomie discursive qui pallierait l'éparpillement du langage dans la réalité quotidienne, ou de la réalité quotidienne dans le langage. Il mettrait l'auditeur sur la voie d'un usage de la parole qui correspond selon Valéry au travail de l'artifice littéraire, ce dernier se définissant par une mise à l'écart de la *mimesis*, une attention portée sur le texte lui-même, comme auto-poïesis.

Obtenue par le travail d'ajointement de la composition, l'intransitivité littéraire selon Valéry est en outre indissociable d'une continuité mélodique de la parole poétique. Elle rappelle à l'attention le langage dans son intégralité signifiante, hors de toute abstraction : le texte n'est pas appelé à être dépassé vers quelque chose qui le supprimerait. Il y a, et c'est un des poncifs valéryens, une nécessité de la forme, qui n'est ni éludable, ni dissociable du sens. Cette nécessité est aussi une notion pragmatique ou déontologique, impliquant un rapport de pouvoir à l'autre : elle est ce que le poète envie parfois au musicien lequel peut obliger l'auditeur à subir tous les pas de sa déduction².

2) *L'impératif de la voix : compatibilités et incompatibilités avec le modèle musical*

Il est donc assez clair que la musique représente un modèle imposant pour le poète : de par la puissance et l'apparente facilité de ses effets, de par l'économie de ses moyens, de par sa capacité, également, à « faire de sa présence le tout momentané de la réalité que chaque auditeur occupe singulièrement³ ».

Il s'agit alors, comme l'écrit Michel Jarrety, de « reprendre à la musique non point tellement les moins accessibles de ses moyens [...] mais préjudiciellement ses fins qui sont

¹ Le terme est ici employé à dessein. La critique n'a pas laissé de montrer, à juste titre, la parenté de Valéry avec les formalistes russes. William Marx, dans un article récent, résume ainsi le formalisme valéryen à un certain nombre de traits saillants : l'autonomie de l'œuvre ; l'autorégulation de la littérature ; l'existence postulée « d'une nature propre du texte poétique, qu'on pourrait nommer poéticité, voire, à condition de considérer l'état de poésie comme la quintessence de celui de littérature, littéarité ». William Marx, « Les deux poétiques de Valéry », *Paul Valéry et l'idée de littérature*, actes d'un colloque publié sur Fabula en 2010 : URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php>.

² *C9*, p.215

³ Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature*, *op.cit.*, p.113.

bien avant tout la construction d'une réalité sensible où s'unissent exemplairement un espace et un temps parfaitement autonomes¹ ». Et le critique de poursuivre : « Or seule la voix, si elle trouve dans le texte *son* écriture ou si l'on, et au plus près de l'étymologie sa tessiture, est capable d'une telle création ».

C'est que, de fait, la voix semble en effet un *analogon* de la musique dans l'ordre du langage : elle est selon Valéry ce qui permet au texte poétique de faire ce que la musique instaure dans son ordre : une réalité sensible où s'unissent un temps et un lieu autonomes :

J'aime qu'un poème s'élève *tout seul* à la Poésie par la seule vertu de ses forces de développement organique, et non par le mouvement du ton significatif – comme *une mélodie naissant de la voix*. Je propose de définir *mélodie par voix*.²

La voix serait donc ce que le poème propose de plus proprement musical, sa manière de faire monde. Comme l'indique le passage suivant, il revient donc à la voix et à ses aspects les plus sensibles d'être la continuité de ce que l'épars des éléments linguistiques disloque sans cesse :

Langage et continuité.

La *continuité* profonde est créée par autre chose que les éléments classés par la linguistique. Le ton – l'accent (non les accents) – la tension – vers – quelque objet.

La machine de la voix est comme le système musculaire de locomotion d'un animal en action. Serpent qui s'arc-boute pour bondir – Vol plané

La voix – évolution d'une énergie libre.³

En conséquence, la voix, est aussi la notion qui permet au poète de se donner l'illusion de maîtriser un art (musical) d'autant plus puissant qu'il relève peu de ses moyens. Mais notons bien que si le caractère opératoire, presque mécanique, de la réception musicale disait le risque d'une absence du sujet, la voix indique que c'est un monde privé que la création continuée de mon énonciation maintient tout au long d'un poème. En venir à définir la musique par la voix, c'est en somme, pour le poète, marquer que le modèle musical n'est bon qu'à être détruit dans la maîtrise que le sujet poétique en prend. C'est qu'il y a une manière de déraison dans la disproportion entre l'effet et la cause en musique, déraison qui risque d'emporter le sujet trop loin de lui-même. Or, notre poète, nominaliste et sensualiste, se doit de se tenir à l'écart de toute aliénation, de toute mystification. A cela s'ajoute bien sûr le fait que Valéry n'est jamais qu'auditeur, et pas compositeur : or il n'y a de voix que ma propre voix, de présence qu'à la première personne.

¹ *Ibid.*

² *CCNRS12*, p.141.

³ *CP111*, p.965

Le concept de voix apparaît donc à la fois comme une passerelle entre la musique et la poésie, et comme un remplacement prudent de celle-là par celle-ci en vue d'une incarnation de l'autonomie formelle de l'œuvre, d'un maintien de la liberté du sujet.

Mais dès lors qu'on voit clairement la proximité entre musique et voix, on aperçoit non moins distinctement les problèmes qui sont spécifiques à cette dernière. La voix dans le poème a affaire aux mots, alors que la pure mélodie jouée s'établit dans l'univers des sons. S'il y a une inconséquence et une irresponsabilité de la musique dont les effets sont trop faciles, il y a une fragilité et une responsabilité de la voix qui s'affronte à la forêt mouvante des significations statistiques. L'écriture de la voix relève toujours du mélange : mélange des significations des autres avec l'acte singulier et incommunicable de mon énonciation ; mélange complexe du sonore et du psychique qu'impliquerait selon Valéry le langage (et c'est ce qui lui reste d'un dualisme millénaire¹), toutes choses aggravées par l'absence du locuteur dans l'écrit². Ainsi, le rêve de reprendre, par un bel éclat de voix, la magie existentielle qu'annonce la musique est reconduit à la réalité de difficultés dont la musique est exempte. L'autophanie de la voix ne se fait jamais que dans les complications d'un buisson touffu avant d'être ardent ou dans l'opacité de nuées qui tardent à se faire mystiques ; la musique quant à elle serait immédiatement transparente et angélique.

*

* *

Si donc, parce qu'elle est un modèle à la fois d'autonomie et d'expérience subjective, la musique représente un certain idéal de création poétique, idéal fécond dont l'analyse offre à Valéry bien des pistes linguistiques et poétiques, il n'en reste pas moins qu'elle est l'autre du poème et qu'à ce titre elle doit être assimilée ou remplacée, ce qui est la même chose ici : le concept de voix semble avoir pour fonction de penser une musique à l'usage des poètes, c'est-à-dire, pour Valéry, à l'usage d'un sujet libre. Mais d'un ordre à l'autre il ne saurait y avoir pure transposition. Le musical échappe par définition aux contraintes des significations verbales, et au problème valéryen de l'arbitraire linguistique. Là est la limite du modèle musical. Là réside aussi la fragilité de la voix, si ce n'est son impossibilité. Autour de la notion de voix se cristallisent ainsi les problèmes engendrés par la confrontation du désir d'une autonomie opérable (équivalente à l'expérience idéale d'un sujet poétique singulier) à l'autonomie fascinée dont l'écoute musicale serait l'occasion et à l'hétéronomie radicale de

¹ Cf. par exemple « Propos sur la poésie », *Variété, op.cit.*, p.1369.

² Comme le dit Valéry, en platonisant peut-être, « l'écrit cache la voix » *CCNRS22*, p.482.

toute pratique symbolique. On le voit, le romantisme de Valéry, retranché dans le dernier bastion d'une tentation tautégorique, finit par s'effondrer et emporte avec lui les ruines d'un rêve où se conjuguaient, sans tensions, autonomie et subjectivité.

c) Les voix perdues de Valéry

1) *La vocation du poète : les fictions de la recherche de soi*

La voix comme modalité littéraire de l'autonomie opérable est donc ce qui se trouve à la fois de plus immédiat et de plus difficile à atteindre. Nous avons vu au chapitre IV que l'enthousiasme lyrique n'était plus de saison, faute de confiance, faute de tout. Dès lors, quand il s'agit pour Valéry de *se* dire ou de s'atteindre en disant, le tarissement de la confiance poétique rend nécessaire le recours aux médiations de la fiction. Ces médiations de l'introspection fictive prennent souvent les formes d'une méditation au sens cartésien du terme. C'est là le point commun de certains grands textes de Valéry comme « La Jeune Parque » (1917, 1921), « La Pythie » (1919), « Fragments du Narcisse » (1926). Ces titres indiquent tous le nom du personnage qui s'exprime à la première personne dans le texte. De tels textes d'introspection se présentent donc au premier abord plus évidemment comme des textes de fiction que comme des poèmes proprement lyriques. Cette fiction, si comme nous l'avons déjà dit¹, elle peut signifier le retrait du sujet, la coupure constitutive de son intimité et donc de l'autonomie de son discours, dit également la coupure avec soi impliquée par toute utilisation du matériau verbal, toujours imparfait parce que citable. Preuve supplémentaire de cette impossibilité d'être immédiatement soi, la Jeune Parque, significativement tente de se souvenir d'un événement qui l'a séparé d'elle-même : à la distance fictionnelle s'adjoint une distance temporelle, un récit.

Là où certains textes disent de façon directe la difficulté de trouver une voix², ce groupe de poèmes présente le problème dans une distance accrue. C'est que leur objet n'est pas de dire la perte de voix mais de dire, dans la distance fictive, les tentatives de la retrouver ainsi que les dangers que cela comporte.

La Jeune Parque tente de remonter en deçà d'une scission du sujet, d'opérer le passage impossible de l'être ou du voir au savoir. D'où une rhétorique du paradoxe (« Mais je sais ce que vois mon regard disparu³ ») qui vient signifier l'impossibilité d'une pure présence

¹ Cf. *supra* Chapitre V, B.

² « Enfance aux cygnes » dans *Mélange*, ou « Poésie », dans *Charmes*.

³ *La Jeune Parque*, *op.cit.*, p.100.

à soi de l'héroïne, impossibilité qui rejoue celle où se trouve le sujet du poème, cherchant sa voix dans le matériau commun du langage.

La Pythie quant à elle est prise dans la contradiction entre un enthousiasme sacré et une neuve conscience du caractère hasardeux de cet enthousiasme désormais interprété comme violente dépossession de soi. Elle essaie alors de remonter au moment qui précède la violation prophétique de sa voix :

Qui me parle, à ma place même ?
Quel écho me répond : Tu mens !
Qui m'illumine ? ... Qui blasphème ? ¹

Ici la tentative de renouer avec une *enfance* idéale, avec une voix d'avant la parole qui l'aliène se solde par une dépossession de soi dans un langage impersonnel².

Dans les « Fragments du Narcisse » enfin, le risque est la noyade, la disparition :

Penche-toi ... Baise-toi. Tremble de tout ton être !
L'insaisissable amour que tu me vins promettre
Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit ...³

Cette fin de poème signifie la fin du dédoublement, ce que mime la dernière rime, orpheline. Mais cette fin est disparition, fuite. Echec, donc.

Ces trois fictions, passions de l'*infans*, d'une voix avant les mots, signifient sans doute que la voix poétique par quoi le poème deviendrait la musique autonome d'un sujet est ailleurs, qu'elle n'est pas superposable à la voix des figures du poète, ni, peut-être à cette coïncidence perdue, impossible⁴, qu'elles chantent toutes. Valéry le sait bien. La voix est ailleurs, parce qu'elle est là, toujours en tiers.

2) *Soi-même comme un autre : la voix du témoin*

Alors que la recherche de la voix devait conduire à une manière d'appropriation de soi dans l'autonomie d'une parole musicale, il semble que l'altération de soi qu'implique tout passage par le langage, conduise la quête d'autonomie sinon à une aporie du moins à une altérité qui la déstabilise. Si la voix et la source ne se donnent jamais à qui s'y cherche, le poème qui rêve, Narcisse, de s'en approcher, ne peut noter qu'une manière d'altérité.

¹ *Charmes, op.cit.*, p.131.

² On pense bien sûr ici à la dernière strophe du poème, *ibid.*, p.136 : « Honneur des Hommes, Saint LANGAGE, / Discours prophétique et paré, / Belles Chaîne en qui s'engage / Le dieu dans la chair égaré, / Illumination, largesse ! / Voici parler une Sagesse, / Et sonner cette auguste Voix / Qui se connaît quand elle sonne / N'être plus la voix de personne / Tant que des cloches et des bois ! »

³ *Charmes, op.cit.*, p.130.

⁴ Cette impossibilité coïncide, notamment dans *La Jeune Parque*, avec l'impossibilité de mourir.

Du coup l'autonomie de l'œuvre qui serait théoriquement fondée sur celle d'une expérience intime s'ébrèche : tout en maintenant le sujet singulier dans la ligne de mire d'une littérature qui ne veut accepter l'effacement pur et simple de la figure humaine, la recherche de la voix ouvre l'œuvre à un faisceau de questions qu'on pourrait résumer en une seule : qui suis-je quand je parle, quand je pense ?

S'il y a une réponse de Valéry à cette question, ce doit être la suivante : quand je parle, je suis un tiers, un témoin. Ni conscient, ni inconscient, entre l'être et le non-être, au-delà des figurations ontologiques et métaphysiques du sujet comme d'un pur et simple nihilisme. Au lecteur qui hésiterait ici, on pourrait rappeler que ce témoin a un nom propre chez Valéry : c'est Monsieur Teste, ce personnage qui occupa Valéry de 1895 à la fin de sa vie. Teste, c'est-à-dire à la fois le témoin et le tiers (*testis*). La conscience sans lieu s'y incarne dans une dernière fiction qui fut aussi une des premières, celle du mystique sans Dieu.

Notons enfin que l'idée selon laquelle la voix est cette figure intermédiaire entre l'absence de soi et la présence du sujet métaphysique apparaît clairement dans un passage de *Monsieur Teste* :

Tu es plein de secrets que tu appelles Moi.
Tu es la voix de ton inconnu.¹

L'ambiguïté tient ici à la signification de la dernière phrase : est-il question d'une voix pour l'inconnu, pour sa représentation, ou bien de la voix de l'inconnu, de sa voix ? Dans cette ambiguïté qui est en fait celle des deux valeurs du verbe dire (transitif/intransitif) se tient la voix de Valéry, une voix qui invite à la composition d'un continuum de l'œuvre tout en en signifiant les lacunes.

*

* *

Comparer musique et poésie est donc pour Valéry un moyen de penser l'autonomie de l'œuvre en étroite relation avec la question du sujet, dans le souci sans doute d'en prévenir l'effacement. Pourtant ce qu'il découvre dans cette comparaison, c'est à la fois l'écrasement musical de l'auditeur dans une tautélogie anonyme et la déconcertante complexité du sujet de la parole, sa fragilité du fait de cette parole même : cette comparaison mène donc moins à une fondation subjective ou musicale du poème qu'à questionnement sans fin. En outre, davantage qu'elle ne dirige l'œuvre sur la voie d'une autonomie sans faille, la comparaison entre musique et poésie, parce qu'elle révèle la part inconnue du sujet, dit l'opposition « épique »

¹ « Quelques pensées de Monsieur Teste », inédit paru en 1946, *OII*, p.70.

du texte, de l'œuvre comme mise en forme, à une altérité qui lui échappe et dont la musique, selon notre auteur, est sans doute une manifestation :

[...] Comment décrire ce fond si variable et sans référence – qui a les rapports les plus importants, mais les plus instables avec « la pensée ». La musique seule en est capable. Sorte de *champ* qui domine ces phénomènes de la conscience – images, idées, lesquels sans lui ne seraient que *combinaisons*, formation symétrique de toutes les combinaisons.

Cf. M. Teste – opposition épique de cette *objectivité* combinatoire et du *champ* en question.¹

D'un côté la conscience et la forme, de l'autre un fond chaotique. Le « champ » figure ici ce qui, de l'expérience sensible du sujet (sensations, grandeurs, accélérations), serait à la fois le plus propre et le plus étranger, cette informité cohérente qui correspond esthétiquement pour Valéry à l'expérience musicale². La poésie comme poïétique s'assigne donc l'appropriation de ce à quoi pourtant seule la musique aurait accès. Parce qu'elle expose l'autonomie du poème à un champ qui tout à la fois lui échappe et le constitue, la comparaison entre musique et littérature semble mimer, transposée en termes de théorie esthétique, une exposition du sujet à sa propre contingence.

D'où la menace d'une illisibilité, qui se dit, comme dans la citation suivante, du réel et de soi aussi bien que de la littérature :

On connaît que l'on est seul et soi, et vraiment tel à la négligence et à la particularité incohérente des pensées qui viennent, et qui ne s'accompagnent pas de la moindre intention d'échange, soit avec autrui, soit avec une éventualité.

On est alors ce que l'on est : un fait local, et l'on se peut voir soi-même (ou représenter) comme un chien regarde un livre.³

Cependant l'illisibilité n'est jamais loin d'une veille de la forme, d'un regard presque sans objet, posé silencieusement sur celle qui dort en soi seule : « La Dormeuse ».

¹ « Quelques pensées de Monsieur Teste », *ibid.*, p.70.

² Il y a ici une des apories fondamentales de la pensée de Valéry : les manifestations conscientes et symboliques du soi ne concordent jamais vraiment avec sa vérité. La tentative de donner un langage à l'expérience intime du sujet qui passe, comme le montre Daniel Oster, par l'invention d'un formalisme non plus de l'œuvre mais des opérations du corps, ne fait que révéler la tâche aveugle que constitue cette expérience. Cf. Daniel Oster, *Monsieur Valéry, op.cit.*, p.104-113. C'est que la notion de soi à laquelle semble se référer Valéry est, par présumé, incompatible avec celle de sujet conscient. S'il est vrai, comme Hugues Marchal l'a brillamment montré que la pensée du sujet et de la littérature est indissociable chez Valéry d'une conception physiologique des mouvements de l'âme, force est d'admettre qu'un inconscient physique est, pour Valéry, à la racine de toute expression langagière. Cet inconscient, loin d'être une ressource sémantique cachée est ce qui conteste l'autonomie de l'œuvre comme système signifiant, en la campant sur le sol peu sûr de mouvements dont rien ne dit qu'ils signifient, ni même qu'ils forment un système *nécessaire*. Or, comme l'écrit le poète dans *Mélange* : « Le plus grand poète possible – c'est le système nerveux. / L'inventeur du tout – mais plutôt le seul poète. » (*Mélange, op.cit.*, p.335) Cf. sur cette question Hugues Marchal, « Physiologie et théorie littéraire », *Paul Valéry et l'idée de littérature*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1416.php>.

³ « Avec soi seul », *Mélange, op.cit.*, p.332.

3. Quelques mots sur Reverdy

Reverdy est sans aucun doute beaucoup moins théoricien que Mallarmé et Valéry. On ne trouvera donc pas chez lui de développements sur la notion d'autonomie aussi complexes que ceux de ses aînés. Aussi nous contenterons-nous, en attendant de mesurer poétiquement problématisation poétique de la notion d'autonomie dans l'écriture des poèmes (au chapitre VIII), de quelques remarques assez générales et de renvoyer, afin d'éviter de fastidieuses redites, au chapitre IV de ce travail (où a été étudiée la figuration de l'autonomie opérable dans les poèmes, notamment à travers le thème du cadre et de la limite).

Notons seulement que Reverdy partage avec Mallarmé et Valéry l'idée que l'œuvre possède une logique qui lui est propre et qu'elle ne devrait être informée par aucune visée anecdotique ou représentative. Ainsi écrira-t-il à propos des tableaux cubistes que le sujet de l'œuvre « est le résultat des moyens de création que l'on s'est acquis », que « c'est le tableau lui-même¹ ». Où l'on entend à demi-mot la coïncidence du sujet et de l'autonomie opérable.

Là où il se distingue pourtant de l'un comme de l'autre c'est par le point de vue qu'il prend sur cette autonomie. Alors que Mallarmé et Valéry ne cessent d'insister sur l'organisation de l'œuvre, cherchant d'une certaine manière à présenter le poème ou le Livre comme une concentration de l'univers², fût-ce sous l'angle du hasard, Reverdy, s'il ne néglige pourtant jamais cet aspect, semble plus sensible à l'objectivité du poème qu'implique son autonomie. En effet, si l'œuvre est par elle-même, si elle se définit par les éléments qui la constituent davantage que par sa portée représentative, elle devient un objet parmi d'autres dans le monde³. Du coup, l'autonomie de l'œuvre, dont la configuration atomique de certains poèmes isolés sur la page ou disposés en carré est clairement l'icône⁴, est sujette dans sa globalité à l'errance de toute chose dans le monde. C'est dire que l'affirmation de l'autonomie chez Reverdy est moins celle d'une maîtrise que d'une finitude.

En ce sens, on pourrait interpréter l'autonomie reverdyenne comme la mise en évidence d'une donnée anthropologique. L'autonomie du poème aurait à charge de figurer l'humanisation précaire d'un coin de monde. Comme il l'écrira dans « La Fonction

¹ « Sur le cubisme », *Nord-Sud* n°1, 15 mars 1917, *op.cit.*, p.460.

² Sans pour autant qu'il y ait dans cette cosmologie esthétique rien d'un accès à la totalité. C'est tout le paradoxe et l'intérêt de ces poètes.

³ Et nous renvoyons ici au premier chapitre de ce travail.

⁴ Cf. « Carrés », *Quelques poèmes*, *op.cit.*, p.67 et *La Lucarne ovale*, *op.cit.*, *passim*.

poétique », « la poésie c'est du réel humanisé¹ », indiquant par là à la fois ce qui sépare toute *poïesis* de la réalité immédiatement offerte par l'expérience (car « il n'y a pas d'image dans la nature. L'image est le propre de l'homme² ») et le fait que cette humanisation ne va pas sans travail, sans lutte, sans précarité. Il y aurait là encore une manière d'humanisme fragile dans le sens où cette précarité est analogue à la situation du sujet dans le monde, à la résistance qu'il oppose à son cours chaotique, à sa détermination³ et à sa faiblesse.

Conclusion du Chapitre VII

Pour conclure ici, il faut sans doute affirmer que chacun de nos auteurs, au moment où s'écroulent les derniers piliers des justifications ontologiques de la littérature – au moment où celle-ci risque de disparaître dans l'informe d'un subjectivisme sans recul, sans contour, c'est-à-dire aussi sans langage, si elle ne s'évanouit pas dans le mouvement même d'une disparition du sujet, d'une fusion chaotique de tout dans tout – pense la poésie comme une résistance au nihilisme qui guette l'aurore post-ontologique du poème. Cette résistance passe significativement par le maintien du barrage de l'œuvre pensée à la fois comme forme autonome et comme analogue au sujet⁴. L'œuvre et le sujet peuvent ainsi apparaître selon une manière de distance : ce que disent de façon évidente le refus de l'ivresse et la recherche d'une conscience ou d'une lucidité. Seulement, puisqu'il ne s'agit pas de refouler la crise dont il s'agit – et nous avons vu Mallarmé aggraver la crise de vers, la pousser à ses dernières conséquences –, ni le sujet, ni l'autonomie de l'œuvre ne répondent à la question abyssale des raisons de la littérature. La lucidité n'est jamais l'occasion, comme c'était le cas chez Descartes, d'une fondation du discours sur l'autorité du sujet connaissant. C'est pourquoi l'autonomie se pense comme contingence, que celle-ci soit liée à la dimension assertorique de la Structure mallarméenne, à la confrontation entre la forme et le champ incohérent que l'œuvre semble devoir intégrer (Valéry) ou à l'objectivité même de l'œuvre considérée selon ses moyens propres (Reverdy).

¹ « La Fonction poétique », *Ecrits sur l'art et la poésie, op.cit., op.cit.*, p.1277.

² *Ibid.*, p.1276.

³ Sur cette résistance du sujet, sur cette détermination, cf. *infra*, Chapitre IX, B-2-c.

⁴ Nous retrouvons sur ce point les thèses brillantes de Theodor Adorno sur Valéry. Cf. Theodor Adorno, « La fonction vicariante du funambule », in *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, p.80 : « Valéry pose l'antithèse aux changements anthropologiques à l'intérieur de la culture de masse de l'ère postindustrielle, dirigée par des régimes totalitaires ou des trusts gigantesques, où les hommes sont réduits à n'être que de simples appareils récepteurs, des points d'application de réflexes conditionnés, préparant ainsi un état de dictature aveugle et de nouvelle barbarie. L'art qu'il présente aux hommes tels qu'ils sont signifie la fidélité à l'image possible de l'homme. Pour lui, l'œuvre d'art, qui a les plus hautes exigences à l'égard de sa logique et de son harmonie interne propres ainsi que de la concentration de celui qui la reçoit, est un analogon du sujet maître et conscient de lui-même, qui ne capitule pas [...]. Toute son œuvre n'est qu'une protestation contre la tentation mortelle de se laisser aller à la facilité, en renonçant à tout le bonheur et à toute la vérité. »

Très consciemment donc, les autonomies subjective et opérable ne vont pas ici sans une hétéronomie fondamentale qui déjoue les procédures autoritaires de légitimation propres au Romantisme. Si donc le maintien d'une forme autonome coïncide avec celui de la problématique du sujet, il faut voir là moins un procédé de fondation que le signe d'un humanisme empreint d'une inquiétude radicale. L'impératif d'une inscription du sujet dans la parole du poème se présente ainsi sur le fond d'une discursivité qui risque toujours d'être anonyme (qu'on pense à certaines formules mallarméennes, à la Pythie de Valéry oscillant entre voix blanche et fureur ou aux intermittences des pronoms de première personne chez Reverdy¹), sans forme ou sans visage, ou de se dissoudre dans le silence ou le vacarme du monde. Parce qu'il résonne dans une époque qui le menace, cet impératif conduit à des formes d'autonomie qui ne peuvent plus refouler leur contingence.

A ce titre, et nous trancherons là, le rapport de Valéry et de Reverdy à la question du rêve est on ne peut plus significatif. On sait la méfiance de l'un et de l'autre envers la parole oraculaire d'un inconscient désigné par les surréalistes comme *la vérité* du sujet. On sait également la valeur que chacun accorde au travail de la conscience², leur refus de toute fusion a-critique, de toute adhésion incontrôlée. Comme le rappelle Odile Bombarde Reverdy, dans ses écrits théoriques, repousse fréquemment le rêve aux marges du poème³, que ce soit au bénéfice de la réalité ou d'une plus grande conscience. Si le rêve doit être tenu à distance⁴, c'est parce qu'il risque de conduire à une manière d'extinction du sujet. Mais en même temps, Valéry comme Reverdy en tiennent compte, ils l'observent, le miment, cherchent à s'adapter à son infirmité ou à y puiser les ressources de leur poésie. Que de dormeurs dans leurs poèmes⁵ ! C'est que le danger du rêve, comme celui de l'effacement de soi ou du poème comme forme, doit être intégré plus que refoulé. Odile Bombarde montre ainsi dans le même article l'ambivalence de la représentation onirique pour Reverdy : ici pernicieux et déniait, le rêve devient ailleurs « le modèle et la visée de l'activité poétique⁶ », sous condition qu'il conduise non pas à un abandon des prérogatives du sujet, à quelque croyance inquestionnée,

¹ Nous aborderons ce point dans notre dernier chapitre.

² Comme l'écrit Reverdy dans « La Fonction poétique » : « La conscience spécifie l'homme – le degré de conscience spécifie le poète. » Cf. « La fonction poétique », in *Ecrits sur l'art et sur la poésie*, op.cit., p.1280.

³ Odile Bombarde, « Rêve et nuit », in *Reverdy aujourd'hui*, op.cit., p.78.

⁴ Au chapitre VIII-B nous verrons Valéry inscrire cette distance dans les récits de rêve qu'il présente dans *Tel quel*.

⁵ Comme le rappelle Odile Bombarde, « peu d'univers poétiques sont peuplés d'autant de dormeurs que celui de Reverdy : l'ennemi posté à la porte des *Hôtels* devrait veiller la nuit, mais il dort ; « un homme étendu en travers du chemin » : on attend qu'il se réveille ; « un enfant près du poêle, le musicien aux mains coupées des *Poètes*, le « cocher ivre » des *Pas brisés*, la ville, au départ des *Marins*, dorment : la famille protégée de *Façade*, « dort derrière les rideaux » [...], etc. ». *Ibid.*, p.73.

⁶ *Ibid.*, p.73. On dirait la même chose de Valéry dont la fascination pour le sommeil est encore plus évidente.

mais à un élargissement de la conscience. Comme l'écrit l'auteur des *Ardoises du toit* dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste* :

Ce que j'appelle rêve d'ailleurs, ce n'est pas cette conscience totale ou partielle, cette sorte de coma que l'on a coutume de désigner par ce terme et où semblerait devoir se dissoudre, par moments, la pensée. J'entends au contraire l'état où la conscience est portée à son plus haut degré de perception.¹

Ni Reverdy, ni Valéry² n'accepteront jamais les évidences comateuses de l'ivresse onirique. Pourtant l'un comme l'autre s'y confrontent et cherchent à y instiller l'acte d'une forme, à y susciter l'émergence d'un sens ou d'une subjectivité consciente.

Tout se passe comme si l'autonomie maintenue de l'œuvre ne l'était que dans une confrontation permanente à ce qui tend à la défaire, comme si la lucidité et la distance critique sans précédent dont font preuve nos poètes devait constamment se mesurer à l'effacement qui la guette. Il y a donc ici un humanisme, le maintien d'une *figure* humaine et de l'affirmation que le poème a à voir avec la conscience ; mais cet humanisme, qui vient peut-être après toute *nature* humaine, après toute essence, n'affirme rien d'autre que la condition de l'homme, l'empreinte d'une conscience inquiète de la finitude à quoi toute pensée est exposée. Comme l'écrit Valéry :

Mon esprit, encore assez trouble et mêlé de nuages sensibles, se répète comme un oracle une sentence étrange et ambiguë : *Tout repose sur moi et je tiens à un fil...*³

¹ *La Révolution surréaliste*, n° 1, décembre 1924, p.19. Reproduit dans *Autres écrits sur l'art et la poésie*, *op.cit.*, p. 598-601.

² On consultera avec intérêt l'étude des paradoxes valéryens de la veille et du sommeil proposée par Edmundo Morim de Carvalho dans *Le Statut du paradoxe chez Paul Valéry*, L'Harmattan, 2005, p.74-104.

³ « Poésie brute », *Mélange*, *op.cit.*, p.372.

ANNEXE 3 - MISE EN PERSPECTIVE : LE CHANCELLEMENT DE L'HUMANISME CHEZ JEAN PAULHAN

Nous venons de voir que nos auteurs soutenaient un humanisme qui affirmerait la distance lucide du sujet sans pourtant refouler ce qui en menace la possibilité même. D'où une volonté de poursuivre l'œuvre de mise en forme de la littérature en affirmant une autonomie paradoxalement contingente du poème, façon de résister aux mythes d'une œuvre totale (disant le tout du monde ou celui du sujet) comme à la démystification délétère d'un nihilisme sans création ni sujet.

Si la définition de ce geste humaniste distingue clairement nos auteurs des doctrines symboliste et surréaliste¹, il semble les rapprocher d'un certain humanisme littéraire, dont la *N.r.f.* serait le vaisseau et Jean Paulhan, la figure de proue ou le fier capitaine. S'il est exclu, tant la tâche serait colossale, d'aborder ici *in extenso* la caractérisation de ce que serait l'humanisme de la *N.r.f.*, il sera peut-être intéressant de présenter le tour qu'il prend chez Jean Paulhan, dont l'influence durant l'entre-deux-guerres fut capitale. Nous chercherons ainsi à voir ce qui distingue sa théorie de la littérature de celles de nos auteurs, en nous concentrant notamment sur les questions du statut ontologique conféré au texte et du maintien d'une subjectivité lucide et capable de recul, maintien définitoire comme nous l'avons dit de l'humanisme de nos auteurs.

*

* *

Commençons par noter que l'approche de la littérature chez Paulhan n'est pas *d'abord* théorique. La question qu'il pose est celle du maintien de cette transmission du sens qu'est la littérature, quand les théorisations qu'en ont données les romantiques, et, dans leur lignées, ses contemporains risquent selon lui de conduire à son effacement. Il faut donc distinguer

¹ L'humanisme surréaliste est de fait d'une cohérence fort problématique dans la mesure où il semble peu ou prou conduire à l'effacement des prérogatives du sujet. Par exemple, loin de « concourir à la restitution des pouvoirs de la subjectivité, comme l'ambitionnait Breton, l'écriture automatique [peut être considérée] comme la révélation d'un impouvoir essentiel », compris ici comme le signe d'un évanouissement du sujet (Lauren Jenny, *La Fin de l'intériorité, op.cit.*, p.158). La conquête des contrées reculées du sujet s'y distingue mal de son effacement comme répondant que ce soit d'une parole, d'un jugement ou d'une décision. Aussi si l'on peut parler d'un humanisme surréaliste dans le sens où le mouvement aura mis la totalité de l'homme au centre d'une vision du monde indissociable d'une pratique artistique, on finit toujours par noter le nihilisme fondamental dont il procède sans s'y confondre. Sans aller ici jusqu'à réduire le surréalisme à une pulsion artistique délétère comme le fit Camus (cf. *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951, p.118-122) on se rangera peut-être à l'avis de Ferdinand Alquié. Le philosophe qui ne peut guère être soupçonné d'opérer une telle réduction puisqu'il montre ce qu'il y a, chez Breton par exemple, d'optimisme, de tension vers cette quasi-Idee qu'est pour lui la Beauté, finit par noter le désespoir inhérent à cet optimisme, désespoir qu'il impute à la dimension en dernier ressort immanentiste de la doctrine et qui contredit finalement à la décision humaniste puisqu'il aurait selon lui conduit certains surréalistes à « abandonner l'attente merveilleuse pour le désespoir, ou pour se soumettre aveuglément aux forces de l'histoire ». Cf. *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, 1955, p.165.

deux niveaux dans le rapport critique de Paulhan à la littérature, son objet et son projet. Son objet, c'est la transmission littéraire en tant qu'elle est une manière de tradition *orale*, en un sens proche de celui que Meschonnic confère à ce terme¹. Son projet, c'est le maintien de la possibilité de cette transmission. Pour cela Paulhan opte pour le modèle cartésien d'une transmission rationnelle, qu'il devra pourtant dépasser.

Il y va donc dans l'œuvre théorique de Paulhan du maintien de deux types d'humanisme : d'un humanisme anthropologique, définissable comme la transmission d'un patrimoine de pratiques² ; d'un humanisme cartésien : fondé, d'une part, sur les notions corrélées de *nature* (il y a par exemple une nature du langage chez Paulhan) et d'*universel*, et dépendant d'autre part de l'existence d'un sujet capable de constituer un savoir fondé en raison, lequel savoir serait dégagé de la simple adhésion au sens commun et reposerait sur la possibilité d'une transcendance argumentative³.

Le problème est alors de concilier ces deux pensées de la transmission (orale/cartésienne). Telles que Paulhan les définit, il semble bien que celles-ci soient difficilement conciliables. Nous tâcherons d'abord de montrer ici comment l'échec de Paulhan à penser ensemble une transmission rationnelle et une transmission orale le conduit paradoxalement à contredire les deux types d'humanisme où il semble vouloir enraciner sa démarche. Nous présenterons ensuite les implications de la recherche critique de Paulhan en termes de théorie littéraires en abordant notamment leurs conséquences pour le statut ontologique du discours littéraire. Le but de ce détour sera, afin de rendre plus évidente l'originalité de nos auteurs, d'aboutir à une conclusion plus inquiète et peut-être plus critique que celle de Gaëtan Picon dans les pages qu'il consacrait jadis à Paulhan : « En préparant le terrain pour une réconciliation de l'homme et de son langage, [la pensée de Paulhan] nous invite à ne plus sentir comme opposés l'expression de la vérité humaine et le plaisir pris à la beauté des formes : la rhétorique et l'humanisme⁴. »

¹ L'oralité est l'acte de subjectivation qui permet la production de nouveaux textes. Ainsi parle-t-on de Torah orale.

² Geste très proche des postures de nos auteurs qui n'ont jamais cru bon de faire table rase de la tradition littéraire.

³ Le sujet d'un tel savoir serait donc, on l'imagine, indépendant de ce qu'il connaît.

⁴ Gaëtan Picon, *Panorama de la littérature Française contemporaine*, Gallimard, Paris, 1976, p.302.

1. Le naufrage d'une philosophie de la clarté : apories argumentatives et crise de la rationalité dans *Clé de la poésie*.

a) Une recherche de la clarté

Il y a chez Paulhan un incontestable désir de lucidité. D'une certaine manière, il tend toujours à se placer en situation de plus grande conscience et à assurer les critères de cette conscience. Toute son œuvre théorique s'enracine ici. D'où un lexique largement emprunté aux philosophies de la clarté¹ auxquelles il rattache d'ailleurs Valéry, admiratif mais circonspect. L'*illusion*, l'*erreur*, la *confusion* caractérisent selon lui les diverses doctrines contemporaines sur le langage. On peut ajouter plus généralement que son propos est de méthode, au sens cartésien, dans le sens où il consiste en une réorganisation des savoirs à partir d'un point indiscutable, évident. Qui reste à déterminer.

La clarté est donc la visée de ses textes théoriques. Elle implique une confiance dans la possibilité de distinguer le vrai du faux. On peut relire par exemple le début de *Clef de la poésie* :

Les enquêtes diverses, les doctrines et les aphorismes, les commentaires et les aveux, dont on voit de nos jours la poésie accablée, donnent, dans leur contrariété, le plus vif désir de dégager enfin quelque méthode ou clef, qui permette d'y séparer le vrai du faux.²

Distinguer le vrai du faux. Le motif est philosophique à n'en pas douter. Cartésien. Seulement, tout n'est pas si simple.

b) La littérature comme époque : la confusion des opinions

Car, s'il faut viser la clarté, c'est qu'une situation le requiert. Cette situation, Paulhan la présente comme le règne de la discorde et de la confusion en matière de littérature. Dans *À demain, la poésie*, il affirme que, pendant plus d'un siècle, les poètes ont abandonné les règles qui constituaient la poésie comme genre³, et les motifs qui l'orientaient vers une pensée de la communauté⁴. Il y a là un repli qui conduit à deux périls : un exil communicationnel et social (*L'Art pour tous* du jeune Mallarmé, en somme) d'une part ; d'autre part, un problème de définition : la poésie se voyant réduite à peau de chagrin, « déplumée⁵ », les œuvres ne trouvent plus leur spécificité en des normes données de façon extrinsèques à l'écriture. Ce

¹ Selon sa propre expression dans *Paul Valéry ou la Littérature considérée comme un faux*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1987, p.70.

² *Clef de la poésie qui permet de distinguer le vrai du faux en toute observation ou doctrine touchant la rime, le rythme, le vers, le poète et la poésie*, Gallimard, Paris, 1944, p.13.

³ Participation à des conventions, réponse à des attentes.

⁴ L'épique, le légendaire etc.

⁵ *À demain, la poésie*, 1947, in *Œuvres complètes t.2* (Bernard Baillaud éd.), Gallimard, Paris, 2009, p.423.

problème de définition, qu'on peut sans doute présenter comme caractéristique de la notion même de littérature¹, implique une perte de repère et le risque d'un certain relativisme.

Ce relativisme apparaît nettement dans le paradoxe qui métamorphose l'une en l'autre la position du Rhétoricien et celle du Terroriste et conduirait à terme à douter du fait poétique lui-même. D'où le constat de Paulhan : « L'existence même de la poésie devient curieusement discutable, et comme suspendue². » Imposer un régime de clarté à cette confusion ce sera donc sauver la poésie d'errances métadiscursives qui risquent à terme de la condamner.

Pourtant, il faut comprendre que, paradoxalement, la *dimension historique* de la réflexion de Paulhan n'est pas circonstancielle. Sa démarche n'y trouve pas seulement *une occasion*, mais aussi, comme nous allons le voir, *ses conditions* logiques. En effet, si la visée de clarté est nettement affirmée, la méthode mise en œuvre est problématique, dans la mesure même où son point de départ est culturel plus que rationnel. C'est ce que nous verrons en analysant l'argumentation mise en place dans *Clef de la poésie*.

c) Clef de la poésie : l'errance argumentative

Nous tâcherons à présent de montrer deux choses en nous fondant sur une lecture de *Clef de la poésie*³ : d'une part, que l'argumentation de Paulhan ne parvient pas à la transcendance de point de vue qu'elle revendique et, d'autre part, que le problème qu'il pose provient de son rapport ambigu aux prémisses des thèses dualistes qu'il conteste. Apparaîtra alors la ruine de l'humanisme rationnel cartésien que nous évoquions en introduction.

¹ Cf. *supra*, Chapitre I, A-2.

² *Clef de la poésie, op.cit.*, p.34.

³ Le propos de *Clef de la poésie* est le suivant. Face à la confusion des caractérisations usuelles de la poésie, Paulhan se propose de forger une loi permettant de trancher le débat. Deux choses d'abord : la poésie est « mystère » ; la poésie est loi. En un sens cela est contradictoire. Si la poésie est bien à la fois loi et mystère, il faut que cette loi soit empreinte de mystère. Détermination du mystère. Ce mystère, pour inconcevable qu'il soit, n'est rien moins qu'exceptionnel. Il est généralement éprouvé. Loin d'être une occasion d'obscurité, il éclaire paradoxalement le monde. Détermination de la loi en regard de ce qui a été dit du mystère. Or, la poésie est faite de mots et d'idées, et de telle manière que mots et idées soient interchangeable. Déterminer la loi de la poésie revient pour Paulhan à déterminer la loi de cette conversion réciproque des mots en idées, des idées en mots. Or, c'est justement sur la question des rapports entre parole et pensée que s'opposent les doctrines poétiques. Rhétoriciens et terroristes s'affrontent, tenant ici que les mots viennent de l'inspiration, là que l'inspiration procède du langage. Pourtant cette opposition des doctrines s'efface dès que l'on observe les œuvres, bien moins différentes dans leurs effets, que le différend théorique n'aurait laissé supposer. De cela Paulhan déduit que, dans le poème, le fond et la forme sont indifférents. Le principe dualiste (« Ce qui est mot n'est pas pensée ; et ce qui est pensée n'est pas mot ») que Paulhan assimile abusivement au principe de non-contradiction tombe. La loi que cherche Paulhan se dégage ici. Elle est inconcevable, dans la mesure où elle engage selon lui dans les sentiers mystiques où le principe de contradiction s'éclipse. On en fait l'expérience, de façon banale, à chaque lecture.

1) *Que l'argumentation de Paulhan vise à la rationalité tout en se fondant sur le sens commun*

L'argumentation de Paulhan tient toute entière sur une ambiguïté : l'ambiguïté entre une rationalité qui donnerait accès à des critères de jugement transcendant et à ce titre anhistorique, et un point de départ qui est celui du sens commun. Deux exemples, entre plusieurs, nous permettrons de le comprendre.

1- D'abord le statut des thèses principielles fait question. Ces thèses sont : a- que la poésie contient un mystère ; b- que la poésie obéit à une loi. Le statut de ce point de départ (en soi déjà contradictoire) est problématique puisque pour Paulhan lui-même la contradiction semble d'abord relever de l'opinion. Il la présente comme « le lieu le plus commun du vague et de la contradiction¹. »

Pourtant, deux lignes plus loin, le statut des membres de la contradiction se modifie considérablement :

Si le mystère est essentiel à la poésie – comme on l'a d'abord prétendu – chaque trait poétique, de la rime à l'exercice spirituel, devrait au contraire porter la marque de ce mystère, et le traduire en quelque façon. Il y a donc toutes chances pour que les lois d'allure grammaticale ou scientifique, que l'on nous propose, se trouvent fausses.²

De façon assez surprenante, à partir de là, la thèse du mystère n'est plus considérée comme une simple opinion³. Elle fonde la méthode mise en œuvre par Paulhan. Le lieu commun devient prémisses du raisonnement. Au moment où Paulhan prétend mener une enquête méthodique au niveau des principes, il admet pour principe des éléments d'opinion.

Or, cette incertitude quant au statut des arguments, cette oscillation entre énoncé doxique et position de principe, sont récurrentes. Elles font de la rationalité un cadre toujours à demi-effacé. Le thème dualiste qui traverse l'ensemble de son œuvre théorique en est peut-être l'illustration la plus frappante.

2- L'opposition entre Rhétoriciens et Terroristes, on le sait est une opposition dualiste. Mais sait-on pour quelle raison ? Est-ce parce que les uns comme les autres distinguent et opposent pensée et langage ? Ou parce que Paulhan lit lui-même toute la pensée critique de son époque selon cette distinction⁴ ? D'un côté, dans *Clef de la poésie*, Paulhan

¹ *Ibid.* p.10.

² *Ibid.*

³ C'est déjà ce que notait Maurice Blanchot dans « Le mystère dans les Lettres », *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p.56 : *Les Fleurs de Tarbes* s'ouvrent sur le constat d'une *doxa* du mystère, et se referment sur une participation à ce mystère.

⁴ « C'est tout l'écart, métaphysique, des matérialistes aux idéalistes ; politique, des fascistes aux démocrates et des traditionalistes aux révolutionnaires. C'est tout le débat de la lettre et de l'esprit. Ainsi, dans un domaine plus

prend à son compte la distinction entre mots et idées¹ (même s'il s'abstient de dévaluer les uns par rapport aux autres) ; de l'autre il affirme que le monde de la pensée est, dans l'état actuel des choses, intégralement structuré à partir de cette distinction. L'incertitude règne donc quant au statut des prémisses dualistes : si Paulhan les constate pour les contester dans les doctrines de ses contemporains pourquoi les admettrait-il ?

2) *Que le thème du mystère est, chez Paulhan, un effet du dualisme qu'il conteste tout en se fondant sur ses prémisses.*

Les prémisses du raisonnement de Paulhan appellent une autre remarque. La solution de Paulhan au problème dualiste que met en évidence l'opposition des Classiques et des Romantiques est bien connue : elle pose que cette opposition s'efface par une participation au discours. Or cette participation relève d'un inconcevable. Elle change la clarté cartésienne en une mystique de l'évidence. La conscience s'efface. La clarté se fait obscure. L'humanisme cartésien chancelle, qui tient à une capacité de recul. La solution à l'anomie du heurt des définitions contradictoires de la littérature est une autre anomie, puisque le sujet cesse d'y légiférer.

Pourtant on peut démontrer que le mystère auquel Paulhan voudrait nous faire participer, ce mystère qui permet de résoudre la contradiction doxale à laquelle il s'attaque, n'est qu'un effet du dualisme, c'est-à-dire de la *doxa* qu'il serait censé contester. En effet, si le mystère est inconcevable, c'est qu'il défie les structures de la pensée. Il faut donc deux choses pour qu'il y ait mystère : des structures de pensée, aprioriques si l'on veut ; quelque chose qui défie ces structures. Ces deux conditions sont exposées clairement dans *Clef de la poésie*. Dans le chapitre intitulé « Où notre découverte est mise à l'épreuve », nous lisons, plutôt qu'une réelle mise à l'épreuve, un énoncé involontaire des conditions de possibilité du problème paulhanien et de sa résolution.

Que ce trait propre de la poésie échappe aux prises des poètes (et aux nôtres), il n'y a pas lieu de s'en étonner, s'il s'agit du trait que notre esprit est par essence

proche du nôtre – sinon le même – tantôt rend-on compte du nom par la chose (comme *linceul*, dit-on, rend bien linceul ! Comme c'était le nom qu'appelait l'objet !) Mais tantôt de la chose par le nom (ce n'est pas sans intention que l'on appelle en trente langues les belettes : *petites belles*. C'est pour obtenir d'elles, par la flatterie de ce nom, une conduite plus douce). » *Clef de la poésie, op.cit.*, p.31-32. Cette position ne semble pas varier beaucoup. En effet, en 1952, lors d'un entretien repris ensuite dans *Les Incertitudes du langage*, il affirme encore à Robert Mallet : « Oui il n'y a que deux [doctrines]. C'est peut-être étonnant mais c'est un fait. » in *Les Incertitudes du langage* (1950), Gallimard, 1970, p.169.

¹ « A défaut d'exprimer le mystère poétique et même de le réfléchir, je puis savoir du moins de quels éléments il est fait : c'est de pensée d'une part et de langage de l'autre, d'idées et de mots, de sens et de sons. », *Clef de la poésie, op.cit.*, p.10.

malhabile à penser. Le sens commun, les philosophes sont ici d'accord. L'un répète à perte de temps : « Un sou est un sou », « Quand il fait nuit, il ne fait pas jour », « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée. » Les autres, plus gravement, parlent principe d'identité, de contradiction, de tiers exclu : « Ce qui est, disent-ils (de façon plutôt énigmatique), est. » Ou bien : « Ce qui n'est pas vrai, est faux ». Si l'on aime mieux : « Ce qui est mots, n'est pas pensée ; ce qui est pensée n'est pas mots ». ¹ Et simplement faudrait-il répliquer peut-être au sens commun, aux philosophes – si le principe est bien celui qui régit nécessairement chaque démarche de notre esprit – qu'il est étrange que cet esprit sache néanmoins l'isoler, le considérer, voire que l'on nous invite à le respecter. Comme s'il existait quelque autre état qui fit avec lui contraste et permît de le distinguer. ²

Dans ce paragraphe s'aperçoivent les conditions du mystère. La pensée est structurée par le principe de contradiction. La pensée est définie comme étant absolument hétérogène au langage. Dès lors l'indifférence du langage et de la pensée dans le poème, leur identité, est un mystère. Curieuse inversion de l'ordre argumentatif : le mystère est la solution paulhanienne au dualisme qui déchire Terroristes et Rhétoriciens. Mais il est aussi bien conditionné par ce dualisme.

Si Paulhan indique dans le dernier chapitre de la version de 1936 des *Fleurs de Tarbes*, « Changer la raison ³ », que le dualisme dont il traite n'est que l'individualisation artificielle, sous l'effet de l'attention, de deux éléments qui n'existent pas séparément, s'il affirme ainsi une thèse qui dépasse le dualisme, il n'en reste pas moins que son concept du mystère reste relatif à ce dualisme. Notons à la décharge de Paulhan qu'il ne s'agit peut-être pas ici d'une incohérence du raisonnement. On pourrait y voir au contraire la circonscription du projet ambigu que s'assigne le critique : ce projet consiste à partir de l'opinion pour aller au cœur même de ce dont l'opinion traite. Il s'agit de montrer comment les différentes doxa participent au-delà de leur apparente diversité d'une évidence partagée qui les rassemble, d'une même Loi. Paulhan cherche moins la vérité de ce qu'est la poésie que la loi qui oppose avec régularité Rhétoricien et Terroristes, dans l'espoir cependant – et c'est là que le bât blesse – que cette loi soit elle-même l'essence de la poésie ⁴. On peut lire là le malaise d'une pensée immanente qui prétend s'extraire des contingences de l'opinion mais ne fait que reconduire à la certitude idéologique qui les fait vivre ou, pour le dire autrement, le fait qu'une certitude idéologique est confondue avec l'essence du langage.

¹ Notons le glissement, propre à tout dualisme, qui pose les rapports entre pensée et parole en termes d'exclusion.

² *Ibid.* p.39-40.

³ Cf. le « Dossier » des *Fleurs de Tarbes* (1941), Gallimard, 1990, p.247-257.

⁴ Cf. Kevin Newmark : « Saussure, Paulhan, Blanchot, on parole », *Yale French Studies*, n°106, Yale University Press, 2004, p.105.

On dira donc en simplifiant que deux tendances polarisent le discours de Paulhan. Un dogmatisme d'un côté, un empirisme de l'autre. Il semble pourtant que chacune de ces positions lui soit inconfortable.

1- La tendance dogmatique se manifeste dans le fait que la pensée de Paulhan est une pensée de l'évidence, une pensée confiante en l'immédiateté de ses intuitions. Cela explique peut-être que la *doxa*, dans sa spontanéité à reconnaître le mystère poétique, ne soit pas douteuse, du fait même de sa spontanéité. Cependant ce dogmatisme est sans cesse corrigé par des allusions à la nature incertaine de propositions fermement assumées par ailleurs.

2- La tendance empiriste impliquerait que le travail de la pensée n'a pas d'autre élément que la *doxa*, que c'est un travail immergé, sans recul. Mais alors comment construire le point de vue chargé de dégager des critères de jugement ? L'empirisme de Paulhan n'est pas un scepticisme, qui d'une régularité fait une loi. Et Maurice Blanchot montre comment le conflit de la Lettre et de l'Esprit tel que Paulhan le constate, manifeste par sa régularité « quelque chose d'essentiel, une contradiction présente dans le langage même et dont les partis pris opposés des critiques et des écrivains ne seraient que l'expression nécessaire¹ ».

On peut donc dire que les prémisses du raisonnement paulhanien n'ont pas de légitimité, dans la mesure où leur statut n'est jamais vraiment clarifié, dans la mesure où il est impossible en ces matières chez Paulhan de savoir où commence le jugement de vérité, où s'arrête l'adhérence au lieu commun reconnu pour tel. Pour le dire autrement, ces prémisses n'ont pas de réelle transcendance argumentative. Le dogmatisme de Paulhan reste incertain quand son empirisme est trop confiant. L'humanisme cartésien pourtant fermement revendiqué semble devoir toujours être contredit.

2. La question de l'intention

Nous pouvons à présent aborder la théorie du sujet impliquée dans les théories de Paulhan. Il s'agit d'exposer ici deux thèses : que la totalité de l'interrogation paulhanienne est une interrogation de la notion d'intention ; que cette interrogation conduit à la destruction de la notion d'intention. On montrera ainsi que, paradoxalement, de même que l'exploration de la totalité du domaine subjectif conduit dans le surréalisme au risque d'un effacement de toute subjectivité, une dissolution du sujet, chez Paulhan, coïncide avec l'affirmation de l'expérience subjective. Le but dernier de ce développement sera de suggérer comment les apories de Paulhan entraînent théoriquement à la fois la disparition du sujet cartésien et celle

¹ « Le mystère dans les Lettres », *La Part du feu*, *op.cit.*, p.50.

du sujet de l'oralité que nous évoquions en introduction et signent l'échec de son projet humaniste.

a) La question du langage est un questionnement de la notion d'intention

L'étude du langage et de la littérature est toujours chez Paulhan une étude des différentes attitudes que l'on peut prendre quand on traite du langage ou de la littérature. Cette approche du langage est plus phénoménologique, que linguistique ou poétique : elle est une réflexion sur les différentes phénoménalisations du langage et de la poésie¹. Terreur et Rhétorique sont moins des théories du langage à proprement parler que des points de vue sur le langage. Comme l'explique Blanchot :

Le langage courant est tel que nous ne pouvons pas le voir, en même temps, dans son ensemble, sous ses deux faces. Si alors il n'en existe pas moins (en droit) cela tient au fait qu'il est essentiellement un dialogue : il appartient à un couple, le parlant et l'interlocuteur, l'auteur et le lecteur. [...] « Pensée d'auteur, mots de lecteur, dit Jean Paulhan ; mots d'auteur, pensée de lecteur »²

Non seulement Rhétorique et Terreur sont des points de vue sur le langage, mais ce sont des points de vue qui mettent en avant leur dimension intentionnelle. Car, si le rhétoricien voit des mots et des effets là où le terroriste voit des pensées et une expression, tous deux s'accordent sur l'idée que la pensée vaut mieux que son expression³. C'est dire qu'ils partagent à la fois un certain instrumentalisme linguistique et l'idée que le sujet peut prétendre à une indépendance par rapport au langage⁴. Dès lors questionner comme le fait Paulhan les positions du Rhétoricien et du Terroriste revient à mettre en cause les notions d'intention et de conscience qui sont à leur racine⁵.

b) Prendre conscience du langage implique d'être inconscient de son fonctionnement

Le paradoxe est que cette mise en cause se présente comme une inversion des données du problème. Il y avait déjà à un *premier niveau* un phénomène d'inversion indiqué

¹ Le fait que ce déplacement ne soit pas toujours expressément thématique, que Paulhan continue de poser le problème du langage sur le mode du « qu'est-ce que », est pour beaucoup sans doute dans l'impression de vertige que suscite la lecture de ses textes.

² Cf. « Le mystère dans les Lettres », *La Part du feu*, op.cit., p.53-54.

³ Cf. « La rhétorique renaît de ses cendres » (1938), dans *Jacob Cow, le pirate*, Deyrolle éditeur, 1997, p.41.

⁴ On peut noter que cette indépendance fait du sens le domaine même du volontaire en même temps qu'elle possible une conscience du langage comme objectivation de celui-ci.

⁵ La littérature ne fait pas bon ménage avec la notion d'intention : « L'enfer littéraire est pavé d'intentions. C'est la mort au cœur, disait Flaubert, qu'on revient des bals masqués de l'esprit. ». Cf. « La rhétorique avait son mot de passe » (1946), dans *Jacob Cow-le Pirate*, op.cit., p.99.

par l'opposition des Rhétoriciens et des Terroristes. Ce qui est intention pour l'un est effet du langage pour l'autre¹.

Mais à *un second niveau*, ce qui se donne comme volontaire pour la rhétorique et la terreur, apparaît à Paulhan comme illusion et à ce titre comme inconscience. Pour le formuler de façon baroque, le discours critique de Paulhan se présente comme la conscience de cette inconscience qui prétend être une conscience.

Il y a là pourtant un problème de méthode. Paulhan en est tout à fait conscient. Le déploiement de son argumentation ne satisfait pas, du moins de manière attendue, aux exigences de la pensée méthodique, telles que Descartes les a fixées. Le dernier chapitre de la version de 1936 des *Fleurs de Tarbes* explicite ce problème. Ce chapitre s'intitule significativement : « Changer la raison² ». Il y affirme que l'expérience de pensée menée dans *Les Fleurs* invite à renverser le fondement même de la méthode cartésienne, qui stipule que : « notre pensée n'est en aucun cas soumise ni confondue à ses objets, mais indépendante, au point que l'on puisse entièrement se fier aux intuitions simples qu'elle nous en donne³ ».

Parce qu'elle cherche à clarifier les données du problème littéraire, la démarche de Paulhan apparaît comme une manière d'héroïsme de la conscience. Seulement, force est de noter que cet héroïsme ne peut se dire que dans les termes d'une destruction de la conscience comme pouvoir de recul et de médiation. Si l'intention qui fonde les positions antagonistes de la terreur et de la rhétorique n'est qu'un effet de clarté, si elle ne tient qu'à l'inconscience de résulter d'un rapport déformé au langage, alors, comme la clarté qui l'entoure, elle n'est qu'un effet du métadiscours. Le sujet qui s'y fonde n'a d'autre consistance que son activité métadiscursive.

Là où le sens se donnait pour la rhétorique et les romantiques comme dialectique de l'intention et de la parole, Paulhan affirme l'indifférence de ceux-ci. Pour le Terroriste et le Rhétoricien, l'intention (comme choix ou comme décision) faisait la dignité ou l'indignité de la parole. Pour Paulhan, la conscience vraie du langage est une inconscience. Le discours comme dit achoppe sur le présent ébloui du discours comme dire. De quoi couper court au

¹ *Ibid*, p.109 : « Tel est donc le pouvoir des lieux qu'ils se substituent, par un curieux renversement, aux premières intentions – aux intentions naïves – du poème ou du drame. Ce n'est plus l'image qui sert à exprimer l'amour ; mais l'amour, l'image. ».

² Cf. le « Dossier » des *Fleurs de Tarbes* (1941), *op.cit.*, p.247-257.

³ Ce qui implique que la clarté et la distinction en pensée sont un effet du travail de l'esprit sur la matière qu'il appréhende ; que la méthode dichotomique transforme l'objet d'étude, qui, parce qu'il est ici langage, ne peut être saisi que comme tout ; la progression des raisons par ordre, de la plus simple à la plus composée se révèle fautive, faute d'une entente première et participative du tout.

travail inférentiel d'interprétation, toujours démunis, dès qu'il faut récuser toute distance critique, tout métalangage¹.

c) Paulhan restaure la Terreur qu'il condamne : prônant l'inconscience, il invite au silence de la tautologie, forme sémantique de la présence.

Il faut alors montrer, pour mesurer ce qui s'effondre ici, comment cet éblouissement résulte d'une axiologie métaphysique fondée sur la notion de présence. La distinction entre langage et pensée se fonde chez Rhétoriciens et Terroristes sur l'idée que la présence à soi est la valeur ultime et que tout ce qui s'en écarte est mauvais². Or, ce point n'est pas contesté par la démonstration de Paulhan. Ce dernier affirme tout au contraire que la présence à soi n'est que dans l'inconscience silencieuse de l'énonciation pensée comme acte pur.

On peut en effet poser que l'instrumentalisme linguistique des Rhétoriciens et des Terroristes est une pensée de la présence, le langage y étant jugé sur le critère de la présence à soi du sujet. Or, selon Henri Meschonnic, tout en récusant l'instrumentalisme linguistique, Paulhan en propose un accomplissement sans reste. Le critique explique ainsi que « la notion de perfection du langage est l'achèvement du pragmatisme, l'inverse de l'instrumentalisme qui accomplit l'instrumentalisme³ ». Le regret dualiste de l'unité perdue dont tout instrumentalisme est empreint se transpose alors dans le rêve de faire corps avec le langage.

Dès lors tout commentaire est vain, puisque le sens est pure présence à soi dans le langage. Jusqu'au prochain recul, c'est-à-dire : jusqu'à la prochaine illusion. Le vrai langage, le langage commun, est en même temps celui d'un violent solipsisme. Si, chacune des deux illusions était relative à l'un des pôles des participants à l'acte de communication (auteur/lecteur), le langage vrai efface cette relativité. Comme l'explique Blanchot, « pour le langage originel, tout se passe comme s'il n'y avait pas eu un auteur et un lecteur, mais une seule et même puissance de dire et de lire se substituant au disant et à l'écouter⁴ ».

¹ Il faut noter le paradoxe d'une critique sans distance. Comme le montre Clarisse Barthélémy dans un article récent, « la prise de recul du critique que met en scène Paulhan se dirige toujours vers l'aveu et le récit d'une expérience intime ». Or on comprend qu'ici l'intime tient lieu d'évidence, ou d'une parole sans autre, si ce n'est sans mots que ceux du texte. Cf. Clarisse Barthélémy, « La poésie dans l'histoire : Jean Paulhan à contre-courant », *Jean Paulhan et l'idée de littérature*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1724.php>

² Le rhétoricien, non moins que le terroriste, mais de façon moins évidente, est en quête d'une présence accrue : « Faut-il s'étonner encore que cet esprit se flatte d'une vivacité plus grande, d'une présence plus constante qu'il n'est commun ? Non, s'il lui faut, en chacune de ses opérations, renverser l'ordre normal de notre pensée – s'il ne joue, à dire vrai, qu'au prix de cette présence et de cette vivacité. » *Jacob Cow, op.cit.*, p.111.

³ Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème, op.cit.*, p.207.

⁴ Maurice Blanchot, *La part du feu, op.cit.*, p.58.

L'effacement des pôles rhétoriques¹ implique un *effacement du doute et du recul*, une fin de l'interprétation, puisque tout a lieu silencieusement dans la voix intérieure et impersonnelle d'une participation au sens. Où l'on retrouve le problème pointé par Derrida dans *La voix et le phénomène*, celui d'un « vouloir-s'entendre-parler absolu » où le présent vivant de la voix risque toujours de coïncider avec la voix blanche et mortifère du silence². La rhétorique de Paulhan pense donc la communauté du sens comme un dyonysisme communicationnel.

Si l'auteur des *Fleurs de Tarbes* semble être très conscient du fait que c'est sans doute une angoisse liée à la « pauvreté en expérience³ » qui conduit à l'ivresse des théories poétiques de l'entre-deux guerre, échappe-t-il pourtant vraiment à cette ivresse ? :

On s'étonne parfois que les Lettres cherchent moins, de nos jours, la cohérence et la rigueur que l'émotion, la violence, le tremblement, l'à corps perdu. Mais sans doute y-a-t-il eu un temps, qu'il dépend de nous de rappeler, où elles étaient assez sûres de transformer pour ne point s'efforcer d'émouvoir ; trop efficaces pour avoir besoin d'*effet*. D'où l'on ne verrait plus guère, en tant de sursauts et d'agitation, que le remords d'une efficacité perdue.⁴

Tout autant que l'expérience surréaliste, l'« à-corps-perdu » caractérise à merveille l'adhésion au discours que Paulhan théorise, et qui n'est sans doute pas loin de ce que nous définissions dans notre premier chapitre⁵ par le terme d'*effectivité*. De quoi supposer une filiation romantique inconsciente. De quoi aussi éloigner Paulhan du scepticisme⁶ humaniste de nos auteurs, ce que les conclusions suivantes devraient finir d'établir.

3. Implications en termes de théorie de la littérature : quiétude d'une littérature sans contours.

Nous pouvons maintenant présenter l'impact théorique des théories de Paulhan. Nous marquerons ainsi sous forme de remarques deux conséquences du chancèlement de l'humanisme pour l'idée de littérature : chez notre auteur, la définition conventionnaliste de la littérature est une manière d'évacuer la problématique féconde de la notion même de

¹ *Ethos* et *pathos*, pour reprendre les termes d'Aristote tels que les explicite Michel Meyer dans *Qu'est-ce que l'argumentation ?*, Vrin, Paris, 2005.

² Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, P.U.F., 1967, p.115.

³ Telle que Walter Benjamin la thématise dans les mêmes années.

⁴ « La rhétorique renaît de ses cendres » (1938), dans *Jacob Cow, op.cit.*, p.51.

⁵ *Infra*, Chapitre I, A-3-a.

⁶ Il y a bien sûr un scepticisme de Paulhan. Celui-ci se manifeste essentiellement au niveau critique. Comme le note Clarisse Barthélémy (cf. art.cit.) « le rapport de Paulhan à l'histoire de la poésie fait apparaître une posture critique, volontairement décalée, parfois ironique, à l'égard de lignes de force et de mécanismes de légitimation sur lesquels s'appuie le discours critique dominant, et qui entend répondre par le suspens et par le doute à une lecture construite des œuvres littéraires, où la critique a tendance à suivre une voie historiciste et à se confondre avec l'esprit de doctrine ». Pourtant ce scepticisme se rapproche plus d'un scepticisme fidéiste, dirigé vers l'affirmation d'une confiance supérieure aux ratiocinations critiques que du scepticisme incrédule de nos auteurs.

littérature ; le primat du langage dans l'approche de la littérature conduit à priver celle-ci de sa spécificité rhétorique, laquelle consiste à proposer une exception discursive en dialogue avec les discours ambiants.

a) La convention comme garante d'une confiance

D'une certaine manière, tout le problème de Paulhan est de trouver un rapport juste au sens, de critiquer les illusions de ses contemporains quant au rapport entre sens et langage. À ce titre, il n'y a pas chez lui d'inquiétude au sens fort. Son scepticisme théorique (quoi de plus sceptique que sa méthode de confrontation des thèses antinomiques) n'est pas un scepticisme métaphysique. Il y a du sens. Il s'agit de savoir comment le penser.

En ce sens la pensée du lieu commun et de la convention n'est pas problématique. Elle n'engage pas une réflexion sur la contingence, comme c'est le cas par exemple chez Valéry quand il expose les bribes d'une théorie fiduciaire du langage. La convention chez Paulhan, n'est jamais thématifiée comme problématique du sens. Il y a là une confiance dans la convention, exempte de tout désespoir. Quand Valéry écrit dans *Tel quel* :

La rime a ce grand succès de mettre en fureur les gens simples qui croient naïvement qu'il y a quelque chose sous le ciel de plus important qu'une convention. Ils ont la croyance naïve que quelque pensée peut être plus profonde, plus durable... qu'une convention quelconque...

Ce n'est pas là le moindre agrément de la rime, et par quoi elle caresse le moins doucement l'oreille¹

c'est un flegme désespéré qu'on entend. La distance est immense ici avec ce qu'on peut lire par exemple dans *À demain, la poésie*. Dans ce texte, l'irrespect des conventions témoigne selon Paulhan, d'une perte de confiance dans le pouvoir du mystère poétique, l'observation des règles étant le signe d'une « hardiesse » et d'un « espoir² ». Ainsi, la règle est-elle « plus mystérieuse que la fantaisie – car il semblerait à première vue invraisemblable que la règle vînt nous combler³ ». L'homme du commun qui pratique naïvement la rime quand il poétise est un homme tranquille, confiant, et le meilleur des poètes⁴. C'est qu'il faut entendre par règle « quelques moyens sûrs, pour l'écrivain, d'accéder à un point d'accomplissement⁵ ».

¹ Paul Valéry, *Tel quel*, *op.cit.*, p.151.

² *À demain, la poésie*, in *Œuvres complètes t.2*, *op.cit.*, p.415.

³ *Ibid.*, p.424.

⁴ *Ibid.* p.432.

⁵ *Petite préface à toute critique*, *Œuvres complètes t.2*, *op.cit.*, p.384.

b) Le primat du langage implique l'effacement des contours de la littérature.

Deuxième remarque, il n'y a, chez Paulhan, d'idée de la littérature qui ne passe par une philosophie du langage. C'est par la pensée du langage qu'il dépasse les oppositions dues aux problèmes de points de vue. En effet, le sujet étant toujours une vue sur le langage, les différentes subjectivations du langage se présentent comme différents aperçus d'une même substance. D'où tout procède et à quoi tout revient. Ainsi la recherche des critères du jugement littéraire qui dépasse les conflits de point de vue passe-t-elle toujours par une notation de la nature linguistique de la littérature :

Je m'en tiens à l'évidence banale : [...] la littérature est en tout cas une combinaison, une machine, si l'on préfère un monument, faits de mots et de phrases. Il y a donc toutes chances pour que nous ayons affaire à des lois de langage.¹

L'œuvre littéraire est donc un cas de langage. Mieux, comme le dit Blanchot, l'œuvre *accomplit* le langage. Elle le parfait. Le soustrait au dédoublement des points de vue :

Dans la Clef, nous voyons le mystère du langage redoublé pour la poésie par l'effort qu'elle accomplit pour s'en délivrer. Si ce mystère est la métamorphose du sens en mot et du mot en sens, le poème, en fixant les mots dans une matière plus stricte et le sens dans une conscience plus forte, semble en effet une tentative pour empêcher le jeu de la métamorphose, semble un défi jeté au mystère, mais celui-ci, se produisant malgré tant de précautions et contre la puissante machine préparée pour l'anéantir, n'en est que plus frappant, et deux fois mystère.²

La poésie est redoublement du langage. Elle en est la confirmation, la manifestation la plus pure. Cela signifie donc qu'elle y est soumise et implique une sacralisation du langage, son essentialisation.

Le langage est donc premier. La littérature vient après pour en fixer les vertiges. De là découlent deux choses : d'abord que la dignité ontologique de la littérature est maintenue ; ensuite, qu'il n'y a de spécificité littéraire que dans l'expression du langage. Ou, cela revient au même, qu'il n'y a pas de spécificité de la littérature. Ainsi le maintien des signes littéraires (conventions, genres) joue paradoxalement contre la possibilité d'une définition spécifique de la littérature et de son hétérogénéité aux discours du commun que semble impliquer la revendication d'autonomie de nos poètes. Si l'exception littéraire doit être maintenue chez Paulhan c'est uniquement parce qu'elle correspond au sens commun, parce qu'elle exemplifie l'essence que celui-ci recèle. C'est pourquoi son maintien prive la littérature de toute définition. L'indéfinition de la littérature coïncide ici avec une essentialisation du langage. Cela contrevient on le comprend à la thématization de l'artifice littéraire chez nos auteurs

¹ *Ibid.*, p.375.

² Blanchot, *La part du feu*, op.cit., p.58.

ainsi qu'à leur souci de maintenir, en dépit de leur fragilité, une *figure* de la littérature indissociable d'une *figure* du sujet.

*

* *

La proximité de l'humanisme paulhanien avec celui de nos auteurs n'est donc qu'apparente. Ce bref détour nous aura permis de spécifier contrastivement l'originalité des positions de nos auteurs. Bien entendu, il faudrait entreprendre encore bien des comparaisons, approfondir par exemple la question de l'existence d'une pensée humaniste à la *N.r.f.*, définir précisément l'influence de Paulhan sur Ponge, Michaux ou Joë Bousquet, creuser théoriquement et poétiquement le problème d'un humanisme surréaliste, *etcetera*. Mais ce serait une autre thèse. Peut-être une encyclopédie.

Toujours est-il que cette approche de l'œuvre de Paulhan ébauche une voie à suivre dans le prolongement de ce travail tout en parant au plus pressé. En effet, l'étude qui précède nous permet dès maintenant d'éviter toute confusion entre la valorisation de la rhétorique par Paulhan et ce que nous définirons, dans nos deux derniers chapitres, comme les implications rhétoriques de l'œuvre de nos auteurs, savoir la réinvention d'une communauté dans la distance.

Chapitre VIII. La communication littéraire *malgré tout* : héritage rhétorique et transitivity

[...] peut-être la poésie débordera-t-elle de ce lieu trop étroit où présentement elle se produit dans des œuvres trop personnelles, trop peu nourries de la parole commune, et cela pour devenir à nouveau une expérience de tous.

Yves Bonnefoy, « Poésie et vérité », *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990.

En quoi le poème et sa fiction peuvent-ils nous revenir, s'il est précisément cela qui joue sur le mot commun et sur le sens virtuel, sur l'artifice et sur le sol commun ?

Jean Bessière, « Wallace Stevens et l'héritage mallarméen », *Romantisme*, n°89, 1995.

Il semble qu'on puisse affirmer à ce point de notre travail que nos auteurs tout en entérinant les conséquences d'une crise sans précédent, aient cherché à maintenir la possibilité du discours poétique, sans pourtant tenter de le refonder. Le fait que la référence au monde soit maintenue même si elle n'apporte plus de réponse ; le fait aussi qu'une éthique sceptique, loin de se limiter au constat déçu d'une vacuité de la parole, vienne incarner la reconnaissance d'une signifiante du discours en toute conscience de l'arbitraire et de la contingence dont elle procède et du fait qu'elle s'exécute des catégories ontologiques traditionnelles de l'être et du non-être ; le fait enfin que la théorie du poème continue affirmer que sa problématique autonomie est l'analogue d'une action signifiante du sujet dans le monde, la marque d'une décision – quand bien même celle-ci ne peut plus s'ancrer en aucune certitude, quand bien même elle court toujours le risque de se dissoudre en un désordre dont le sujet lui-même pourrait bien ne pas réchapper – tout cela semble indiquer que les œuvres de nos auteurs sont marquées du sceau ambigu d'un « malgré tout », qu'elles témoignent d'une volonté de retourner en une paradoxale bénédiction la malédiction qui pèse sur la littérature, tout en évitant les écueils stériles du dépit ou les mystifications malhonnêtes de la dénégation.

Ce « malgré tout », comparable au *trotzdem* kafkaïen¹, nous montre que la poésie continue non seulement malgré la crise mais de par cette crise même, selon les conditions nouvelles qu'elle offre à la parole. Cela se retrouve très clairement chez Mallarmé, qui dans le *Coup de dés* affirme que rien n'aura eu lieu que le lieu, *excepté* peut-être une constellation : *malgré* le minuit où résonne la parole, une lueur est possible ; chez Valéry aussi, bien sûr, pour qui l'œuvre ne s'écrit que dans une relativité au hasard qu'elle intègre et qu'elle conteste de son propre arbitre ; chez Reverdy enfin qui clôt un des poèmes de *Sources du vent* sur ces vers :

Le ciel en remontant
Laissera l'air plus pur
Et vous pourrez chanter quand même
Les yeux à peine ouverts sur le soir qui se traîne²

Il s'agit donc de « chanter quand même », de faire du chant à la fois ce qui porte au-delà de ce qui l'étouffe et ce qui rend compte de la situation d'étouffement d'où il s'élançait.

Nous montrerons maintenant que pour « chanter quand même », la poésie doit tâcher de répondre à la question épineuse du partage du sens. En effet, privée d'assise ontologique, la parole poétique ne peut plus prétendre incarner un sens commun par la vertu d'une autorité incontestable fondée sur une révélation de type onto-théologique. Si nos auteurs ont sans aucun doute cherché à conjurer l'effacement du sujet qui aurait pu découler de leur scepticisme radical, ont-ils également tenté de surmonter l'écueil du subjectivisme ? A l'heure où la mission du poète romantique en fait sourire plus d'un, comment pensent-ils la pertinence de leur travail ?

La question sera donc ici celle de la portée communicationnelle des œuvres de nos auteurs. C'est une question complexe puisqu'elle implique une grande variété de niveaux d'analyse. Elle requiert par exemple qu'on approche, au moins par la bande, le problème du rapport à la tradition, c'est-à-dire la question du genre, dans la mesure où une des manières les plus évidentes de traiter le problème d'une communauté du sens est de traiter de celui de la communauté de moyens offerts par l'héritage générique. Elle demande en outre qu'on interroge à nouveau la notion d'autonomie car, parler d'autonomie du poème équivaut malheureusement souvent à en exclure *a priori* toute pertinence, toute transitivity, toute

¹ Il faut ici rappeler au lecteur les belles pages de Maurice Blanchot consacrées à la parole prophétique, cette parole qui « quand tout est impossible, quand l'avenir, livré au feu brûle, quand il n'y a plus de séjour qu'au pays de minuit, [...] dit l'avenir impossible, dit aussi le *pourtant* qui brise l'impossible et restaure le temps ». Blanchot continue plus loin : « Lorsque que Kafka met tout son espoir dans le mot *pourtant*, en dépit de tout, *trotzdem*, c'est l'espoir prophétique qui parle en lui ». Cf. « La Parole prophétique », *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p.112.

² « Lumières », *Sources du vent*, *op.cit.*, p.171.

disponibilité pragmatique, toute reprise interprétative alors qu'il faudrait tenter de penser autonomie et hétéronomie, en dehors de tout excès formaliste ou réaliste, en termes rhétoriques, et dans leur relativité. Enfin toutes les façons dont l'œuvre présente ou représente une communication, toutes les façons dont elle modalise sa portée ou représente son interlocuteur, doivent être prises en compte. Il s'agit donc ici de montrer qu'une dynamique inférentielle suscitée par un ensemble d'instructions conduit à faire de l'œuvre moins un accomplissement sans reste du sens que ce que Jean Bessière appelle la question de sa pertinence, et donc corrélativement, une ouverture à ce qui lui est hétéronome.

Pour répondre à l'ensemble de ces réquisits, nous aborderons dans un premier temps la sollicitation de l'allégorie par nos auteurs. Parce que non seulement l'allégorie appartient à une longue tradition littéraire de lieux communs et de procédés de lecture, mais explicite encore cette appartenance, parce qu'elle indique en outre, comparativement au symbole, une relative hétéronomie de sa pertinence, l'ailleurs possible de sa signification, il est très significatif de voir nos auteurs en mobiliser les ressources : nous tâcherons donc d'étudier les répercussions de cette figure sur le dispositif rhétorique du poème (Chapitre VIII, A).

Nous aborderons ensuite une seconde tradition dans laquelle s'inscrivent clairement Reverdy et Valéry : celle des moralistes. Ici encore, pour ce qui nous occupe, le choix de cette tradition par nos auteurs n'est pas anodin puisque d'une part l'écriture moraliste se présente elle-même comme un jeu sur le lieu commun (par l'invention ou la subversion d'une communauté), en même temps qu'elle prend volontiers la forme du mélange et de la variété, inscrivant l'écriture poétique dans des ensembles hétéroclites où l'autonomie de certains fragments compose nécessairement avec la transitivité de propositions, de réflexions ou d'énoncés de sagesse ou de savoir (Chapitre VIII, B).

Enfin nous tâcherons d'établir comment, chez nos auteurs, l'œuvre poétique *stricto sensu* signifie elle-même la généralité de sa portée ou au contraire la singularité de son propos, comment elle présente également la relation entre locuteur et allocutaire, manière pour nous d'évaluer au terme de ce travail ce que peut encore être pour Mallarmé, Valéry ou Reverdy la mission du poète (Chapitre IX).

A. AU-DELA DU SYMBOLE : ALLÉGORIES SANS TRANSCENDANCE

1. Symbole et allégorie de Goethe à Mallarmé : une distinction métaphysique et pragmatique

Comment penser la dimension rhétorico-pragmatique de la littérature – puisque c’est ce que nous nous proposons de faire ici – sans réduire à un simple prétexte la singularité des œuvres, sans sacrifier la spécificité du discours littéraire ? La réponse à cette question pourrait bien dépendre d’un simple constat : la littérature ne dispose jamais d’une alternative tranchée entre engagement propositionnel et indifférence¹, en cela qu’elle ne peut pas faire l’économie d’éveiller ne serait-ce que la « question de sa pertinence² ». Comme tout acte de communication, l’œuvre actualise, propose et critique des normes de partage du sens, des rapports de force, une éthique ; comme toute parole, elle configure un horizon, une perspective selon lesquels penser de façon critique la communauté vivante qu’elle instaure et rejoue tout à la fois. C’est dire que, d’une manière ou d’une autre, à l’instar de la pensée et de l’action politiques, la littérature, *en tant qu’elle engage toujours une pragmatique et une rhétorique*, est une économie de la violence, ou si l’on veut, un aménagement du rapport à l’autre et à la communauté. On comprendra alors que Jean Bessière ait pu décrire en termes juridico-politiques le fonctionnement de la communication littéraire. Sa caractérisation du paradigme romantique comme littérature à statut d’exception, notamment, invite à une interprétation de la littérature dans les termes d’une pensée du pouvoir nourrie des théories de Giorgio Agamben³.

Penser la littérature oblige donc à dégager les modalités pragmatiques qui la constituent non pas circonstanciellement mais de façon intrinsèque. Dans cette perspective, les discussions théoriques autour du romantisme et le débat des poètes avec ce paradigme de la création littéraire ne peuvent être réduits, au XIX^e siècle, à une futile querelle d’esthètes. Si la notion de symbole implique un dispositif communicationnel autoritaire, on peut imaginer que toute poétique qui se démarque de cette façon de penser l’œuvre porte avec elle une autre configuration rhétorique. Très significativement le modèle allégorique de l’œuvre rompt avec

¹ C’est d’une certaine manière ce que démontre Patrick Marot dans ses « Quelques remarques sur la dualité communicationnelle », in (Philippe Daros et Micéala Symington, éd.) *Epistémologie du fait littéraire et rénovation des paradigmes critiques – Autour de l’œuvre de Jean Bessière*, Champion, 2011, p.75-103.

² Nous reprenons ici le terme de Jean Bessière.

³ Cf. pour l’exposé le plus complet dans son œuvre de la notion d’exception, Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, 2003.

les postulats de la littérature du statut d'exception¹ dont le modèle le plus abouti réside dans la définition du symbole. Avant d'aborder dans le détail la dimension allégorique de l'écriture de nos auteurs, nous avons tout à gagner à rappeler brièvement les enjeux de la distinction entre symbole et allégorie en insistant sur l'idée que si le symbole est, idéalement, la forme de l'autonomie inconditionnée², l'allégorie quant à elle met en avant son ouverture à une hétéronomie, que celle-ci soit théologique ou simplement conventionnelle, et témoigne d'un enracinement de l'œuvre dans un répertoire de lieux qui ne dépendent pas entièrement de son pouvoir. Aussi présenterons-nous maintenant un rapide balayage des problématiques relatives à l'opposition entre symbole et allégorie de Goethe à Mallarmé. Il s'agira surtout de marquer ici la spécificité de l'auteur des *Poésies* par rapport à Baudelaire. On pourra aborder ensuite séparément les cas de Valéry et de Reverdy.

a) Goethe, Benjamin, Baudelaire : l'allégorie comme évitement de l'absolu littéraire

1) Symbole et allégorie chez Goethe

La célèbre distinction entre symbole et allégorie, à laquelle nous nous référerons, offre de fait une possibilité capitale de contourner l'absence d'alternative où la définition du symbole romantique place l'œuvre³. Cela pour deux raisons : 1- cette distinction est, dans sa forme même, une alternative ; 2- au moins pour Goethe, chacun des membres de l'alternative est construit sur le présupposé d'une dualité inconciliable. Il convient aussi d'en exposer les rudiments. Commençons par détailler le second point : pour Goethe, « dans le véritable symbole, le particulier représente l'universel, non comme rêve ou ombre, mais comme révélation vivante et instantanée de l'inexplorable »⁴. L'inexplorable advient dans le particulier, l'Idée dans l'image⁵, de telle sorte qu'une transcendance (irrelative au pouvoir du

¹ Sans doute ne faut-il pas considérer la distinction entre littérature du statut d'exception et littérature hors de ce statut de façon réaliste. Ces deux paradigmes indiquent moins un classement des œuvres selon deux paradigmes que deux horizons de sens relativement poreux selon lesquels celles-ci peuvent être pensées.

² Il semble indispensable, en vue d'établir l'incidence communicationnelle des versions baudelairienne et mallarméenne de l'allégorie, d'avoir à l'esprit la caractérisation romantique du symbole, à laquelle, plus ou moins consciemment, s'affrontent Baudelaire et Mallarmé. Rappelons que la rhétorique du symbole est une rhétorique de l'évidence qui joue d'un écrasement de ses pôles rhétoriques (*ethos, pathos, logos*) en une totalité inconditionnée et méconnaît le caractère non-évident de ce qui fonderait l'œuvre en vérité, qu'on le nomme le sujet, l'art, le poème ou la critique. Il y a là un effacement totalitaire de la transcendance entendue (hors toute pensée métaphysique) comme ouverture de l'œuvre à son dehors ou comme limitation de son pouvoir.

³ Ce qui explique que des poètes en radicale opposition avec les présupposés du romantisme y recourent systématiquement, même si l'on doit bien sûr reconnaître l'existence d'un régime romantique de l'allégorie, chez Hugo ou Lamartine notamment.

⁴ Goethe, *Ecrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Flammarion, 1996, p.310.

⁵ *Ibid*, p.324 : « Le symbole transforme l'apparition en Idée, l'Idée en image, de telle manière que dans l'image l'Idée reste infiniment agissante, inaccessible, inexprimable, fût-elle exprimée dans toutes les langues ».

sujet) demeure, hors du pouvoir de l'œuvre, quand bien même aucune manifestation n'en saurait être donnée sans œuvre. En ce sens, chez Goethe, « chaque œuvre individuelle est pour ainsi dire contingente au regard de l'Idéal de l'art »¹. Et il faut noter que cette contingence de l'œuvre, si on l'entend bien, n'a rien de romantique. Or, et c'était le premier point, à ce symbole Goethe oppose, en une condamnation farouche, l'allégorie. Celle-ci, explique-t-il, « transforme l'apparition en concept, le concept en image, de telle manière cependant que le concept puisse y être sauvegardé et exprimé dans ses limites et dans son intégralité² ». La distinction entre concept (relatif) et Idée (absolue) semble ici fondamentale. Ce qui prive l'allégorie de toute valeur est l'aspect finalement non transcendant du concept à quoi conduit, sans reste, l'allégorie. L'évidence de l'allégorie (Goethe insiste à plusieurs reprises sur le caractère *direct* de ce mode de désignation de l'universel) est ce qui la prive à la fois d'une transcendance véritable et de sa présence sensible comme « révélation vivante ». En ce sens, Goethe la définit comme une figure résolutoire. Ce faisant il offre pourtant à la postérité une possibilité de concevoir l'allégorie comme une alternative à l'absolu littéraire.

2) *La réévaluation de l'allégorie chez Benjamin*

A ce point, une réévaluation de l'allégorie suivant la dualité goethéenne mais contre sa conception résolutoire, offrira, et de façon peut-être moins ambiguë que ne le fait sa théorie du symbole³, une alternative intéressante à la doctrine romantique.

Ce sont, à travers l'héritage de Goethe et de Creuzer, les réflexions et l'écriture de Walter Benjamin qui, véritablement, ont ouvert la voie à une pensée féconde de l'allégorie. En effet, de 1916 à 1925, le philosophe allemand travailla à une thèse d'habilitation portant sur l'origine du drame baroque allemand (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) dans laquelle

¹ Walter Benjamin, « La théorie esthétique des premiers romantiques et de Goethe », *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, op.cit., p.169.

² Goethe, *Ecrits sur l'art*, op.cit., p.324.

³ En effet, une trop grande proximité de la théorie goethéenne du symbole et de la pensée romantique engendre le risque d'un amalgame. Le symbole tel que le pense Goethe est *presque* romantique. Cela tient à la nature du concept d'*Urphänomen* : « Quatre adjectifs qualifient et définissent la nature dialectique de l'*Urphänomen* : il est *idéal*, car il est l'ultime point que peut atteindre la connaissance ; il est *réel*, car il est, malgré tout, l'objet d'une connaissance ; il est *symbolique*, parce qu'il embrasse tous les cas et il est *identique*, car il se confond avec l'ensemble des cas » (Jean Lacoste, « Walter Benjamin et Goethe », in *L'aura et la rupture*, Maurice Nadeau, 2003, p.162-163). C'est la dimension idéale de l'*Urphänomen*, en ce qu'elle ne dépend pas du sujet, qui signe le désaccord de Goethe avec le romantisme. Cette limitation n'est pas une limitation critique : la carence de criticisme dans la théorie goethéenne de la connaissance interdit de penser le concept romantique de symbole, dans la mesure où ce dernier requiert l'assise de l'accomplissement idéaliste du projet kantien, l'absoluité du médium de la pensée. C'est en substance ce qu'indique Laurent Van Eynde dans son ouvrage *La libre raison du phénomène – essai sur la Naturphilosophie de Goethe*, Vrin, 1998 : la doctrine goethéenne de la science est une tentative, sans doute dogmatique, de maintenir à la fois l'empirie et l'idée de vérité, à l'écart du rationalisme de l'*Aufklärung*, de l'idéalisme et du positivisme naissant (p.108). On comprend qu'un tel « empirisme des essences » qui se distingue d'un empirisme positiviste de la factualité (p.103) ait séduit Walter Benjamin.

il entreprit de réhabiliter l'allégorie baroque contre la dimension en dernier ressort inconditionnée du symbole romantique. Dans cette thèse Benjamin caractérise la pensée baroque de l'allégorie selon une discontinuité métaphysique. « Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses¹ », écrit-il après avoir distingué fermement la voie allégorique de celle du symbole dans une perspective à la fois éthique et théologique². L'allégorie témoigne donc d'une séparation, sa temporalité est celle de l'histoire et du dépérissement, quand le symbole n'advierait que dans le présent ébloui de l'instant mystique³ : « Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié⁴. » Dans son achèvement⁵, une telle pensée annonce une rupture radicale avec l'expressivisme et l'anthropologie de la souveraineté humaine sur quoi se fonde la pensée romantique de l'œuvre littéraire. De fait, cette conception de l'allégorie récuse la sacralisation romantique de la totalité symbolique, contraignant le lecteur « à revenir des synthèses idéalistes factices⁶ », au profit d'une théologie de la séparation lourde d'implications quant aux modalités de partage du sens qu'elle inaugure.

3) Charles Baudelaire, allégoriste

Une telle réévaluation de l'allégorie permet une entente de certains aspects de la poésie du XIX^e siècle qui, chez Baudelaire exemplairement, échappent à la définition de la

¹ *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, 1974, 1985, Flammarion, p.191.

² Pour prendre la mesure de cette distinction, on relira ce passage capital : « [Dans le romantisme] le beau comme construction symbolique doit passer sans hiatus au plan du divin. C'est l'esthétique théosophique des Romantiques qui a développé cette idée d'une immanence illimitée du monde moral à l'intérieur du monde esthétique. Mais il y a longtemps que le fondement en avait été établi. Il apparaît assez clairement que le classicisme tend à l'apothéose de l'existence dans l'individu dont la perfection n'est pas seulement morale. Le seul aspect typiquement romantique, c'est que cet individu est situé dans un processus certes infini, mais néanmoins sotériologique, et même sacré. Mais une fois que le sujet moral a déchu pour devenir un individu, aucun rigorisme – fût-il celui de Kant – ne peut le sauver ni lui conserver ses traits virils. Son cœur se perd dans la belle âme. Et le rayon d'action de cet individu beau, achevé – non : le rayon qui l'engendre – décrit le cercle du « symbolique ». A l'opposé, l'apothéose baroque est dialectique. Elle s'accomplit dans la transformation des extrêmes. L'intériorité non contradictoire du classicisme ne joue aucun rôle dans ce mouvement dialectique excentrique, ne serait-ce que parce que les problèmes concrets du baroque, d'ordre politico-religieux, relevaient moins de l'individu que de la communauté de l'Eglise. – En même temps que le concept profane de symbole du classicisme se développe sa réplique spéculative, celui de l'allégorie ». *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p.172-173.

³ *Ibid.* p.178.

⁴ *Ibid.*

⁵ Achèvement que manque peut-être Benjamin dans la mesure où il continue de caractériser l'allégorie comme expression : cf. sur cette critique de Benjamin, Catherine Perret, « L'allégorie : une politique de la transmission ? », *Europe* n° 804, avril 1996, p.102-112.

⁶ Guy Petitdemange, « Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel* », in Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (éd.), *Walter Benjamin – Critique philosophique de l'art*, P.U.F., 2005, p.161.

littérature selon le statut d'exception. Benjamin est sans doute un des premiers à avoir vu l'importance de la dimension allégorique de l'écriture baudelairienne¹. De fait, si l'allégorie est une forme-sujet² du discours benjaminien, il semble qu'elle soit également au cœur des poèmes de Baudelaire. Il serait naïf de penser hors de tout héritage, de toute filiation, l'apparition de cette forme chez l'auteur des *Fleurs du Mal*. D'autant plus que, figuration d'une coupure³, l'allégorie est la forme même de la filiation, comprise comme transmissibilité sans transmission⁴, à l'opposé même du commencement inconditionné que se voudrait le symbole. Si l'écriture allégorique de Baudelaire est possible c'est qu'elle puise à une tradition dont elle est à la fois le cénotaphe et la reviviscence. Il revient à Patrick Labarthe d'avoir montré dans toute son ampleur l'enracinement de la poésie de Baudelaire dans une tradition littéraire et théologique de l'allégorie⁵.

Tout en s'appuyant explicitement sur la théorie benjaminienne qui définit selon lui « moins un trope qu'une vision du monde propre au mélancolique⁶ », le critique établit une typologie⁷ du phénomène allégorique chez Baudelaire, se donnant ainsi les moyens d'en approcher le détail, à travers la multiplicité des éléments textuels qui y participent aux plans micro- et macroscopique (l'allégorie comme personnification, l'allégorèse, l'allégorisme – engendrement d'une série d'image à double lecture –, l'ironie, l'apologue, *et cetera*)⁸.

Patrick Labarthe, en produisant des explications des poèmes baudelairiens à la fois précises et vastement documentées, peut ainsi détailler l'héritage chrétien de Baudelaire, selon trois grandes influences : le dialogue avec Châteaubriand et sa conception de l'allégorie ; la

¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *op.cit.*

² Nous reprenons cette expression à Henri Meschonnic. Henri Meschonnic, « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », in Heinz Wisman (éd.), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, 1986, p.707-740. Benjamin « fait de l'allégorie non seulement sa forme sujet, mais une forme utopique, une forme juive » (p.722). Cet article est repris dans *L'utopie du juif*, *op.cit.*, où on pourra le mettre en résonance avec les réflexions de l'auteur sur le messianisme comme utopie intra-historique.

³ Où on retrouve l'empreinte profonde du judaïsme dans la pensée de Benjamin : la création et la filiation, en hébreu, sont coupure, séparation ; l'alliance est un éloignement, proximité dans la distance dira Lévinas. C'est le sens du verbe créer (*bara*) souvent rapproché de *bar* (hors de, fils). On se reportera sur cette question au texte capital de Benjamin « Sur le langage en général et sur le langage humain », in *Œuvres*, tome I, Gallimard, 2000, p.142-171 (traduction d'un texte de 1916 par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz). Pour une présentation rapide de cet aspect du judaïsme, on renverra aux entretiens de Josy Eisenberg et Armand Abécassis, « Le Dieu créateur », *A Bible ouverte*, Albin Michel, 1978, 2004, p.29-37.

⁴ Catherine Perret, « L'allégorie : une politique de la transmission ? », article cité, p.104.

⁵ Cf. Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999.

⁶ *Ibid.*, p.60.

⁷ Cette typologie distingue l'emblème (juxtaposition d'un signifiant iconique et d'un signifiant verbal lui même dissocié en une légende – *motto* – et un épigramme – *subscriptio*), les allégories narratives et figuratives et les allégories fondées sur un oscillement énonciatif entre intériorisation et détachement. *Ibid.*, p.46-55.

⁸ *Ibid.*, p.22-23

tradition des prédicateurs ; les théoriciens de la Providence divine. Chaque fois la position de Baudelaire s'élabore dans une filiation profonde et par un refus des résolutions trop optimistes de ses prédécesseurs. Comme Chateaubriand, il écrit sur les ruines d'une histoire dévastée ; mais à la différence du grand « virtuose des ruines¹ », le sujet-Baudelaire ne saurait s'y ressaisir. Chez les prédicateurs (chez Bossuet, dont il ne peut, à vrai dire, accepter l'optimisme², mais surtout chez Bourdaloue auquel il attribue la terrible maxime : « Le Sage ne rit qu'en tremblant³ »), il trouve un modèle de l'allégorie : « un regard surplombant sur la condition humaine, conjoignant la théâtralité de la vision à l'intensité démonstrative d'une pédagogie⁴ ». Chez les providentialistes (Maistre, dont il est assez proche⁵ ; Ferrari, dont la posture désabusée fait une manière de dandy⁶), il découvre une vision de l'histoire tiraillée entre l'idée d'un rachat par le sang (Maistre) et une cyclicité a-téléologique (Ferrari) grâce à laquelle le présent se fissure et s'ouvre sur une perspective abyssale. Or ces auteurs ont pour point commun de désigner, dans certains aspects de leurs œuvres, la distance qui sépare le sens du réel (fût-ce pour la réduire ensuite). Cette dernière dimension semble à chaque fois retenir l'attention de Baudelaire. Elle retiendra également Mallarmé, Valéry et Reverdy.

b) De Baudelaire à Mallarmé : allégorie et tautologie

Enraciner la modernité baudelairienne dans de telles traditions, c'est alors suggérer, contre toute attente, que « l'allégorie est l'armature de la modernité », celle-ci étant entendue comme une rupture avec le projet du romantisme⁷. Cette formule à l'emporte-pièce n'est certes pas recevable dans l'extension qu'elle se propose. Elle engage cependant, sur le ton de la provocation, à un retournement paradoxal de nos modes d'approche des œuvres littéraires de cette époque, et invite à une manière de sensibilité théologique que notre siècle a sans doute quelque peu assourdie. Ce n'est pas à dire qu'il faille revenir à un dogmatisme religieux ou à des postulats ontologiques que le criticisme kantien et la désontologisation des sciences du langage ont durablement mis à distance. Il s'agit seulement d'entendre, en termes communicationnels, l'injonction théologique de l'allégorie benjaminienne, et sa fécondité pour l'approche d'œuvres qui produisent et participent d'une vision du monde similaire.

¹ *Ibid.*, p.172.

² *Ibid.*, p.178.

³ *Ibid.*, p.176.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.240-259.

⁶ *Ibid.*, p.259-269.

⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, op.cit.*, p.240.

Dans la mesure où l'écriture mallarméenne de l'allégorie semble indissociable de la reprise d'un héritage baudelairien et de sa critique, nous adopterons ici une perspective comparative. Significativement, Baudelaire et Mallarmé, quoique de manières fort différentes, se démarquent du modèle romantique par une utilisation concertée de l'allégorie. Significativement aussi, le dialogue posthume avec Baudelaire que constituent les *Poésies* de 1887 et certains textes des *Divagations* semble se focaliser à plusieurs reprises sur la dimension rhétorique et politique de la forme allégorique, sur sa capacité à fonder la possibilité d'un espace commun d'existence et de partage du sens.

Pour parvenir à une compréhension de la critique mallarméenne de Baudelaire nous présenterons d'abord une brève interprétation en termes rhétorico-pragmatiques de l'allégorie baudelairienne puis nous proposerons une lecture comparée de quatre textes de ces auteurs où l'utilisation de l'allégorie se voit directement articulée à une interrogation sur les fondements symboliques de la communauté humaine.

1) Interprétation rhétorique de l'allégorie baudelairienne

Fonder sa poétique sur une théologie de la séparation c'est, pour Baudelaire, reconnaître l'absoluité d'un autre que l'écriture ne maîtrise pas ; c'est aussi, et par là-même, impliquer une problémativité de l'œuvre, de la présentation qu'elle constitue et des éléments formels et informationnels qu'elle rassemble, mesurés à l'aune de cet autre à la fois commun et inaccessible. C'est en même temps indiquer clairement la présomption d'une pertinence de l'œuvre (à travers la référence à un absolu de sens, même si celui-ci reste problématique et retiré). Notons encore que la présentation allégorique installe ses données informationnelles dans une insuffisance partielle : elle les littéralise au point de les rendre absolument vaines et insignifiantes (c'est l'indication de l'ennui ou de l'amer savoir qui vient au terme du « Voyage », ou celle de l'écrasement spleenétique) ; elle les délittéralise en faisant de cette littéralité déconcertante l'occasion d'un questionnement d'une ampleur hypothétiquement nouvelle (messianique, idéale). On lit ici l'inversion des institutions sociales et linguistiques de la réalité en même temps que l'annonce d'un lieu commun ou du moins d'une transmissibilité de son utopie¹. Ajoutons, en outre, que l'allégorie, en tant que jeu sur le maintien et la ruine de la convention², se donne explicitement comme transmission,

¹ « Avis aux non-communistes : Tout est commun, même Dieu. », peut-on lire dans *Mon cœur mis à nu*, *op.cit.*, p.112.

² Qu'elle soit attestée ou mimée, la convention préside au déploiement de l'allégorèse que déclenchent des marqueurs allégoriques identifiables – majuscule, thématique de la mort et de la vanité. Cf. la définition que donne Jean Bessière dans la « Petite terminologie », *Canadian review of comparative literature* – Jean Bessière:

impliquant une socialité du texte et des savoirs¹. A ce titre, elle échappe au mythe du commencement absolu qui préside peu ou prou à la pensée du symbole². De plus, la convention, du fait qu'elle peut apparaître comme désignation transparente de l'Idée, risque toujours par là-même de s'opacifier. Il y a ici un jeu sur la clarté et sur l'énigmaticité du signifiant allégorique, énigmaticité qui est à penser alors comme déshérence du signifiant : ainsi de la « Fontaine de sang », où les tercets semblent interpréter allégoriquement l'image proposée dans les quatrains, sans pourtant qu'un rapport d'évidence s'établisse pour le lecteur entre l'image et sa possible interprétation³. Ainsi de « Sed non satiata » où les métaphores se développent en l'absence de tout comparé⁴.

L'allégorie baudelairienne excède donc par deux fois la tautologie autonome de l'œuvre symbolique : par son appartenance explicite (mais parfois problématique) à une convention⁵ qui en est, formellement, la condition de possibilité ; par la désignation de la séparation de sa pertinence et de la forme signifiante conventionnelle. Au plan rhétorique, un tel complexe communicationnel implique une logique fondée sur le partage d'un ensemble de conventions héritées, d'une interprétation du monde par l'hétéronomie radicale d'une transcendance et d'une attente qu'on pourrait qualifier d'utopique.

2) La critique mallarméenne de Baudelaire : du Cygne au Signe, du « Vieux saltimbanque » à « La Déclaration foraine »

On le devine, l'athéisme de Mallarmé s'accommode mal de la perspective théologique de l'allégorie baudelairienne. De fait, il semblerait que les *Poésies* soient un adieu progressif à Baudelaire, dont l'ombre rayonne sur un grand nombre de textes, avant de venir

Literature and Comparative Literature revisited, op.cit., p.14 : « Allégorie : Suite d'éléments narratifs ou descriptifs dont chacun correspond aux divers détails de l'idée qu'ils prétendent exprimer. La signification de l'allégorie est explicite et immédiatement accessible ; cela suppose un lecteur qui dispose du savoir qui lui permet de lire ces correspondances. » On retrouve ici certains éléments de la définition goethéenne (l'immédiateté par exemple) ; l'important reste cependant l'accent mis sur la question de l'encyclopédie du lecteur. C'est affirmer on ne peut plus nettement, en deçà de ce qu'implique la transcendance allégorico-théologique, l'appartenance de la forme allégorique à une tradition, à une société. Où se note explicitement l'impact communicationnel de l'allégorie : jouant d'une convention, elle implique une communauté et son questionnement dans la présentation explicite qu'elle en fait.

¹ Ce jeu se retrouve par exemple dans *Les Fleurs du Mal* dans la tension entre *inconnu* et références culturelles.

² Cf. cette citation de Novalis donnée par Benjamin : « Existe-t-il un art d'invention sans données, un art d'invention absolu ? ». *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, op.cit.*, p.106.

³ Cf. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie, op.cit.*, p. 53.

⁴ Cf. *infra*, Chapitre I, B-1-b.

⁵ Cf. Eléonore Reverzy, « Le fruit caché. L'allégorie entre l'ancien et le nouveau », *L'Allégorie*, revue *Romantisme*, n°152, Armand Colin, 2011, p.5 : « L'allégorie fait toujours appel à un code, à un matériau préétabli : loin de témoigner de la capacité créatrice du poète, elle illustre sa soumission au langage, à la parole d'autrui, à la tradition. »

« se rasseoir / Contre le marbre vainement¹ » de sa stèle. Nous mesurerons l'importance du remaniement mallarméen de l'allégorie en explicitant la dimension polémique vis-à-vis de Baudelaire de deux poèmes allégoriques de Mallarmé, « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui² » (1885) et « La Déclaration foraine³ » (1887), où s'articulent les fondements de sa condamnation de la poétique baudelairienne. Toutes choses qui seraient, on le comprend, à verser au dossier de ce que nous nommons plus haut le scepticisme polémique de Mallarmé.

Dans un commentaire extrêmement rigoureux⁴, Jean-Claude Milner donne du poème « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui⁵ » l'interprétation suivante : le premier quatrain, exclamatif, dit au discours direct la posture hugolienne d'une croyance au lendemain dont tout pourra advenir, « de telle sorte que tout jour puisse être celui-là⁶ »; le premier tercet exprime dans un récit rétrospectif le moment de Baudelaire, qui consiste en l'attente d'un tel jour accompagnée du savoir qu'il n'advientra jamais. Ce moment est une manière de tragédie allégorique dans laquelle le monde ne désigne que l'absence du divin⁷. Là où les deux poètes se rejoignent selon Stéphane Mallarmé, c'est dans leur positionnement par rapport à ce jour vivace et beau, que les idéologies révolutionnaires n'avaient cessé de promouvoir : l'un sous la forme de la confiance, l'autre par la prostration endeuillée⁸. Tous les deux sont victimes d'une même illusion : que le sens se constitue relativement à un idéal d'incarnation de l'idée, dont le nom est l'Idéal⁹. Ainsi, selon Jean-Claude Milner, « le Cygne » fantomatique du dernier vers est-il Stéphane Mallarmé lui-même, dont l'attitude est celle d'un retranchement jugé méprisable, car improductif, par le contemporain. Sans doute le critique a-t-il raison de voir en ce texte un « Tombeau de Stéphane Mallarmé¹⁰ », lequel prend sur lui, par la décision finale du dernier tercet, la mort définitive de l'Idéal. Pourtant, nous objecterons à la

¹ « Le Tombeau de Charles Baudelaire », *Poésies, op.cit.*, p.39.

² *Ibid.*, p.36.

³ *Poèmes en prose, in OCMI*, p.423.

⁴ Jean-Claude Milner, *Mallarmé au tombeau, op.cit.*

⁵ *Poésies, op.cit.*, p.36.

⁶ Jean-Claude Milner, *Mallarmé au tombeau, op.cit.*, p.56.

⁷ *Ibid.*, p.57.

⁸ Baudelaire, en 1852, avait abandonné toute idée démocratique.

⁹ Cf. *idem, op.cit.*, p.70. Jean-Claude Milner exprime la position qu'il pense être celle de Mallarmé : « En eux [en Hugo et Baudelaire] se résume l'abominable coalescence du siècle et de l'idée, qui donne à croire que le premier, parfois, est lieu pour la seconde. Voilà l'idole, ou plutôt Dieu lui-même, puisqu'il ne consiste en rien d'autre qu'à postuler la coalescence. Voilà ce qu'il faut tuer. »

¹⁰ *Idem, op.cit.*, p.56.

généralisation de cette décision pour l'ensemble de la poésie mallarméenne¹. L'auteur des « Éventails » et du « Billet » à Whistler, n'est certainement pas nihiliste.

En effet, le dialogue avec Baudelaire n'est pas clos au terme du sonnet de 1885. Si l'auteur y dialoguait avec « Le Cygne » (1860), texte dédié à Hugo (où, pour le narrateur baudelairien, tout, dans Paris, devenait allégorie²), et, récapitulant l'opposition de l'un à l'autre, se distinguait des deux par une immobilité fantomatique, il est excessif d'y voir simplement l'expression de l'idée que rien n'a lieu. Il n'y a pas qu'une position négative dans ce sonnet. Signalé par une majuscule inattendue, un élément positif y surgit : « le Cygne ». La distance qui sépare Baudelaire de Mallarmé n'est pas, comme le pense Jean-Claude Milner, celle qui sépare uniquement le *deuil de l'Idéal* de l'*abdication de ce deuil*, mais celle qui distingue une poésie orientée théologiquement d'une pratique radicalement *sceptique* de la poésie.

Pour le dire autrement, la discussion avec Baudelaire n'en reste pas au niveau des principes, sans quoi elle resterait, par une capture dialectique, prise au piège de l'Idéal, dans les lacs d'une façon de poser la question du discours poétique selon la problématique de ces principes mêmes : la décision de Mallarmé *est sa poésie*, différente de celle de Baudelaire. C'est en tout cas la thèse que nous voudrions démontrer.

Rappelons dans un premier temps que « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » s'oppose point par point au « Cygne » des *Fleurs du Mal*³. Or, le Cygne de Baudelaire s'est échappé d'une baraque de foire. « Le vieux Paris n'est plus », affirme le locuteur, et il ajoute :

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

¹ Cf. *idem, op.cit.*, p.77 : « Un moment arrive toujours où l'on est tenté de dire : rien n'a eu lieu. C'est le moment mallarméen. » Remarquons que Mallarmé ne dit jamais : rien n'a eu lieu ; mais : « rien n'aura eu lieu que le lieu ». Ce qui est différent.

² « Le Cygne », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes, tome 1*, édition de Claude Pichois, collection de « La Pléiade », Gallimard, 1975, p.85-87 : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échaffaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourd que des rocs. »

³ Cf. Jean-Claude Milner : *Le Tombeau de Mallarmé, op.cit.*, p.43-47.

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre ¹

La baraque désertée ne laisse pas d'évoquer celle du vieux saltimbanque du *Spleen de Paris*. De fil en aiguille, c'est « La Déclaration foraine » datant de 1887 qui est convoquée. D'où la proposition suivante : dans ce texte postérieur à « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », Mallarmé reprend sa réflexion sur les rapports de Baudelaire à Hugo, en opposant plus nettement le caractère positif de ce qui le distingue de ses précurseurs, chose que la fin ambiguë du sonnet avait pu masquer. Tentons de l'établir.

Pour ce faire, nous lirons d'abord « Le Vieux Saltimbanque »², texte daté de 1862. Le narrateur se promène dans une foire qu'il décrit comme un « jubilé populaire » où l'odeur de friture a le rôle de « l'encens ». Mais il ne faut pas s'y tromper : cette fête vécue quasi religieusement par le peuple n'amène pas l'exaucement de ses souhaits les plus chers ; tout au plus est-elle un « répit », l'oubli éphémère des maux quotidiens³. De fait, Baudelaire prend soin de nous décrire la religion démocratique (ou ce qui en tient lieu ici) comme une gigantesque confusion où les cris se mêlent aux odeurs de friture. Rien de moins rousseauiste⁴, en somme, que ce chaos social, cette orgie économique qui sert de toile de fond à la plus sinistre manifestation de la misère humaine. C'est dans cette atmosphère de confusion que la découverte de la détresse du vieux saltimbanque peut précipiter le sens de la scène dans une dimension clairement catastrophique, conduisant à l'allégorèse finale du narrateur baudelairien :

Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer !⁵

¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, p.85.

² Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, tome 1, *op.cit.*, p.295.

³ *Ibid.* : « En ces jours-là il semble que le peuple oublie tout, la douleur et le travail ; il devient pareil aux enfants. Pour les petits c'est un jour de congé, c'est l'horreur de l'école renvoyée à vingt-quatre heures. Pour les grands c'est un armistice conclue avec les forces malfaisantes de la vie, un répit dans le contentions et la lutte universelle. »

⁴ Sur l'idéal *harmonique* de la pensée politique de Rousseau, on pourra se reporter à l'article de Jean Starobinski, « Le remède dans le mal : sur la pensée de Rousseau », in *Le remède dans le mal*, Gallimard, 1989, en particulier à la section II intitulée « Socialité de la musique », p.208-232.

⁵ *Ibid.*

Le poème propose donc une interprétation complexe de la place du poète dans la société : d'une part, le poète vieillissant est mis au ban de la société et de son auto-célébration illusionnée ; d'autre part, le poète moderne, qui se trouve non moins exclu de cette célébration, est tenu d'en dévoiler la dimension à la fois factice et catastrophique. Pour le dire autrement, de la passivité désespérée du vieux saltimbanque à la non moins passive rêverie réflexive du narrateur, l'unique différence tient à la production d'une pensée allégorique et catastrophique du réel. Sartre y insistait : l'action n'est pas une catégorie baudelairienne¹. Le texte se termine sur la velléité d'une aumône pécuniaire, qu'un mouvement de foule empêchera. L'allégorisme baudelairien, en même temps qu'il se donne pour un fantastique instrument de subversion idéologique, ne semble jamais très éloigné d'une démission résignée devant l'inertie du monde réel.

Au-delà des nombreuses similitudes indiquant un dialogue concerté entre les deux textes, le contraste entre « Le Vieux Saltimbanque » et « La Déclaration foraine² » est net. Le poète avec « Madame .. seule tu sais Qui » arrive par hasard au milieu d'une fête, qui, comme toutes les fêtes des *Divagations*, relève du mystère³. Il s'agit donc encore d'un poème de la religion démocratique, de ce qui devrait être le lieu *commun* de la troisième république. Comme chez Baudelaire la fête est un temps d'« exception à la misère ». Comme Baudelaire, Mallarmé insiste sur le tumulte qu'elle engendre. Comme lui il rencontre un pauvre vieillard dont la baraque délabrée semble ne receler aucune attraction. Comme lui il éprouve de la compassion pour sa misère. Cependant son attitude vis-à-vis du vieillard est totalement différente. Au lieu d'aboutir à une rêverie mélancolique sur la ruine des carrières littéraires, cette rencontre débouche sur une action efficace pour venir en aide au saltimbanque déchu. En effet, dans la baraque « apparemment vide⁴ », la compagne du poète décide d'improviser un spectacle qui sera sa simple exposition redoublée (tautologiquement, semble-t-il) d'un poème.

Le narrateur mallarméen et son amie s'opposent donc clairement au solitaire dandy baudelairien, réduit à une passivité devant l'appréhension d'un vide qui le terrifie sans doute : Qu'il n'y ait rien dans la baraque, soit ; mais qu'on y donne un spectacle ! De même que le vieux saltimbanque désignait peut-être Lamartine, comment ne pas reconnaître dans le vieillard de « La Déclaration foraine », qui reste incapable de montrer « l'hallucination d'une

¹ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, 1947, p.52.

² Mallarmé, *Divagations*, *op.cit.*, p.93-98.

³ *Ibid.*, p.425 : le pré, « quand l'institue le mot mystérieux de fête » prend un « caractère fréal d'exception à la misère ».

⁴ *Ibid.*, p.424.

merveille¹ », et ne présente que « l'inanité de son famélique cauchemar »², le chroniqueur en somme stérile du « Vieux Saltimbanque », voire Baudelaire lui-même. En outre, le texte de Mallarmé s'oppose jusque dans sa forme à celui de Baudelaire : tel un écrin, il contient le joyau d'un poème (« La chevelure vol d'une flamme ») que Baudelaire, médusé par la profondeur de la misère, n'a pas enfanté. A une attitude de dénigrement face à l'absence d'un sens valable au fondement de la société, à une mélancolie qui s'exprime de façon privilégiée dans la forme subversive mais inefficace de l'allégorie, Mallarmé oppose une « bravoure³ » poétique qui passe par la valorisation active de ce qui, dans la célébration maladroite des fêtes populaires, contient la trace d'une vocation de l'homme à la divinité.

Or, la posture mallarméenne s'affirme ici dans toute son originalité comme une nouvelle poétique de l'allégorie. « La Déclaration foraine » est sans conteste un poème allégorique. Selon deux niveaux au moins. Au niveau global d'abord, la scène est à entendre comme une allégorie de la position du poète quant à la question des fondements religieux de la société ou du sens auquel vouer la communauté humaine⁴. A un niveau plus local ensuite, Mallarmé prend soin de l'indiquer au lecteur⁵, le spectacle donné par le poète et sa compagne est de nature allégorique. Cependant, il semble que cette dimension allégorique renouvelle de façon radicale le modèle baudelairien. Au niveau local, la « vivante allégorie » mallarméenne n'affirme d'autre transcendance que celle de sa propre présentation. La figure féminine en effet, « ne mouvant astre ni feu au doigt », c'est-à-dire sans l'appui d'attributs propres à désigner une idée qui la dépasserait, n'est qu'elle-même. De même, le dispositif de redoublement de l'apparition féminine par le sonnet consiste en une affirmation de son identité. Cela se formule comme un paradoxe : d'une part, l'allégorie est une tautologie ; d'autre part, réflexivement, le poème est à la fois une allégorie de la tautologie, et l'affirmation d'une tautologie de l'allégorie. Au niveau de l'interprétation globale du texte, cela interdit toute démission du poète devant la réalité. L'allégorie est un fait. Comme telle, elle est une part de la réalité à partir de laquelle elle s'élabore. Par conséquent, l'interprétation de la scène de foire en termes allégoriques n'amène pas à la constatation du manque de ce à quoi la foule aspire. L'instinct de ciel en chacun n'est pas la promesse messianique d'un futur meilleur mais la preuve factuelle de sa possibilité, même si, dans la mesure où il peut rester

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p.94.

⁴ A ce titre il faut noter la dimension allégorique des protagonistes de l'histoire : « Madame seule tu sais qui », Idée du poète, le vieillard, etc. On verra à ce sujet l'étude de Bertrand Marchal dans son ouvrage *La Religion de Mallarmé, op.cit.*, p.258-271.

⁵ « Mon aide à la taille de la vivante allégorie [...] », « La Déclaration foraine », *Divagations, op.cit.*, p. 97.

ignoré, il n'est pas une condition suffisante à l'établissement d'un ordre nouveau : c'est ce qui justifie l'action du poète.

Cette reconfiguration de l'allégorie est centrale dans la poétique mallarméenne. Outre le fameux « sonnet allégorique de lui-même » elle permet d'entendre des textes tels que « A la nue accablante tu » ou « Le Démon de l'analogie ».

Congédiant la problématique d'une séparation du réel et de l'Idéal, le poète ne sombre ni dans le nihilisme, ni dans une restauration du paradigme romantique selon lequel l'idéalité du monde (c'est-à-dire de la conscience) lui serait immanente, resterait en son pouvoir. Ce qui le distingue de Baudelaire, ce n'est pas tant la mort du cygne, l'abdication définitive d'une figure du poète vouée à l'idéal, que l'avènement du Cygne comme Idée reconnue dans sa factualité contingente et non plus sous les espèces d'une totalité souveraine comme c'était le cas dans le premier romantisme. Le sonnet qu'analyse Jean-Claude Milner est donc le préalable d'une poésie qui s'accommode du rien parce qu'elle a reconnu la positivité d'un fait.

3) Interprétation rhétorique de l'allégorie mallarméenne

La refonte mallarméenne de l'allégorie entraîne donc une redéfinition profonde de son fonctionnement rhétorique et de la relation à l'autre et à la communauté qu'elle dispose. Parce qu'il maintient la dimension allégorique de son texte Mallarmé continue d'inviter le lecteur à la reconnaissance d'une altérité par rapport à quoi celui-ci prend sens. Pourtant, cette altérité n'est plus que celle du texte lui-même : le sens allégorique du poème, dans la mesure où il se réduit à une tautologie, ne peut être pensé comme séparé. Du coup, si la « vivante allégorie » que restitue le texte a pour seul contenu l'affirmation d'une présence, il n'y a plus lieu d'en faire le moyen d'une justification métaphysique et, partant, autoritaire du monde, à laquelle nous invitait encore Baudelaire sur le mode du découragement¹. Cela place le poème sous un nouveau régime de problémativité et de circulation du sens. Le sens pour Mallarmé n'est plus nostalgie d'une transcendance irrémédiablement éloignée, mais l'objet d'un constat, ce qui n'empêche pas, au moins formellement, le maintien d'une convention, d'une communicabilité. Cela le distingue d'ailleurs aussi bien de l'auteur des *Fleurs du Mal* que des

¹ Encore une fois, les remarques de Sartre sur Baudelaire se révèlent fondamentales : l'idée du péché est une manière d'enterrer dogmatiquement l'existence du monde tel qu'il est, selon des cadres métaphysiques indiscutés qui fournissent au pécheur une place, une justification. « Le coupable a sa fonction dans un univers théocratique. Sa fonction et ses droits : il a droit au blâme, au châtement, au repentir. Il concourt à l'ordre universel et sa faute lui confère une dignité religieuse, une place à part dans la hiérarchie des êtres : il est à l'abri sous un regard indulgent ou courroucé » (*Baudelaire, op.cit.*, p.68).

romantiques. En effet, la tautologie romantique, ce pouvoir qu'aurait eu l'œuvre de relever de sa propre catégorie, se résume chez Mallarmé à une tautologie. L'œuvre est ce qu'elle est, mais elle n'est aucunement dans une relation de pouvoir exclusif vis-à-vis de son sens, dans la mesure où, purement factuel (et non pas essentiel, définitoire d'une essence), le sens y est soumis à une contingence irréductible. Le dispositif réflexif chez Mallarmé invite donc à une reconnaissance de la contingence de l'œuvre et du sens, là où la réflexivité romantique était affirmation d'un pouvoir indiscutable.

Ajoutons encore que l'affirmation de la contingence du poème entraîne une mise en cause des institutions sociales et linguistiques de la réalité non plus en les subvertissant ironiquement comme chez Baudelaire mais parce qu'elle en révèle la pièce principale ou rien, l'absence de justification. Quand l'altérité de l'Idéal impliquait une problématisation de la communication à partir d'une utopie irrémédiablement reculée, le questionnement mallarméen de la réalité n'a plus rien d'utopique et s'effectue au cœur du réel et de la communication, dans la mesure même où c'est l'absence de justification du réel et des normes de partage du sens (dont la possibilité reste cependant, *in extremis*, maintenue) qui le suscite et en constitue l'objet.

4) Politiques de l'allégorie

Nous espérons avoir suffisamment montré que la question de l'allégorie, en apparence toute poétique, est en réalité, comme Mallarmé l'aperçut avec génie, indissociable d'un questionnement rhétorique si ce n'est politique des modalités de partage du sens qui sont au principe même de l'association humaine. Les linéaments d'une politique comparée de l'allégorie commencent maintenant à se dessiner. Comme toute œuvre de langage dont la dimension critique est explicite, les poèmes de Baudelaire et de Mallarmé élaborent une économie de ce qui se tient en retrait de la norme, qui en précède l'imposition, ou l'empêche simplement de s'établir, une économie de la violence.

Les concepts utilisés par Giorgio Agamben dans *Stato di eccezione* permettent ici une mise en perspective des plus intéressantes. Il nous faut en faire un bref rappel. Dans cet essai, le philosophe étudie les rapports entre le droit et son application. Après avoir montré comment l'application du droit passe nécessairement par sa suspension, l'auteur remarque que le juridique semble ne pouvoir subsister qu'à travers une capture de l'anomie qui permet cette application. Il y aurait alors, du fait de cette intégration de la violence dans l'ordre juridique,

le risque d'une normalisation de l'état d'exception où l'acte le plus arbitraire a force de loi. Or, cette configuration du juridique est consubstantiellement une configuration ontologique :

La relazione fra norma e realtà implica la sospensione della norma, così come, nell'ontologia, la relazione fra linguaggio e mondo implica la sospensione della denotazione nella forma di una *langue*.¹

Cette configuration engage donc avec elle, et c'est ce qui nous intéresse ici, tout acte de communication. On comprend alors que l'entente de cette zone d'anomie, la compréhension de ce moment de suspension soient fondamentaux. Giorgio Agamben convoque pour cela la pensée benjaminienne de la violence rappelant que le penseur allemand oppose deux types de violence : une violence mythico-juridique et une violence pure². La violence mythico-juridique se tient toujours dans une relation au droit, elle se donne comme moyen de l'application du droit : son résultat est l'installation d'un *pouvoir*. La violence pure, en tant qu'elle ne se définit plus comme moyen de l'application du droit, mais comme relation à sa propre médialité [*sic*], est un autre nom de l'action humaine une fois rompu le lien entre violence et droit³.

(a) *La violence romantique*

Nous l'avons vu, la définition romantique de l'œuvre d'art installait le poème dans une zone d'anomie qui est, à la fois et selon la même autorité, suspension et imposition de sa propre norme. L'art tend alors à se fonder sur le moment d'une tension métaphysique fondamentale où la norme se voit suspendue pour pouvoir être imposée, où le sens, pour apparaître, est soustrait à lui-même, tandis que la présentation est donnée selon l'évidence de son intégration au sens. Ce moment est donc identique à celui où l'action violente, revendiquant son intégration juridique, se confond avec le droit pour en assurer l'instauration. Une telle communication n'est pas sans consonances, en effet, avec l'affirmation d'un état d'exception. Ce dernier apparaît alors comme le paradigme politique du symbole. Par, violence nous entendons donc ici non pas une neutralité (quant à la norme) de l'acte qui précède la loi ou le sens, mais une relativité inextricable de la norme et de sa suspension.

¹ Agamben Giorgio, *Stato di eccezione*, *op.cit.*, p.78 : « La relation entre norme et réalité implique la suspension de la norme, de la même manière que, dans l'ontologie, la relation entre langage et monde implique, sous la forme d'une langue [en français dans le texte] la suspension de la dénotation ». Nous traduisons. Il existe cependant une traduction française de l'ouvrage que nous n'avons malheureusement pas à notre disposition : le lecteur pourra s'y reporter, peut-être plus commodément.

² *Op.cit.*, p.78-80.

³ Cf. Walter Benjamin, « Critique de la violence » (1921), *Œuvres I*, *op.cit.*, p.210-243.

(b) La violence baudelairienne

Dans l'allégorie baudelairienne, la séparation du sens et de l'acte de communication semble interdire toute indécidabilité entre la norme et son actualisation. L'anomie est ici répartie sur deux plans : 1- l'acte de communication dans la mesure où il mobilise des signifiants présentés comme insuffisants au regard du sens sous-entendu est anémique, violent ; la relation d'altérité qui relie l'anomie au sens est devenue nettement exclusive ; la violence est le signe d'un échec : le sens lui reste inaccessible ; 2- l'affirmation de cet échec, de cette exclusivité, procède elle-même d'une zone d'anomie. Mais ne peut-on pas entendre dialectiquement cette affirmation d'exclusivité ? En effet, si l'allégorie baudelairienne s'oppose frontalement au symbole, n'est-elle pas par là-même comme un écho à la loi d'exception qui définit la dimension politique de ce dernier ? Dès lors il faut se demander jusqu'à quel point se recouvrent ironie et subversion d'un côté et construction du sens par une reconnaissance commune de sa problématique. Dans quelle mesure la subversion baudelairienne se distingue-t-elle, dans la forme de communication qu'elle propose, de l'autoritarisme d'une théocratie qu'elle revendique par ailleurs ? L'exclusivité de l'acte et de la norme indique en tout cas que la question du rapport au sens continue de se poser selon les termes d'une connexion entre droit et violence, entre langue et intuition. C'est là la limite de l'allégorie Baudelairienne. Son héritage onto-théologique.

(c) La violence mallarméenne

On perçoit alors, par comparaison l'originalité de la position mallarméenne. Chez Mallarmé, la violence ne se définit plus par rapport à une fin, à l'imposition d'un sens dans la mesure où le sens n'est plus fonction de sa réalisation : la présentation contingente de l'œuvre n'est plus affirmation d'un sens. Celui-ci est ainsi ramené à sa puissance, à sa virtualité. L'allégorie mallarméenne propose à cet égard une violence d'un type nouveau. En effet, il y a bien violence du fait que rien ne norme le discours tautologique (nous l'avons vu, l'allégorie mallarméenne est une tautologie). Mais dans la mesure où celui-ci n'est application d'aucune norme, tout en se donnant pourtant comme moyen pur d'une norme (c'est ce qu'implique le maintien, à vide, de la dimension allégorique du texte, l'invitation malgré tout à l'allégorèse, l'exhibition d'une convention), il semble, en se faisant justement réflexion de sa médialité¹, rejoindre cette violence pure dont parle Benjamin, violence qui ne mène à l'instauration d'aucun pouvoir. Il laisse résonner le sens, gratuitement, loin pourtant de toute indifférence au

¹ Chez Mallarmé, il ne reste de l'allégorie privée de la norme dont elle est censée se faire le moyen, que la mise en évidence pour lui-même de ce caractère de moyen, de cette médialité.

monde, sans en forcer l'imposition dans les termes viciés d'une institution idéalement définitive¹.

*

* *

Parce qu'elle fait l'économie de tout fondement transcendant, l'allégorie mallarméenne constitue donc une forme de transitivité non autoritaire. Parce que le sens auquel elle conduit s'établit dans les limites fixées par la tautologie de l'œuvre, cette transitivité paraît se signifier elle-même. Peut-être l'allégorie fait-elle alors de cette transitivité sans détermination propositionnelle la seule norme proposée – plus qu'imposée – par le texte. La distance théologique fondatrice de la forme allégorique se retrouve ainsi dans la simple invitation à un ailleurs du poème, définitoire désormais d'une transitivité et d'une hétéronomie immanentes. En outre, dans la mesure où elle joue d'une tradition de pratiques de lecture que le dialogue avec Baudelaire met au premier plan tout en s'en distanciant, l'allégorie a une fonction conservatoire, réservant au cœur du poème la possibilité d'une communauté sinon du sens du moins de ce mouvement d'interprétation et de distanciation que constitue toute allégorie. A un autre niveau, cette conservation fait une communauté : celle de pratiques littéraires et du souci de leur transmission.

¹ Cela permet de porter un nouvel éclairage sur ce que Jacques Rancière nomme l'archi-poétique mallarméenne. Pour le philosophe, Mallarmé élabore dans sa réflexion politique une archipoétique équivalente à l'archipolitique (à la répartition des rôles dans la société selon un « partage du sensible ») platonicienne tout en s'en distinguant par deux aspects fondamentaux : le fondateur en est un homme du commun ; l'idée est un simulacre pur, qui ne représente plus rien que le multiple lui-même. Or, si l'idée est simulacre, si l'élu est devenu n'importe qui, il faut préserver l'idée de sa transformation tendancielle en mythe, maintenir les barrières : cela expliquerait *circonstancielle*ment pour Rancière la retenue mallarméenne, son retrait, dans l'écriture comme sur la scène politique, le fait que le poème n'aboutisse pas à une véritable fondation. Il nous semble pourtant que les circonstances historiques ne suffisent pas à expliquer cet aspect de l'œuvre, la réticence mallarméenne à l'égard du mythe : il y a là quelque chose de plus essentiel, une déposition de la métaphysique du pouvoir. La réserve mallarméenne est peut-être une violence étrangère à la problématique du fondement politique. Cf. Jacques Rancière, « L'intrus : politique de Mallarmé », in *Politique de la littérature*, *op.cit.*, p.93-112.

2. Valéry : immanence de l'allégorie

L'écriture poétique de Paul Valéry est hantée de références littéraires. Ses poèmes mobilisent un contingent impressionnant de figures notoires puisées dans un patrimoine littéraire et mythologique plus ou moins classique : Hélène, Orphée, Vénus, La Belle au bois dormant, César, Narcisse, Sémiramis, la Pythie. Ils mobilisent en outre un certain nombre de formes héritées. Au plan prosodique, on pense bien entendu au respect du vers ou à celui de certaines compositions strophiques.

À un plan plutôt discursif, on note l'utilisation d'un certain nombre de schéma génériques, tels la prosopopée du « Cantique des colonnes », l'écriture du caractère, façon La Bruyère, à la première page de *Mélange* par exemple, ou les allégories qui parsèment ses recueils, qu'on songe à « Poésie » dans *Charmes* ou de façon moins évidente à des poèmes comme « Baignée » ou « La Dormeuse ». Toutes choses qui indiquent un emploi très concertés des ressources léguées par la tradition littéraire, et donc la volonté de compenser la tendance au solipsisme déjà mentionnée par une exagération de marqueurs de continuité génériques ou, plus largement, littéraires, qui agissent tant au niveau de la composition qu'à celui de la réception et de l'interprétation.

Ainsi, la poétique de l'allégorie que nous allons décrire prend-elle place dans un complexe assez vaste de réappropriation du patrimoine littéraire, complexe qui fait l'aspect suranné d'une poésie à contre-courant des innovations formelles de son époque. Comme chez Mallarmé, l'écriture de l'allégorie offre ici un bon observatoire de ce qui s'invente en réaction à une poétique du symbole comme une poétique de l'interrogation et de la communication de cette interrogation.

Nous tenterons de montrer ici que l'allégorie valéryenne déjoue à sa manière l'autorité inconditionnée du symbole tout en étant tout à fait étrangère à la violence théologique des allégories de la transcendance. En montrant qu'elle accomplit à la fois une réduction à l'immanence de ce à quoi conduit l'allégorèse (ce qui implique une réévaluation du signifiant allégorique comme travail textuel) et une littéralisation des signifiants traditionnellement allégoriques¹, nous tâcherons d'établir qu'elle ne peut être définie comme

¹ Même s'il ne cherche pas à problématiser en termes de métaphysique la présence récurrente de l'allégorie, dans les quelques pages très suggestives qu'il consacre à ce qu'il appelle dans *Charmes* « l'allégorie généralisée », Fabien Vasseur parvient à des conclusions semblables : selon lui une dimension allégorique est construite au niveau du recueil entier des *Charmes*, dimension qui ne désignerait autre chose qu'un fonctionnement psychique ou naturel, immanent quoi qu'il en soit et courant toujours le risque d'une littéralisation : « Chaque poème décrit en effet le passage d'un état initial à un état final – chacun constituant le même ensemble – par des transformations successives ; elles aboutissent le plus souvent à l'événement attendu,

une figure de l'alibi théologique, et que, partant, elle dispose une relation non autoritaire au lecteur, tout en continuant d'évoquer la possibilité d'une pertinence non littérale et de susciter un travail d'interprétation et d'interrogation.

a) Immanence de ce que révèle l'allégorèse

Le fait que l'allégorie ne porte plus vers aucune transcendance est illustré par le poème « Poésie »¹. Dans la mesure où il est réflexif – il présente en effet l'allégorie de la poésie elle-même –, ce texte est central pour la compréhension de ce qu'est l'allégorie pour Valéry. Tous les éléments de l'allégorie y sont : la personnalisation d'une entité abstraite (la Poésie) présentée avec un de ses attributs (ici un « sein », dispensateur de parole ou d'inspiration), la narration dialoguée d'un événement et son interprétation sous forme d'une clause interprétative, qui vient embrayer l'allégorèse en indiquant la voie d'une explication. Seulement ce cours dialogue ne conduit qu'à la reconnaissance d'une mort. L'allégorie appelée « Poésie » est en fait celle d'une mort de la poésie comme divinité nourricière². La séparation et la distance inhérentes au geste allégorique sont ainsi redoublées : la forme séparée des signifiants allégorise elle-même une séparation. Au régime du continu, du « fleuve sans coupure » d'un verbe à la limite de l'inconscience, se substitue un monde d'où la fusion est proscrite, ce qu'exprime la forme dialoguée, forme par excellence de la différence. Cela implique deux choses : que le poème n'en impose plus, que le poète ne se targue pas d'un savoir absolu, d'une participation fusionnelle à la nature des choses (ici à celles de la poésie) et qu'en conséquence le lecteur lui-même doit pouvoir se maintenir dans un rapport distancié au texte.

Le mode de lecture qui s'impose alors est moins celui d'une participation mystique au texte que celui d'une intellection nette et sans mystère du poème. Nous avons donc là un

pressenti, retardé, qui justifie le parfois long parcours : piqure de l'abeille, "mot le plus tendre" de l'Insinuant, chatouillement de l'orteil, jaillissement de l'oracle, chancellement d'Ève qui "cède" enfin, bain lustral... L'allégorie réalise l'équivalence profonde de ces petits dénouements, variations indifférentes d'un même processus, monotone, d'une même machine naturelle, et dont le geste créateur constitue forcément, par réflexivité, l'ultime dénominateur commun. Quelle différence pourtant entre une piqure et un baiser, un barbotage et un orgasme, entre un sanglot et un poème. [...] Nul n'est pourtant prêt à les confondre ! L'allégorie appelle donc son propre renversement : chaque figure ne se comprend que par rapport aux autres, mais en même temps retrouve un droit à l'identité littérale. » Cf. Fabien Vasseur, *Charmes – La Jeune Parque de Paul Valéry*, *op.cit.*, p.153-155.

¹ « Poésie », *Charmes*, *op.cit.*, p.119.

² Il semble que la lecture proposée par James Lawler soit insuffisante : interprétant l'arrêt du cœur de la Poésie comme la simple interruption d'une inspiration finalement et heureusement rétablie, il gomme toutes les tensions sémantiques du poème pour en établir une signification unifiée. Il semble qu'une lecture plus consciente de l'ironie de cette mimique d'allégorie et des ambiguïtés qu'elle présente puisse conduire à une interprétation qui ne table ni sur « la simplicité fervente » ni sur « la naïveté abstraite » du texte. Cf. James Lawler, *Lecture de Valéry – une étude de Charmes*, *op.cit.*, p.24 et p.71-77.

poème typique de l'écriture valéryenne en cela qu'elle prétend se maintenir, à la différence de l'écriture surréaliste par exemple, mais tout aussi bien de l'écriture déroutante d'un Bousquet, dans une certaine intelligibilité, dans un partage non fusionnel du sens. Le refus d'un lyrisme fiévreux dont nous avons déjà parlé implique ici une posture communicationnelle à la fois d'accessibilité à l'autre et de distance, loin sans doute de ce que Valéry évoque parfois d'un rêve d'enchantement par la pure musique du poème. Ce poème établit en somme un *ethos* sans autorité, le maintien de la forme allégorique équivalant donc au maintien d'une communicabilité sans transcendance énonciative.

Mais il y a deux régimes de fusion communicationnelle : le régime participatif, et le régime de la clarté. Il faut noter que la poétique de l'allégorie ne conduit nullement ici à une intelligibilité définissable comme évidence, menant à un sens clair, univoque et immédiatement accessible. En effet le poème laisse indéterminés un certain nombre de détails. À commencer par la définition de ce qu'est cette Poésie apparemment défunte. Ainsi, l'apostrophe du cinquième vers (« O ma mère Intelligence ») laisse le lecteur perplexe, qui se demande si celle que le poète nomme « Intelligence » est aussi la Poésie du premier quatrain, ou quelque autre figure allégorique. La lecture avançant, le doute demeure, d'autant que l'entité interrogée, au moment de prendre la parole aura une nouvelle fois changé de nom (elle est désormais désignée comme « la Source »). Mais c'est alors toute l'organisation sémantique du poème qui se trouble. Car le lecteur, peut-être tributaire d'une *doxa* rarement questionnée, assimilerait peu volontiers la poésie à l'intelligence et ferait de l'intelligence quelque chose qui n'est rendu possible que par un mouvement de recul devant les choses, et donc par l'installation d'une discontinuité entre sujet et objet, par l'effectuation d'une manière de sevrage, ce que semble démentir le tableau remémoré d'une intelligence allaitant le poète. Valéry nous invite-t-il alors postuler l'existence d'une intelligence non séparée, d'une « connaissance¹ » qui ne coïnciderait pas avec l'annulation du sujet, d'une intelligence au sein de laquelle le poète « ne [saurait] plus mourir », et dont on ne sait si elle est ou non distincte de la Poésie ? La répartition notionnelle doxique entre poésie, continuité, intelligence et discontinuité est donc subrepticement remise en cause, ce qui ouvre une interrogation nouvelle : il faut alors se demander ce qui dans ce poème relève de la critique valéryenne de l'inspiration et ce qui déplace le problème vers un horizon peut-être moins attendu, celui d'une carence poétique qu'on ne saurait penser à l'aide des oppositions classiques entre

¹ « Poésie », *Charmes*, *op.cit.*, p.119.

conscience et inconscience, intellect et émotion. Au terme de l'allégorèse, aucune évidence, aucune clarté.

On notera d'ailleurs que d'autres éléments viennent perturber l'évidence du texte : là où le dialogue allégorique postule l'existence d'une entité idéale distincte, le lecteur est amené à se demander si le thème du poème n'est pas celui du rapport du poète à lui-même, si la coupure n'est pas finalement une coupure réflexive :

O rigueur, tu m'es un signe
Qu'à mon âme je déplus [...]
Immortelle, ta paupière
Me refuse mes trésors

Si l'allégorie, *a fortiori* dans une forme dialoguée comme celle-ci, suppose une altérité de l'idée ou de l'actant abstrait dont elle fait la fable, de tels passages jettent le doute sur son extériorité. Le recours à la figure allégorique peut alors apparaître comme une manière de faire la relation d'un rapport à soi vécu comme coupure, désignant moins alors une transcendance qu'une césure subjective pour le moins difficile à situer. Au scénario évident (un poète s'abreuve au sein de la Poésie soudainement tari) se substitue une fable difficile à entendre : un poète s'abreuve au sein de la poésie dont le tarissement semble le priver de lui-même et la cause de cela résiderait dans le fait qu'il a manqué à son âme. Où l'on peine à démêler ce qui relève du rapport à la Poésie de ce qui relève d'un rapport à soi.

Ces éléments indiquent assez que le sens du texte tient moins en la désignation d'une réalité transcendante qu'il se chargerait d'allégoriser de manière univoque, que dans le jeu de l'écriture qui défait l'horizon d'attente doxique du lecteur, et requiert de sa part une lecture interprétative immanente aux détails du poème. La lecture de l'allégorie implique ici une posture interrogative, sans repos.

*

* *

Deux choses donc : 1- « Poésie » présente réflexivement un rapport à la poésie pensé non seulement comme coupure avec l'autorité transcendante censée fondée l'autorité du dire poétique, mais aussi comme conscience du fait que celle-ci n'est plus. L'allégorie sert alors, plutôt qu'à désigner une réalité transcendante, une poétique de la communication en présentant au lecteur des instructions génériques connues qui le conduisent vers une interprétation plus ou moins initiée à la fin du texte. 2- Elle ne se dissout pourtant pas dans l'évidence de sa propre clarté, mais, sous l'effet de troubles coréférentiels et de piratages narratifs, présente un certain nombre d'écueils qui rendent son interprétation ardue. Du fait de

la confusion des thèmes de la réflexivité et de l'altérité, ce poème présente une hésitation : d'un côté, il feint de maintenir l'altérité idéale ou divine, laissant penser de l'autre qu'il n'y va au fond que du rapport du sujet à lui-même. Or dans cette hésitation, c'est toute l'allégorie comme forme qui hésite entre deux de ses possibilités : celle d'être le signe d'autre chose, d'un au-delà qui ne se signifie que dans la distance, celle d'un pur ornement qui habillerait (par jeu ou par nécessité ?) une réalité purement immanente. En un sens, il n'y a peut-être dans ce texte rien d'autre qu'une mimique allégorique qui jouerait le rôle d'une césure, dans le sens où elle rompt avec la transcendance de ce qui est allégorisé tout en maintenant pour elle-même la séparation entre l'allégorie et ce qu'elle allégorise¹. L'allégorie se fait alors la forme d'une littérature séparée et immanente, soucieuse de communiquer dans la distance d'une interrogation des codes admis en même temps que par le moyen de leur familiarité.

b) Littérialisation de signifiants traditionnellement allégoriques

A côté de ce premier mouvement de retour à l'immanence on remarque un second mouvement exemplairement représenté, dans *Mélange*, par « Enfance au cygne² ». Ce mouvement consiste en la littérialisation de signifiants traditionnellement allégoriques. Ce texte est assez difficile à interpréter. Son titre qui rappelle celui d'une allégorie – parce qu'il présente la personnification d'une notion abstraite (« Enfance ») dotée de ses attributs – est relativement ironique, puisque l'allégorie est bien ce qu'interdit la réalité triviale représentée (un jardin public, les amourettes d'une bonne) : tout à son poids de fonte, la présence de Neptune est purement décorative et n'a rien à voir avec la présence réelle d'une divinité tutélaire, divinité qui donnerait allégoriquement sens au réel représenté. Ajoutons que le dieu marin veille sur une mare et que, dans ce jardin, les cygnes ne sont que des cygnes, et non plus les figures allégoriques de la condition poétique : du cygne-Hugo de Baudelaire, magnifique mais vauté dans la boue des tableaux parisiens, au cygne de Mallarmé qui reconnaît qu'il n'est justement qu'un signe, on passe maintenant au cygne qui n'est qu'un cygne. L'acte de jeter des graviers dans la mare, comme Hugo jetait des alexandrins par-dessus l'abîme des flots entraîne la noyade. De fait établir un parallèle entre ce texte et le texte liminaire des *Contemplations* serait intéressant³. En effet, si l'on admet que notre poème

¹ En ce sens, l'allégorie permet de dire le drame intime du sujet tout en quittant la forme par excellence de l'auto-affection, savoir le symbole, parole d'un « dieu perdu dans son essence ». Elle privilégie une sorte de distance à soi nostalgique.

² *Mélange*, *op.cit.*, p.296.

³ Pour mémoire :

Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants,

pourrait répondre au texte d'Hugo, on constate qu'il substitue à une logique allégorique fondée en Dieu et dévoilée par le don prophétique du poète une parodie d'allégorie : l'allégorèse ne parviendra pas ici à décoller vers un sens transcendant. « Enfance aux cygnes », s'il demeure une allégorie, allégorise peut-être l'impossibilité de prendre vraiment au sérieux l'allégorie, et, au-delà, la poésie, dans leur dimension traditionnellement métaphysique. Cette dérision n'est-elle pas figurée d'ailleurs par la présence parodique et trébuchante de l'alexandrin au cœur même de la prose, au climax du récit : « Et les cygnes, sans doute [6], s'étonnaient de ce cygne inconnu parmi eux [12], leur pareil par la blancheur [7] ; mais cygne improvisé qui commence à sombrer [12], car le manteau s'imbibe [6], et les collets et les robes.[7] »¹ ?

*

* * *

L'allégorie dans les deux poèmes que nous venons de commenter entraîne donc, de deux façons différentes, une lecture distanciée : d'une part, par nature pour ainsi dire, elle contraint à une lecture réfléchie, à un décryptage minutieux ; d'autre part elle thématise la parole poétique selon une distance indissociablement rhétorique et métaphysique, marquant l'impossibilité d'une fusion qui, ici, est refusée par un tarissement de l'écriture, et, là, sanctionnée par une noyade. Est-ce un hasard si, dans les deux textes, la continuité aquatique désirée relève du monde de l'*infans*, de l'absence de parole, quand la *parole* n'arrive quant à elle que dans l'après-coup du sevrage ou de l'écriture du souvenir. On verrait volontiers dans ces poèmes la valorisation d'une littérature adulte, dont la figure virile² du sauveteur

Passer, gonflant ses voiles,
Un rapide navire enveloppé de vents,
De vagues et d'étoiles ;

Et j'entendis, penché sur l'abîme des cieux,
Que l'autre abîme touche,
Me parler à l'oreille une voix dont mes yeux
Ne voyaient pas la bouche :

— Poète, tu fais bien ! poète au triste front,
Tu rêves près des ondes,
Et tu tires des mers bien des choses qui sont
Sous les vagues profondes !

La mer, c'est le Seigneur, que, misère ou bonheur,
Tout destin montre et nomme ;
Le vent, c'est le Seigneur ; l'astre, c'est le Seigneur ;
Le navire, c'est l'homme. —

15 juin 1839.

¹ *Mélange, op.cit.*, p.297.

² À laquelle appartient justement la propriété de diviser, de séparer les flots.

d'« Enfance aux cygnes », fendant les flots, tranchant dans la continuité fusionnelle de l'eau, maintenant la séparation entre le sujet et l'élément aquatique, serait une image satisfaisante.

c) Entre expérience sensuelle et construction allégorique : incertitudes de l'allégorie

On l'aura compris, Valéry poursuit à sa manière le travail mallarméen de sécularisation de l'allégorie, avec la refonte pragmatique qui en résulte. Mais là où Mallarmé utilisait le schéma allégorique en vue du maintien d'une célébration, sans trop ironiser sur son geste, la position de Valéry est plus complexe. Certes, on aurait tort de voir dans ces poèmes une parodie pure et simple de l'allégorie, pourtant on ne peut manquer le ton de douce dérision qui accompagne ces peintures de la vocation d'un poète encore dans les langes. Il y a fort à parier que Valéry utilise l'allégorie comme il fait de la littérature, c'est-à-dire d'une façon où perce toujours une certaine distance, sans qu'il ne soit jamais possible de trancher en faveur du jeu, de la moquerie ou de l'assentiment plus ou moins contraint.

Deux passages de *Tel quel* sont particulièrement révélateurs de l'attitude ambivalente de Valéry par rapport à l'allégorie :

Les beaux visages de femme ont la valeur, la splendeur fermée des abstractions. Ils représentent naturellement les Idées, les Déesses du langage.

Au salon distribuées, groupe moelleux, pulpes, regards ? Si on les fait taire au moyen d'une musique et perdre toute tension particulière, l'âme voit ces créatures allégoriques posées çà et là.

Cette dame est la Justice. – Celle-ci la Ruse. – La Volonté s'accoude ; et la Pensée observe les bagues de la Bonté.¹

Des belles femmes, les unes sont des enseignes de volupté ; les autres sont des symboles d'idées. Cette blanche et brune figure, la *Vérité*. Ce camée si délicat me représente la *Connaissance distincte*.

Les sculpteurs du Gouvernement ont compris ceci.

Dans cet omnibus, assise sereine, est la Sagesse.²

Comment, dans ces textes, faire le départ entre l'amusement de l'observateur ironique et le sérieux d'un regard poétique ? D'un côté la banalité des scènes, soulignée à dessein par l'auteur, semble contredire la portée allégorique du spectacle contemplé : une « Pensée » peu crédible, dame du monde, « observe les bagues de la Bonté », quand ce n'est pas la « Sagesse » qui quitte son siège pour descendre aux Halles ! De l'autre, l'allégorie, fidèle en cela à toute une tradition du XIX^e siècle, se présente ici comme la forme démocratique par

¹ *Tel quel, op.cit.*, p.625.

² *Ibid.*, p.690.

excellence¹, inscrivant la transcendance des valeurs universelles de la Révolution dans le quotidien le plus anodin, afin d'opérer peut-être la relève métaphysique d'une société sans religion. Il y va donc dans cette banalité de sa portée politique², de son accessibilité, mais aussi, et Mallarmé l'avait bien compris, de sa fragilité sinon de son imperceptibilité. Cerner l'allégorie du banal en des temps d'immanence demande un regard à la fois attentif (il faut en débusquer les figures), créateur (il faut en organiser la cohérence et la pertinence) et circonspect (on ne saurait s'y confier sans scepticisme).

C'est sans doute une des raisons pour lesquelles on trouvera, à côté des allégories déclarées (« Poésie », « Enfance aux cygnes »), des poèmes quasi-allégoriques, c'est-à-dire des poèmes dont la dimension allégorique affleure sans jamais se confirmer définitivement. Ces textes présentent certains traits caractéristiques de l'allégorie sans que cela suffise pour autant à trancher catégoriquement en faveur d'une lecture allégorique. « Baignée »³ et « La Dormeuse » en sont, dans leur différence, les exemples les plus significatifs.

« Baignée », sonnet de 1892, décrit une baigneuse, dont on ne sait si elle est une femme ou une statue ornant une fontaine. De fait, cette figure féminine serait bien dans le goût d'une allégorie de jardin public façon XIX^e. Le vers 5 laisse d'ailleurs entendre qu'il s'agit peut-être d'une allégorie de la beauté : « Éclore la beauté par la rose et l'épingle ». Une naissance ou un bain de Vénus en somme, en filigrane du texte⁴. Seulement l'initiale du mot « beauté » est une minuscule. Et il semble que le thème allégorico-mythologique soit secondaire dans un texte dont le titre étrange annonce le thème principal : « Baignée », comme pour indiquer qu'il n'y a pas de scène à proprement parler mais un état et, partant, une sensualité, dont la parole du poème, image de ces « mots nus des flots bleus », se fait l'écho murmurant.

D'ailleurs, le travail sur la matière sonore du poème semble prendre le pas sur le trajet argumentatif du texte. Notons comment, par exemple, le deuxième quatrain présente un nombre considérable de rimes internes, allitérations et assonances : au vers 5 « éclore » rime avec « rose », tandis que « beauté » renvoie au « tombeau » du vers précédent ; le vers 6 allitère en « m » et encadre son second hémistiche par une rime interne en « ou » ; au vers 7,

¹ La clarté que Goethe reprochait à l'allégorie peut conduire à y voir le moyen d'une communication politique efficace. Cf. Eléonore Reverzy, « Le fruit caché. L'allégorie entre l'ancien et le nouveau », art. cit., p.4.

² Valéry sacrifiera en 1917, avec un certain détachement peut-être, à l'écriture d'une allégorie de la Nation dont la valeur aujourd'hui est peut-être plus historique que littéraire. Cf. « Pour votre Hêtre "suprême" », *Pièces diverses*, op.cit., p.161.

³ *Album de vers anciens*, op.cit., p.78.

⁴ D'autant plus que la page précédente évoque une « Naissance de Vénus ».

traversé par trois allitérations (« b », « r », « d ») déjà annoncées pour certaines au vers précédent, « brisé » anagrammatise « bizarre » ; le vers huit mobilise les différentes apertures du « o », associant par deux fois le « o » fermé à un « n ». On pourrait parler d'une manière de continuité phonique, ou d'échos, mimant peut-être le miroitement aquatique ou la fluidité d'une sensation. À côté de ce travail sur les sons, le poème semble progresser par focalisations successives, présentant successivement la scène dans sa globalité, le chef de la baigneuse, puis chacun de ses bras. Le contenu narratif est presque nul, la scène étant sinon statique, du moins paisiblement ondoyante. La dimension descriptive semble donc l'emporter sur celle de la fable, abolissant presque toute dimension argumentative : significativement, en effet, le « Si » du dernier quatrain équivaut presque à un « tandis », et perd sa valeur hypothétique. Sa substitution à l'adverbe de temps semble alors avoir pour fonction d'atténuer la netteté temporelle de ce dernier et de restituer la douceur d'un tableau où chaque détail se fond en un autre, sans rupture. Le « si » devient ainsi une sorte de lien indéterminé : sa fonction grammaticale estompée et sa dimension phonique signifient davantage une simple continuité entre les deux tercets qu'une direction argumentative.

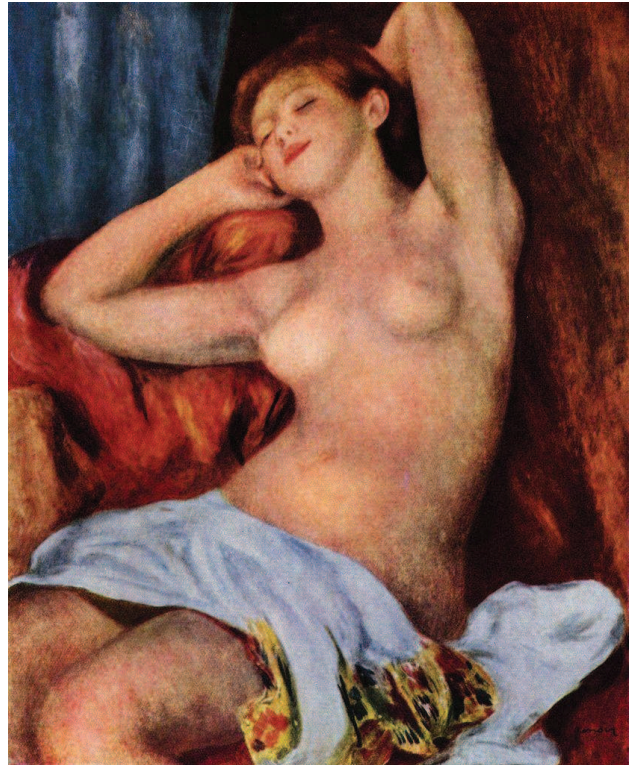


Figure 1 : *La Dormeuse* ou *La Baigneuse endormie*, Pierre-Auguste Renoir, 1897, huile sur toile, 81*65, Collection OskarReinhart, Winterthur. Cette toile, source probable de « La Dormeuse », nous invite à reconnaître l'intimité sensuelle dans laquelle risque de se dissoudre toute distance allégorique. Si l'on considère qu'il s'inspire de *l'Ariane endormie* du Vatican, ce tableau de Renoir témoigne sans doute d'un travail de sensualisation de l'allégorie proche de celui de Valéry, dans « Baignée », ou « La Dormeuse ».

Ce texte de jeunesse, empreint de symbolisme, montre donc que l'allégorie est comme l'écume du sensible, et si fragile qu'elle transparait à peine, restant inaccomplie, filigrane esquissé sur la nébuleuse sensuelle d'un portrait de femme.

« La Dormeuse » présente semble-t-il un schéma inverse. Alors que « Baignée », dont le sujet aurait pu être traité de façon exemplairement allégorique, s'engouffre dans les replis d'une sensualité traitée pour elle-même, « La Dormeuse » dont le titre évoque quelque onctuosité à la Vermeer, s'ouvre, comme on va le voir, sur la possibilité d'une attente

allégorique. Le motif concret (une femme endormie) est peint avec tous les raffinements

Figure 2 : Ariane endormie, Musée du Vatican. Copie romaine d'un original grec de la période hellénistique (deuxième siècle avant J.C). Cf. note 2.



d'une précise et précieuse allégorie. De fait, la fleur que le souffle appelle pourrait bien être l'attribut allégorique de quelque Chloris échappée d'un tableau de Botticelli. Les personnifications du second quatrain vont dans le même sens. La « paix », « l'onde grave et l'ampleur¹ » forment le contingent d'une scène allégorique sur fond de représentation antiquisante de

l'inconscience² (l'âme « absente occupée aux enfers »). On le voit, un portrait *a priori* littéral se trouve traité comme allégorie³.

Allégorie, mais de quoi ? Dans cet affleurement de l'allégorique à même la littéralité d'une scène banale, c'est encore une fois l'interrogation qui prévaut sur l'élucidation univoque. L'allégorèse est ébauchée au dernier tercet : cette femme endormie serait une forme (poétique ? allégorique ?) que veille le poète, ou le lecteur. Où l'on retrouve l'idée fondamentale selon laquelle l'allégorie est liée, dans le travail de Valéry, à une attitude *consciente*, vigile devant la littérature. Là tient d'ailleurs toute la différence entre ce texte et le précédent de facture plus clairement symboliste. Il est intéressant de noter, qu'à l'effacement de l'allégorie dans les tourbillons sensuels du bain et de l'endormissement de Vénus⁴ vient répondre sa réinvention comme conscience devant le spectacle même du sommeil.

*

* *

¹ Ces deux derniers éléments peuvent être lus comme des personnifications dans la mesure où l'emploi du verbe « conspirer » est ambigu.

² Un intertexte mythique décelé par Serge Gaubert confirmerait cela : Valéry alluderait, dans son poème, à une statue d'Ariane endormie présent au Musée du Vatican (Fig.2). Outre les indices vraiment très convaincants relevés par le critique, le thème d'Ariane est un interprétant particulièrement fécond pour ce poème des méandres labyrinthiques et celés de la psyché endormie ou du fil persistant d'une conscience qui veille sur ce qui s'égaré. Cf. Serge Gaubert, « La Dormeuse », in *Charmes de Paul Valéry*, sous la direction de Jean Pierrot, *op.cit.*, p.21. Remarquons, pour notre part, que Renoir s'est vraisemblablement inspiré, pour sa « Dormeuse » (Fig.1), de l'Ariane du Vatican et, qu'en tout état de cause, il plus probable que Valéry s'inspire de Renoir que d'une lointaine statue.

³ En même temps, aux personnifications de l'onde et de l'ampleur, s'oppose l'ambiguïté du verbe « conspirer ». La *conspiration* allégorique pourrait bien s'effacer ici dans le mouvement *respiratoire* de la dormeuse, puisque *conspirare* ne signifie rien d'autre que « souffler ensemble ».

⁴ Il faudrait préciser davantage ici. « Baignée » présente une figure de Vénus ambivalente : un de ses bras s'endort, quand l'autre *capture* « dans l'or simple un vol ivre d'insecte ». La Beauté tient donc déjà pour Valéry à la confrontation d'une inconscience et d'un rapport prédateur à l'ivresse qui l'accompagne. Vénus *bifrons* en quelque sorte.

Valéry, tout en s'inscrivant dans une tradition du poème allégorique prend soin, comme Mallarmé, d'évacuer tout ce que cette tradition pourrait laisser augurer d'une transcendance du sens du texte. Reste alors une forme de la distanciation qui interdit aussi bien la fusion mystique que cette autre forme de fusion que serait la claire et limpide transivité inférentielle du poème. L'allégorie valéryenne parce qu'elle ne porte plus ailleurs, mais dit la distanciation, le recul critique devant le sens du poème, oscille donc entre la littéralisation de signifiants traditionnellement allégoriques et une problématique allégorisation du banal. Pragmatiquement l'instruction qui suscite l'allégorèse se présente moins selon une autorité (rien dans l'*ethos* de l'auteur ne semble justifier par avance d'une pertinence absolue de son œuvre), que comme une invitation à interroger de façon circonspecte la possibilité d'un sens figuré du texte¹. Il y a là, en somme, la recommandation d'une lecture critique et inquiète qui sache poser la question de la pertinence de l'œuvre tout en abdiquant l'espoir d'y répondre de manière catégorique. Cette recommandation, parce qu'elle s'appuie sur la communauté d'une tradition, parce qu'elle en suggère également l'inanité probable, fait du lieu commun une question, plutôt qu'une réponse.

Tout en étant à la fois moins catégorique² et plus distancié³ que celui de Mallarmé, le maniement valéryen de l'allégorie en partage donc les présupposés fondamentaux : une immanence du sens et la reconnaissance d'une transivité possible du poème, transivité qui ne saurait être résolutoire, on le comprend.

¹ Ce qui exclut toute réduction du poème à sa seule fonction poétique (au sens de Jakobson). Pour une telle réduction cf. Monique Parent, « La fonction poétique du langage dans *Charmes* », *Paul Valéry contemporain*, Klincksieck, 1974, p.61-73.

² Les allégories valéryennes, plutôt qu'elles ne conduisent à la reconnaissance de la tautologie qu'elles habillent, jouent d'un tremblement du littéral au symbolique, d'une incertitude.

³ Il ne s'agit guère pour Valéry de s'émerveiller devant le geste allégorique de l'homme, geste inouï pour Mallarmé dans la mesure où il fait *quelque chose de rien*.

3. Reverdy ou l'allégorie incertaine

Qu'en est-il alors de l'allégorie chez Reverdy ? Nous montrerons d'abord ici la présence d'une dimension allégorique dans un certain nombre de textes : nous verrons que la façon dont le poète marque stylistiquement la portée allégorique de ses poèmes permet de voir dans l'allégorie reverdyenne une figure de l'inquiétude et du partage de cette inquiétude. Nous montrerons ensuite que l'interprétation même de ces allégories conduit au même constat.

Si Mallarmé et Valéry utilisent fort classiquement les codes du discours allégorique¹ et en font une des formes privilégiée d'une poésie moderne qui cherche à instaurer une réflexion partagée sur le sens et le constat de son absence d'évidence, Reverdy quant à lui, s'il a recours à certains procédés allégoriques, le fait beaucoup plus secrètement : pas d'Angoisse majuscule, dédiant ses onyx, pas ou peu de personnifications de données abstraites, telle cette Poésie des *Charmes* au sein sec et à l'eau. L'allégorie chez Reverdy est en un sens moins littéraire et elle s'effectue sur d'autres bases que les références communes² (autres que génériques) encore mobilisées par ses aînés. Cela explique d'ailleurs qu'elle ne soit pas d'emblée repérable et qu'en conséquence son traitement n'ait pas vraiment été étudié jusqu'à présent.

a) La rupture de la pertinence littéraire

Un des procédés qui confère une portée allégorique à certains textes de Reverdy est caractérisable comme une rupture de la pertinence littéraire : nous voulons signifier ainsi que l'interprétation de ces textes requiert une ou plusieurs hypothèses qui modifient la portée de ce qui y est signifié, notamment en impliquant une généralisation du propos, ou une extension de sa validité. Parmi les phénomènes qui provoquent de telles ruptures de la pertinence littéraire, notons par exemple l'inscription du récit ou de la scène décrite dans une temporalité étrangère à l'expérience commune. Cette inscription a pour effet de donner au texte une pertinence qui ne peut être pensée à partir des hypothèses banales de la vie quotidienne. Elle confère alors au texte une tonalité étrange ou fantastique qui consonne parfois avec d'autres éléments. Seules possibilités alors pour l'interprétation de tels poèmes : l'hypothèse qu'il s'agit de récits de rêve, ou d'une pure fiction, toutes choses qui ne résolvent aucunement les problèmes d'interprétation ; l'hypothèse d'une portée plus générale du texte selon un calcul inférentiel relevant d'une allégorèse.

¹ Personnification de figures attendues comme celle de la Beauté ou de la Muse, amorces d'allégorèse, etc.

² Récits mythologiques, etc.

Le procédé auquel nous nous référons se rencontre notamment dans deux des *Poèmes en prose* : « Les Poètes » dont nous avons déjà mentionné la portée allégorique et « Salle d'attente¹ ». Dans le premier, des ombres sont « éternellement » charmées par un musicien. La scène s'inscrit donc dans une temporalité qui dépasse la concrétude de l'expérience banale ; l'élément fantastique (des ombres qui tombent indéfiniment sans se tuer, un escalier qui ne conduit nulle part) s'allie alors à la donnée temporelle pour construire un monde dont l'interprétation n'est pas disponible tant qu'une hypothèse englobante² et supplémentaire à ses données informationnelles n'est pas posée³. En l'occurrence cette hypothèse pourrait être la suivante : le poète, en nous présentant *ce* monde et en nous signifiant son éternité, c'est-à-dire sa permanence indéfinie, procure l'image d'un aspect inaperçu de *notre* monde, aspect qui est lui aussi éternel, à savoir le point de vue selon lequel le jeu des poètes apparaît comme absurde. Encore faut-il noter que rien ne vient corroborer explicitement l'hypothèse ainsi posée : si le lecteur y a recours afin de construire une interprétation plausible, rien n'indique que celle-ci soit telle que nous la formulons, ni même qu'elle doive être formulé. L'absence d'allégorèse dans le corps même du texte fait de notre tentative d'explication une pure supposition, sans autre fondement qu'un réflexe de lecture, acquis sans doute par la pratique des textes allégoriques, et déclenché par un défaut de la pertinence littérale du texte, défaut soigneusement aménagé par Reverdy.

« Salle d'attente » présente le même type de procédé. Même si le texte ne verse pas dans le fantastique, l'interprétation doit recourir à un élargissement de sa perspective du seul fait de la présence de l'adverbe « éternellement » :

SALLE D'ATTENTE

Un baiser de tes lèvres mortes et le départ de cette auberge où j'aurais tout seul passé ma vie. Pas de cour, tout de suite la route et les vieilles diligences persistant dans la poussière tranquille et plus forte que les épaisses fumées.

Le voyage, les départs et le calme. On arrivera, on repartira éternellement sur les routes toujours les mêmes malgré leur nombre.

Et les arbres, les poteaux télégraphiques, les maisons prendront la forme de notre âge.

La lecture allégorique de ce poème s'appuie sur plusieurs éléments dont l'interprétation est embrayée par l'adverbe de temps qui éternise et, partant, généralise la scène. Les changements énonciatifs, du « je » au « on » puis au « nous », sur lesquels nous aurons à

¹ *Poèmes en prose, op.cit.*, p.21 et 24.

² C'est-à-dire prenant en charge l'intégralité du monde proposé dans le poème. De même, l'interprétation d'une allégorie « classique » requiert en effet la position d'une hypothèse englobant l'ensemble du texte.

³ L'hypothèse supplémentaire est d'autant plus fortement appelée, que nombre de textes des *Poèmes en prose* restent à un niveau de représentation vraisemblable, si ce n'est banal.

revenir plus longuement, dessinent également la possibilité d'une généralisation. Le titre alors peut s'appliquer au texte comme une leçon : l'errance éternelle d'une existence faite d'adieux et de départs conduit le poète à peindre la vie comme une manière de salle d'attente métaphysique, sans qu'on sache, comme chez Kafka, si cette attente a un objet. La situation concrète se dépasse vers la représentation d'une condition commune résumée par le titre. Celui-ci, à l'instar de ce que fait l'interprétation allégorique en situant l'interprétation littérale dans une interprétation de portée plus vaste, inclut significativement l'espace du poème (l'auberge, le paysage des routes) dans un espace d'un autre ordre (tout ce paysage de plein air est une salle d'attente). Encore une fois, les éléments d'une entente allégorique sont là, capables, comme cela se passe dans la dernière phrase du texte, de transformer l'intégralité d'un paysage en signe d'une situation métaphysique. Mais peut-on conclure de façon univoque que celle-ci constitue *la visée* du texte ? Non sans doute. Il faut remarquer que les instructions textuelles qui nous permettraient de généraliser la perspective du poème ne sont pas si nettes. En effet, le passage du « je » au « on » ou au « nous » n'implique pas nécessairement un élargissement du cas personnel à la condition humaine. Le pronom « nous » peut, dans ce contexte, ne désigner que la collusion d'une première (le « je ») et d'une deuxième personne (cette femme défunte dont le baiser initie le poème). D'autre part, le thème de l'éternité fait contraste avec l'idée d'un passage du temps que le thème de la mort et celui du vieillissement (« notre âge ») imposent avec force¹.

*

* *

Ces analyses nous permettent donc de montrer la présence chez Reverdy de quelque chose comme une allégorie *par défaut*. L'allégorie ne se donne pas comme telle mais s'appuie sur la mise en échec programmée d'une lecture qui se cantonnerait purement et simplement au littéral. Ce premier procédé est particulièrement intéressant dans la mesure où il fait de l'allégorie un produit de la lecture, et donc une pure virtualité. Le lecteur semble laissé à lui-même dans sa décision de conférer à ces textes une signification générale. Les codes génériques les plus évidents (personnifications, références culturelles, etc.) que nous avons rencontrés chez Mallarmé et Valéry n'étant pas employés, on peut dire que les caractéristiques instructionnelles du texte sont à leur minimum, signe encore une fois d'un *ethos* non contraignant, sans autorité.

¹ On trouverait dans l'œuvre de Reverdy une multitude d'exemples où l'allégorie est amorcée comme ici par une donnée temporelle. Cf. entre mille autres « La vie dure », in *La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.98, ou « Le temps passe », *La Balle au bond*, *op.cit.*, p.53.

b) L'incertaine détermination d'une exemplarité

Un autre procédé, se conjuguant parfois à celui que nous venons d'observer, guidera parfois le lecteur vers une interprétation allégorique. Nous le caractériserons comme une écriture de l'exemple, en donnant à ce terme un sens dérivé de celui que les rhétoriciens latins lui ont donné. Comme l'explique Jean-Pierre Bordier, *l'exemplum* est « un fait ou un dit d'un personnage célèbre du passé qu'il est conseillé d'imiter » ; un sous-genre de l'exemple est « l'image, incarnation d'une vertu dans un homme¹ ». Bien sûr, pas de personnages célèbres chez Reverdy ni sans doute d'exemplification pure et simple de telle ou telle vertu. Il n'en reste pas moins que l'écriture de ses poèmes mime parfois ce type de récit ou de portrait, où l'important est le caractère *reconnu* du personnage dont il s'agit et dont on relate les faits et gestes, dans l'idée qu'ils constituent un enseignement généralisable.

Les poèmes qui nous intéresseront ici seront donc des récits à la troisième personne. On pourrait aller jusqu'à dire que l'écriture de l'exemple accentue les effets de l'énonciation à la troisième personne, très présente dans les poèmes de Reverdy. Il faudrait même parler de degrés dans l'exemplarité, suivant le nombre et la qualité des marqueurs stylistiques (énonciatifs, narratifs, thématiques) qui accompagnent ce type d'énonciation. Considérons un texte comme « La Vie dure » :

Il est tapi dans l'ombre et dans le froid pendant l'hiver. Quand le vent souffle il agite une petite flamme au bout des doigts et fait des signes entre les arbres. C'est un vieil homme ; il l'a toujours été sans doute et le mauvais temps ne le fait pas mourir. Il descend dans la plaine quand le soir tombe ; car le jour il se tient à mi-hauteur de la colline caché dans quelque bois d'où jamais on ne l'a vu sortir. Sa petite lumière tremble comme une étoile à l'horizon aussitôt que la nuit commence. Le soleil et le bruit lui font peur ; il se cache en attendant les jours plus courts et silencieux d'automne, sous le ciel bas, dans l'atmosphère grise et douce où il peut trotter, le dos courbé, sans qu'on l'entende. C'est un vieil homme d'hiver qui ne meurt pas.²

Notons que ce poème débute par une inversion dans la logique de l'introduction du topic. L'anaphorique « il » précède l'introduction et la spécification du topic [un vieil homme] par la formule présentative « c'est un vieil homme ». Le pronom « il », employé d'emblée, sans autre forme de procès, implique que le personnage dont il s'agit est clairement présent à l'esprit du locuteur et qu'il devrait ou pourrait l'être à celui de tout lecteur. Un univers de référence commun, nécessairement différent de la circonstance de toute lecture, est ainsi postulé, même s'il semble difficile au lecteur de l'identifier avec certitude. Le présent omnitemporel renforce l'idée que la désignation du « vieillard » se fait indépendamment d'un

¹ Cf. Jean-Pierre Bordier, article « Exemplum » de l'*Encyclopaedia Universalis*.

² « La Vie dure », *La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.98.

contexte purement circonstanciel et qu'elle est relative à un contexte plus large dépassant l'indication de l'*hic et nunc* matériel du locuteur et de l'interlocuteur. Le présentatif qui vient compenser un déséquilibre présuppositionnel en spécifiant un thème qui n'a pas été dûment introduit auparavant, s'il contredit cela, ne suffit pas à empêcher qu'une interprétation tablant sur une pertinence élargie se poursuive, dépassant la simple mention d'une existence humaine fragile et misérable, vers un autre plan interprétatif, plus général. On notera d'ailleurs que l'étrangeté du personnage (tapi, caché, il *ne meurt pas*, *a toujours été vieux*) invite le lecteur à chercher dans une perspective plus vaste les hypothèses qui confirmeraient la pertinence du récit et sa congruence avec le monde quotidiennement expérimenté. En outre, ces hypothèses peuvent être induites ou du moins guidées par la comparaison de la petite lumière du vieillard à un astre, inscription au firmament commun d'une lumière singulière. D'un point de vue thématique, le dénuement du paysage et la simplicité des éléments (éternels) qui constituent le cadre spatio-temporel du poème invitent également à y lire une manière d'épure métaphysique de l'humaine condition, de la dureté de la vie ou de sa *durée*.

Cependant, cette lecture allégorique suscitée entre autres par les modalités d'introduction du thème, par l'étrangeté des faits narrés, par la temporalité du poème, par l'allusion d'une comparaison et par la sobriété des données scéniques reste seulement probable. Comme chez Beckett, l'allégorie métaphysique représente ici une dimension que l'homme n'est jamais sûr de pouvoir atteindre tant est grande la misère de son existence. Significativement, la rupture avec la pertinence littérale n'est pas absolument consommée ici. Pas d'éternité, seulement un homme qui ne meurt pas. Pas d'éternelle vieillesse, mais un homme qui a « sans doute » toujours été vieux. Bref, la pertinence allégorique du texte n'efface pas la misérable réalité d'une clochardisation qui pourrait bien être, quant à elle, littérale. D'où une question : la petite lueur tremblante du vieillard est-elle la flamme d'une humanité humble et fragile ou bien plus simplement une loupiotte de fortune éclairant quelque taudis reculé ? On n'y répondra pas.

Parmi beaucoup d'autres poèmes dont l'exemplarité est plus ou moins nettement marquée, citons un beau poème de *La Balle au bond* :

LE TEMPS PASSE

La première étoile allumée dans le ciel est déjà reflétée sur la vitre de la cabane. Le voyageur, sur la route trop longue, sans une pierre pour s'asseoir, sans un arbre pour s'abriter de la nuit trop vaste et des bruits qui venaient de si loin, fuyait devant les menaces vagues de la peur.

Il ne trouvait jamais d'autre abri que l'espace. La lumière était descendue peu à peu, aux angles de la croix, au sommet du calvaire et contre les marches délabrées qui s'écroulent dans un fossé de carrefour où commence le chemin qui monte. Il voyait la trace lumineuse des pas d'un autre qui était resté là pendant longtemps. Celui qui est toujours parti quand on l'attend.¹

Ici encore c'est la conjonction de différents facteurs qui donne à ce texte une dimension exemplaire. Le fait que le topic [voyageur] soit d'emblée introduit par un article défini, produit les mêmes effets que le retard dans la spécification dans le texte précédent : un univers de référence commun est posé d'emblée sans qu'il puisse relever de la simple circonstance et sans qu'il fasse fonds sur des données culturelles partagées. À cette communauté postulée s'ajoute par contre une communauté effective, celle d'une référence religieuse (la croix, le calvaire) qui place directement la question de la pertinence de ce texte à un plan métaphysique ou théologique. Les temps verbaux du poème invitent également à un élargissement de l'interprétation : au présent actuel de la première phrase succèdent des imparfaits (« fuyait » présente un procès en cours d'accomplissement, mais « trouvait » marque davantage une itération²) puis, à la fin du texte des présents omnitemporels (« s'écroulent », « monte », etc.) et un présent gnomique (« celui qui est toujours parti quand on l'attend »). Le présent se superpose donc au passé, le moment à la durée indéfinie, dans un mouvement de va-et-vient entre constriction et élargissement du point de vue. Tous ces éléments font que le texte invite à un dépassement de sa lettre.

Pourtant, si l'on compare ceci aux allégories de Mallarmé ou de Valéry, quelle discrétion ! Combien sont ténus les indices qui nous guident vers la lecture allégorique du poème ! C'est qu'à l'image de ce titre, « Le Temps passe », l'exemple reverdyen est d'une fragilité redoutable. « Le Temps passe » : mais s'agit-il d'une vérité générale ou de la notation d'un processus en cours ? Cet « autre » toujours parti quand on l'attend : est-ce le Christ ? Un homme du commun³ ? Comme la signification des courts récits que nous venons d'étudier,

¹ « Le Temps passe », *La Balle au bond*, *op.cit.*, p.53.

² Cette remarque a son importance : la conjonction du duratif et de l'itératif crée une oscillation entre un temps ponctuel et une temporalité élargie.

³ Reverdy exacerbe cette ambiguïté (toute chrétienne) qui fait du Christ à la fois un homme du commun et le fils de Dieu. *Quelques poèmes* font simplement référence à un homme que l'on suit (*op.cit.*, p.64). Dans *Source du vent* (*op.cit.*, p.136), le Christ est sans doute désigné par la périphrase « l'homme qui monte au ciel », dans *Pierres blanches* (*op.cit.*, p.256), il est peut-être « l'homme sacrifié » du titre. La périphrase permet à Reverdy

l'abstraction, ou plutôt l'enseignement offert par le contact avec la réalité n'est jamais donné une fois pour toute.

*

* *

Reverdy retient donc deux choses de l'exemple : la postulation d'une connaissance (plutôt symbolique qu'historique) partagée du personnage ; l'idée que le récit de ses actions pourrait avoir une portée générale. Seulement, les références culturelles données ne permettent pas d'identifier clairement ce personnage ; sans compter que le poids de la réalité décrite qui, dans la rhétorique classique semble constituer un des atouts de l'exemple, peut se retourner contre l'exemplarité même de récits dont l'interprétation reste toujours hasardeuse.

On le voit les textes que nous avons observés jusqu'ici pratiquent ce que nous pourrions appeler une *rétenion de l'allégorie* : l'instauration de leur dimension allégorique est toujours hésitante, incertaine, ce qui laisse le lecteur libre d'interpréter mais dans une inquiétude peut-être sans fin. Nous montrerons pour conclure ici que cette inquiétude se retrouve même dans des textes plus directement allégoriques. Elle se situe alors moins dans l'incertaine mise en place d'une interprétation de portée générale, facilitée cette fois par les instructions du texte, que dans le sens même issu de cette interprétation.

c) De quelques allégories orientées vers une reconnaissance de l'immanence

Il est des cas où la dimension allégorique ne fait aucun doute. On rencontrera ainsi, par exemple dans les *Poèmes en prose*, un certain nombre d'apologues dont la détermination générique est évidente. C'est alors le sens même de l'apologue qu'il nous faut considérer.

Précisons d'abord que les textes que nous caractérisons comme des apologues présentent une même structure. Il s'agit de récits, le plus souvent à la troisième personne, plus rarement à la première personne : « Une Apparence médiocre¹ », « L'Esprit sort² », « Voyages trop grands³ », « Chacun sa part⁴ », « La Saveur du réel⁵ ». Ces poèmes présentent tous une manière de clausule qui a pour propriété d'ajouter ou de contrevenir aux contenus doxiques véhiculés jusque-là par le récit ou attribués à un des personnages. Ce type de clausule permet

d'entretenir l'ambiguïté entre la pure singularité d'une existence humaine et son exemplarité reconnue, entre une immanence absurde et la transcendance d'une signification exemplaire décelée dans le réel.

¹ *Poèmes en prose, op.cit.*, p.32.

² *Ibid.*, p.36.

³ *Ibid.*, p.45.

⁴ *Ibid.*, p.46.

⁵ *Ibid.*, p.57.

de déclencher l'interprétation allégorique du texte, soit parce qu'elle constitue un enseignement de portée générale dont le récit aura été l'occasion soit parce qu'elle invite à relire différemment le poème, à y chercher un sens qu'on n'avait pas découvert au premier abord. « Une Apparence médiocre » se termine ainsi sur la notation que le voyageur, taciturne et évanescent (on pense à quelque anticipation de Plume), n'est pas seul, contrairement à ce que l'on pourrait penser, mais accompagné de son ombre. Dans « L'Esprit sort », le narrateur explique, à la fin du texte, comment un changement d'espace a modifié sa connaissance du monde : « Je connaissais déjà une autre poussière et d'autres murs qui bordaient le trottoir ». Le dernier paragraphe de « Voyages trop grands » donne la raison du désintérêt du personnage pour les vastes paysages du monde : « Quand il revenait enfin là d'où il était parti, sa tâche bien remplie, sa journée faite il ne pensait qu'au petit coin de terre où sa vie contenait, où il aurait la place juste pour mourir ». « Chacun sa part » se clôt sur une opposition qui vaut leçon : au pêcheur impatient, lorgnant le ciel pour emplir sa gibecière de pièces d'or, s'oppose l'humble pêcheur des flaques de boue. Enfin, « La Saveur du réel » se conclut sur un changement d'opinion du personnage quant à la saveur de la réalité : « Dans sa chute il comprit qu'il était plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber. »

Pour chacun de ces poèmes, un sens plus ou moins inattendu vient se superposer au sens littéral. Cependant, ce sens ne pose jamais la transcendance d'une notion ou d'une raison, à laquelle le réel immanent devrait se soumettre. Bien au contraire : il semble que l'allégorie présente à chaque fois le réel comme seul horizon possible. « Une Apparence médiocre », rappelle le lecteur à l'humilité de l'incarnation, dont l'ombre est le symbole¹. « L'Esprit sort » peut être interprété comme une incitation à sortir d'un monde livresque, refuge d'une pensée sclérosée, pour revenir à la réalité quand bien même celle-ci serait un autre type de prison², une pure immanence. « Voyages trop grands » sonne comme un rappel de la finitude de l'homme. « Chacun sa part », montre à sa manière le prix de l'humilité, d'une confrontation poétique au sol que l'on préférera à l'ivresse illusoire d'une altitude inatteignable. Enfin, « La

¹ Chez Reverdy, l'ombre est en effet souvent le signe de l'incarnation immanente de l'homme. Cf. par exemple *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.729 : « Un croyant, à quelque religion ou à quelque système que ce soit, adhère à un fond comme les figures de bas-reliefs plaquées à la muraille. Ses limites sont définies sur ce plan vertical. L'incroyant ne se passe pas de fond – il est au contraire pour lui toujours en jeu. Mais le fond sur lequel il se dresse est à ses pieds, horizontal, il reflète sa stature en profondeur, et même autour de lui, se meut sans arrêt, selon le système du cadran solaire, son ombre. » Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Victor Stoichita, *A short History of the shadow*, 1997, *Breve storia dell'ombra*, Il Saggiatore, Milano, 2003.

² Ce qu'indique la mention de ces « murs qui bordaient le trottoir ».

Saveur du réel » dont le titre se passerait presque de tout commentaire, dit un amour de l'immanence, un amour dans l'immanence.

Dans ces textes de jeunesse, l'allégorie se fait donc paradoxalement la forme d'une affirmation du réel, ce qui implique une réflexivité, un retour sur l'allégorie elle-même. Si la leçon de l'apologue consiste en une affirmation du réel, il faut commencer par l'appliquer à l'apologue lui-même. La leçon finale ne doit pas faire oublier l'épaisseur que Reverdy aura conférée à ses histoires non plus que l'humanité de ses personnages. C'est dire que la tâche du lecteur ne consiste pas seulement à décrypter l'allégorie, mais à considérer ce qu'il y a en elle de réel et de poignant¹.

*

* *

Nous espérons l'avoir suffisamment montré, l'allégorie est une figure capitale pour Reverdy. Elle a la valeur d'un cas limite dans la mesure où elle radicalise une tendance propre à toute écriture littéraire. Nous pourrions dire pour résumer les développements précédents que l'allégorie symbolise chez lui une recherche de sens *dans le réel*. Elle est la forme même d'une inquiétude qui subvertit l'évidence du donné sans s'accorder jamais la trêve d'un arrière-monde méta-physique, la forme d'une tension entre la recherche d'« un meilleur emblème² » et l'écriture d'un présent brut. Elle représente donc le geste d'une interrogativité sans repos³. Se fondant sur la perturbation des formes usuelles de cohérence, sur la postulation problématique d'une communauté de référence, ou sur l'utilisation plus classique des codes de l'apologue, l'allégorie reverdyenne fait de cette interrogativité la modalité même du partage littéraire, partage inquiet d'une recherche sans terme que la mort.

*

* *

¹ Il y a là une dimension presque éthique, lisible tout particulièrement dans l'écriture de l'exemple. Un texte comme « Médaillon avec cadre » illustre cela à merveille. Le titre, indication générique ici, laisse augurer d'un portrait ; l'écriture à la troisième personne exemplifie quant à elle certaines caractéristiques de l'écriture de l'exemple (pas d'introduction du thème, etc.). À la portée allégorique possible (une considération de la misère et du passage inexorable de la vie humaine), s'ajoute une dimension de commisération (« le pauvre homme », « pauvre homme », etc.) qui invite à une attention éthique au sort singulier d'une destinée qu'on aurait tort de réduire à sa seule dimension exemplaire. Cf. « Médaillon avec cadre », *Sources du vent, op.cit.*, p.206-207.

² Nous faisons allusion ici à un texte énigmatique : « Révolte d'amiraux », *Sources du vent, op.cit.*, p.176-177. Le poème mentionne la recherche d'un « meilleur emblème » tout en recourant à une écriture représentative dont la portée exemplaire est pour le moins problématique.

³ Comme l'affirme Martin Daniel, « one senses there is a meaning or purpose to all this, but it is impossible to discover what ». Suspicion d'un sens et incertitude, telles sont bien les bornes de l'allégorie reverdyenne. Martin, Daniel, « The Poetry of Reverdy », *The Modern language review*, vol. 58, n°2, 1963, p.187.

On peut donc voir dans l'utilisation que nos auteurs font de l'allégorie le dépassement d'une pratique purement esthétique et purement autonome de la littérature. Ce dépassement tient au fait que le poème s'affirme, selon une certaine transitivité, comme dynamique interprétative, celle-ci fût-elle sans assurance, sans fin dernière, sans résolution. Il y a là de quoi éviter l'idolâtrie d'une autonomie inconditionnée, autoritaire et sans autre, en indiquant la possibilité d'un dépassement inférentiel du littéral, cette figure de la tautologie de l'œuvre ou de la réalité, tout en maintenant le primat du poème et plus généralement celui de la condition discursive de la littérature – puisqu'aussi bien le calcul inférentiel ne repose sur aucun autre élément formel ou informationnel que ceux présentés par le texte¹.

Une distance critique résulte de ce travail inférentiel et du fait que le sens du poème ne se donne pas immédiatement tout en continuant de solliciter un travail interprétatif. Ni fusion ici, ni mystification. La façon dont l'œuvre allégorique de nos auteurs dispose sa pertinence est donc aussi différente de l'évidence tautégorique du symbole romantique que de la distance insurmontable de l'allégorie baudelairienne. Signes fragiles d'une transitivité, ces allégories immanentes et contingentes font de l'œuvre ce moment incertain où la communauté d'un sens peut advenir, ce moment aussi où s'affirme le partage d'une tradition² sans garantie que sa propre transmission. Si, comme nous l'avons vu dans notre précédent chapitre le maintien d'une implication subjective de l'autonomie opérable est affirmé au plan théorique, nous savons maintenant que celle-ci ne mène ni au subjectivisme ni au solipsisme communicationnel puisque, par le recours au geste allégorique, s'inventent une transitivité et un partage non résolutoires. Voyons maintenant comment, chez Valéry et Reverdy, ce geste sera relayé par une écriture moraliste.

¹ Mallarmé, Valéry et Reverdy critiquent explicitement et mainte fois les tendances idolâtres d'un certain rapport à la littérature. Dira-t-on qu'ils retrouvent, toutes différences gardées, une tradition biblique de critique de l'idolâtrie ? Sans doute, à la condition de noter nombre de nuances (par exemple que l'iconoclasme de Valéry s'enracine également dans une tradition socratique). Sur la question des rapports épineux entre esthétique et idolâtrie, nous renvoyons au chapitre du livre de Georges Hansel intitulé « Esthétique et idolâtrie », *Explorations talmudiques*, Editions Odile Jacob, 1998, p.179-195. L'auteur y explique par exemple que la tradition hébraïque interdit de concevoir les paroles des prophètes comme de belles images, comme l'occasion d'une expérience purement esthétique. La prophétie est un enseignement, requérant une prudence interprétative et une relation de transmission du maître à l'élève, fondée sur une longue tradition de commentaire. Le rapport entre nos poètes et cette tradition hébraïque de critique de l'idolâtrie peut paraître arbitraire. Il nous semble qu'il éclaire cependant notre propos, dans la mesure où il permet de distinguer le *goût* ou l'*engouement* surréaliste pour l'image du *souci* de l'allégorie démontré par nos poètes. D'ailleurs, l'allégorie ne puise-t-elle pas ses racines dans une lointaine tradition midrashique désignée dans la chrétienté par le mot *grec* de « parabole » ?

² Celle générique de l'allégorèse.

B. L'ÉCRITURE MORALISTE DE VALÉRY ET REVERDY : UNE REDÉFINITION DE LA TRANSITIVITÉ POÉTIQUE

La transitivité de l'écriture poétique et la relativisation de l'autonomie opérable par une hétéronomie communicationnelle se retrouvent, chez Valéry et Reverdy, dans ce qui pourrait sembler à première vue un pur et simple abandon de la poésie : leur pratique de l'écriture moraliste du mélange. On le verra, cette écriture désabsolutise l'œuvre en la soumettant à la discussion, à l'interprétation, à la compréhension.

Le rapprochement du *Livre de mon bord* et de *Tel quel* que nous entreprendrons ici, quoique rare n'est pas neuf. À en croire Etienne-Alain Hubert, il s'imposa dès la publication du recueil de Reverdy¹. Si aujourd'hui ce rapprochement n'est plus de mode, cela tient avant tout au fait que les modèles de la théorie littéraire ont radicalement changé entre les années 1950 et 1980. Fascinée depuis le XIX^e siècle par le systématisme scientifique et, surtout au XX^e siècle, par un import massif de doctrines philosophiques et linguistiques, la théorie ne présentait plus dans ces années aucune affinité avec la démarche du moraliste, démarche d'amateur jugée souvent psychologisante à peu de frais, et exogène à toute une *doxa* qui s'oriente massivement vers la question du *texte* ou de l'*œuvre*. Si on n'a retenu de *Tel quel* que les positions théoriques les plus subversives, considérées comme prolégomènes à toute *Nouvelle critique*², si longtemps l'aventure reverdyenne n'a été perçue qu'à travers le prisme d'une (micro)révolution typographique³, c'est que de fait, l'éradication idéologique des dimensions concrètes de la notion d'auteur entraîne l'effacement de la pertinence du discours moral. Il faudra le revirement pragmatique des années 1980-2000 pour qu'une entente de la question éthique⁴, centrale dans ces recueils et qui seule permettrait de les comparer, finisse par s'imposer durablement.

¹ Il faut savoir que Reverdy connaissait et appréciait les écrits théoriques de Valéry qu'il avait d'ailleurs rencontré à Solesmes. Cf. la notice de *En vrac* établie par Etienne-Alain Hubert, *OCRII*, p.1522.

² Cf. G.W. Ireland, « Gide et Valéry, précurseurs de la nouvelle critique », in George Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, Union générale d'éditions, 1968, p.23-34. Cf. également Gérard Genette, *Figures*, Seuil, 1966, p.253-266.

³ Comme le souligne Etienne-Alain Hubert, « de Reverdy, le public d'aujourd'hui connaît moins l'œuvre du penseur que les recueils poétiques ou les écrits portant spécifiquement sur l'art et la poésie. Sans doute quelque perplexité naît-elle à constater qu'un poète, laissant de lui la silhouette d'un être délibérément reclus entre les quatre murs des motifs singuliers de son univers, pratiquant dans ses poèmes en vers ou en prose une écriture située à l'écart des facilités du langage psychologique et abstrait et en revanche familière de moyens conformes à son idéal de pureté esthétique – images sans passé littéraire, mots simples mis en vibration infinie, syntaxe dépouillée – que ce poète, disons-nous, soit aussi capable de porter sur lui-même et les autres le regard de l'analyste, du moraliste au sens ancien comme au sens courant du terme, et, recourant à d'autres ressources de la langue, sache user de l'abstraction et s'exprimer dans une sobriété tendue. » *OCRII*, p.1507.

⁴ Au sens d'une réflexion générale sur le comportement.

Notre propos sera d'analyser, en nous concentrant sur les notions d'autonomie et de transitivité, les implications indissociablement théoriques et poétiques du recours à l'écriture moraliste par Reverdy et Valéry. Nous poserons d'abord les prémisses nécessaires à cette étude en expliquant comment ces deux recueils d'aphorismes se situent au point de rencontre entre une certaine histoire du genre et les parcours respectifs de nos poètes.

1. Prémisses

a) Présentation de parcours singuliers

1) *Un ralentissement de l'écriture poétique*

Il faut noter d'abord que l'écriture du recueil des recueils de notes que nous étudierons coïncide avec un ralentissement si ce n'est avec un arrêt de la production poétique. Durant les années où il écrit les notes du *Livre de mon bord*, Reverdy ne publie aucun recueil. Ce qui ne laisse pas de surprendre si l'on considère qu'il publiait alors environ un recueil par an depuis quinze ans. Après la publication de *Pierres blanches* en 1930, sept années s'écoulaient pourtant avant que ne paraissent *Ferraille*, dont un grand nombre de textes sont d'ailleurs antérieurs à 1930. Il semble donc que l'écriture de la note vienne se substituer durant cette période au travail poétique proprement dit.

En ce qui concerne *Tel quel* (1941-1943), la situation est presque identique. Si l'écriture de certains des ensembles que Valéry y rassemble date des années 1910, la publication des fascicules séparés de ce qui, au début des années 1940, deviendra le recueil que nous connaissons s'effectue de manière sporadique entre 1924 et 1930, période pendant laquelle Valéry ne publie plus de poésie.

2) *Interruption poétique, bouderie éditoriale*

On considérera peut-être que cette interruption de l'écriture poétique relève directement de la crise de légitimité ontologique et sociale du discours poétique, telle que nous l'avons déjà analysée en détail. Celle-ci peut se résumer aux propositions suivantes : le réel est tautologique, le hasard le gouverne ; la poésie n'est qu'un artifice, elle est donc incapable de dire un ordre du réel, autre que fictif ; le prestige dont on l'a paré est le résultat d'une illusion sociale.

Selon cette hypothèse, l'écriture moraliste paraît s'enraciner dans un profond dégoût de la littérature. Dans un cahier de 1932-33, Reverdy le dit explicitement : « J'ai commencé à écrire ces notes il y a quatre ans uniquement pour sortir de la torpeur où me jetait mon dégoût

de tout travail d'art, ma renonciation à toute ambition littéraire, après que mon espoir en quelque chose de divinement supérieur se soit éteint, détruit par – peut-être – le contact intime avec la nature et le spectacle choquant des esprits si étrangement tournés vers le surnaturel¹. »

On fera peut-être de l'attitude éditoriale de nos poètes relativement à ces recueils un symptôme supplémentaire de cette crise. En publiant leurs notes, ils signifient au public comme un abandon de la poésie. Le titre provocateur de Valéry dit en outre une certaine négligence et si les signes d'une organisation interne sont plus explicites dans *Tel quel* que dans *Le Livre de mon bord*, Valéry n'en présente pas moins au lecteur un ensemble décousu qui n'exclut même pas les redites. Ajoutons en outre que l'important délai séparant dans les deux cas l'écriture de la publication trahit une réticence en même temps qu'il témoigne, paradoxalement d'une maturation du projet. Cela est très net dans le cas de Reverdy puisque *Le Livre de mon bord* est l'objet d'un important travail de reprise, presque dix ans après la première rédaction des notes qui le composent.

b) Situation historique de l'écriture moraliste

S'il semble clair que le recours à l'écriture moraliste coïncide avec une crise profonde dans le rapport de nos poètes à leur pratique, il faut encore expliquer pourquoi cette forme semble s'imposer, mieux qu'une autre, comme alternative à la poésie.

Philippe Moret a montré comment le genre du recueil d'aphorismes, tout en maintenant une dimension nettement affirmative, est disponible à l'orée du XXe siècle à la transcription d'un scepticisme radical². Cela nous engage à considérer que le genre *correspond* et *répond* à la crise traversée par nos auteurs. Pour le comprendre nous retracerons brièvement l'histoire du genre moraliste.

Il faut commencer par rappeler que le terme de « moraliste » se fonde sur le latin *mos* qui donnera à la fois « mœurs » et « morale ». Or, il y aurait selon Louis Van Delft une évolution du sens du terme d'une normativité (établissement d'une morale) à une approche descriptive des mœurs, c'est-à-dire d'une réalité complexe, dont le sens reste à établir. Comme le note Philippe Moret, cette ambivalence du terme ne va pas sans faire penser à celle du vocable « maxime » qui « de règle de conduite ou de loi morale acquiert, en grande partie grâce à La Rochefoucauld et à l'apparement de la maxime et de la réflexion, la valeur de

¹ *OCRII*, p.1508

² Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal, Droz*, 1997.

genre littéraire autonome¹ ». On peut dire que le XVII^e siècle accomplit un transfert du discours moral de la théologie à la littérature², selon une ambiguïté déjà présente chez Quintilien qui utilise le terme de « sentence », aussi bien dans le sens de « preuve » que dans celui d'« ornement »³.

On peut avancer que cette ambiguïté semble tenir au statut épistémologique de la maxime : la gnomicité⁴. Rappelons que « *gnômê* » est le terme que les latins ont traduit par *maxima sententia*. Comme l'explique Philippe Moret, « ce qui caractérise la *gnômê*, c'est la généralité, une posture énonciative qui porte non sur le particulier mais sur le général. Aristote précise cependant que l'énoncé sentencieux ne doit pas porter sur n'importe quel type de généralité ; nous sommes en effet dans le champ de la rhétorique, d'une réflexion sur la portée pragmatique du langage dans les situations de communication de l'homme en société. Ce champ, il convient de le distinguer nettement de celui de la géométrie, où les énoncés généraux sont de l'ordre d'une vérité inconditionnelle et constituent autant d'axiomes. Avec la rhétorique, on est dans le domaine du vraisemblable, du contingent des actions humaines, et la *gnômê* aura en conséquence une portée morale et une validité relative⁵ ». La modalité gnomique, on le voit, si elle est celle d'une vérité générale porte en elle ce qui tend à la renverser : savoir, une certaine relativité.

Cette oscillation entre vérité et relativité fera semble-t-il le statut moderne de la maxime. Chez La Rochefoucauld déjà, la maxime réfléchit sa prétention à l'universel, se modalise selon un mouvement qui ne fera que s'amplifier au XVIII^e siècle chez Vauvenargues et Chamfort. Assez logiquement, chez ces deux auteurs, une critique de la dimension gnomique de l'écriture moraliste coïncide avec une mise en avant de la subjectivité de l'auteur et de la contingence des énoncés qu'il présente à son lecteur⁶. Cela donne lieu à la radicalisation d'une tendance inhérente au genre : la variation des positions énonciatives, et la complexification corrélative de la cohérence de la fonction auteur⁷. Avec Joubert notamment,

¹ Philippe Moret, *op.cit.* L'historique qui suit condense les thèses de l'auteur.

² *Ibid.* p.137 : « la maxime est le produit d'une époque où la morale s'émancipe de la théologie et met un pied dans l'ère du soupçon en entrant en littérature. »

³ *Ibid.*, p.31-42.

⁴ La gnomicité se caractérise stylistiquement par la « définition restrictive ou non, l'affirmation simple relative à des classes abstraites et universelles, le recours au *nous* ou au *on*, des tournures impersonnelles, du type *il y a* ou *c'est*. » *Ibid.*, p.104.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. *ibid.*, p.153.

⁷ Alain Brunn note à propos de La Rochefoucauld : « Le dispositif que nous avons décrit – l'auteur en augustinien, mais en collectionneur ; l'auteur en collectionneur, mais en collectionneur autographe ; l'auteur en railleur, galant et injurieux ; l'auteur tenant un discours de vérité, mais refusant d'être docteur –, ce dispositif complexe et en grande partie contradictoire fonde un régime particulier de la fonction auteur. Ce régime, en effet, et c'est ce qui l'oppose au Romantisme, n'est pas absolu ; il n'est pas sans reste. Tout au contraire [...], il

qui, procédant à une manière « d'hybridation générique »¹, introduit le gnomique dans l'intime des *Carnets*, se généralise l'écriture de notules poétiques à fort coefficient subjectif dans le but de cerner au plus près une vérité toujours insaisissable².

Par la suite, aux XIX^e et XX^e siècles, les paradoxes de l'énonciation moraliste seront poussés à leur comble : chez Lautréamont, l'exhibition de formes creuses permet de critiquer toute prétention à la généralité, tout en reconstituant un fonds doxal triomphant : les surréalistes s'en souviendront ; Renard, poursuit quant à lui le rapprochement apparemment contre-nature de l'intime et du gnomique, marquant une nette ironie à l'encontre de toute prétention à la généralité. On peut dire en un sens qu'au XX^e siècle l'écriture moraliste se caractérise par une accentuation de la dimension réflexive de l'aphorisme et par le développement d'une négativité critique propre à ce genre toujours hétérodoxe³. Mais ce travail du scepticisme moderne (touchant à la fois aux contenus doxaux et au langage même, à la possibilité même de les énoncer), est – c'est la thèse particulièrement intéressante de Philippe Moret⁴ – contrebalancé par une volonté d'affirmation : que celle-ci soit affirmation de vérités partageables, de valeurs ou du sujet lui-même, dans toute sa complexité.

Ces quelques remarques historiques permettent de comprendre la coïncidence, chez nos deux auteurs, du recours à l'écriture moraliste et de la crise poétique. En effet, le genre répond à une exigence de lucidité et de démythification de l'*illusio* littéraire tout en offrant la possibilité d'une variation de la figure auctoriale ou du moins d'un *ethos* du retrait⁵, c'est-à-dire aussi d'une distance voire d'une errance réflexive, le sujet sceptique étant un sujet fondamentalement délié de tout repère identitaire. On peut dire que l'écriture moraliste, telle qu'elle se transmet au début du XX^e siècle, permet le maintien d'une autorité du sujet connaissant (puisque c'est sa lucidité qui a désacralisé la littérature, on ne peut le mettre à l'écart) tout en répondant à l'impératif du scepticisme (et ce qu'il implique de complexification des notions de sujet et d'autorité) ; elle semble ainsi constituer un espace

ne cesse d'indiquer ses défaillances, ses contradictions, son manque ; il ne cesse de signaler que dans ses textes d'infinis *ego* pourraient être trouvés ; que la fonction auteur est infiniment supérieure aux "positions-sujets" manifestes ; que celles-ci ne l'épuiseront jamais. Par là, l'auteur excède sa fonction : la fonction auteur en régime classique est une fonction défaillante, c'est-à-dire une fonction qui marque qu'elle n'est pas totale. » Alain Brunn, *Le laboratoire moraliste: La Rochefoucauld et l'invention moderne de l'auteur*, P.U.F., 2009, p.252.

¹ Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, op.cit. p.154.

² *Ibid.*, p.153-164.

³ *Ibid.*, p.207.

⁴ L'auteur parle d'une « exigence aphoristique » au XX^e siècle. *Ibid.* p.207.

⁵ Cf. Alain Brunn, op.cit., p.247. Selon Alain Brunn, l'écriture moraliste de La Rochefoucauld engage un éthos particulier : l'auteur de *Maximes* ne se pique de rien, et demeure dans une manière d'amateurisme, en retrait des formes traditionnelles d'auctorialité.

favorable au travail d'une subjectivité qui n'est plus ni celle de la croyance, ni celle du savoir, mais une manière de mouvement zététique, de recherche inquiète et incarnée.

Nous tâcherons dans un premier temps de montrer dans ces recueils de notes la coprésence des dimensions affirmatives et sceptiques, la cohabitation d'une transitivité positive et d'une suspension de la prétention à dire le vrai. Nous montrerons ensuite comment la perspective moraliste permet de renouveler la définition théorique de la littérature par un dépassement du paradigme esthétique des caractérisations de l'œuvre, et corrélativement des notations a-problématiques de son autonomie. Enfin, nous tâcherons d'indiquer comment le recours à l'écriture moraliste permet d'inventer contre toute attente une écriture poétique qui joue explicitement d'une tension entre transitivité et autonomie.

2. La gnomicité : entre scepticisme et affirmation

Il faut tout d'abord constater que les recueils de Valéry et de Reverdy ont une dimension hautement affirmative. L'aphorisme est représenté dans ses formes les plus orthodoxes. La définition simple¹ est aussi présente dans *Tel quel* que dans *Le Livre de mon bord* qu'elle fixe une idée de l'art², le sens de certaines catégories très générales³ ou analyse des déterminations plus spécifiquement morales⁴. Des formes stylistiquement marquées comme la définition en parallélisme sont régulièrement utilisées⁵. Les tournures restrictives propres à la subversion désillusionnante de l'opinion chère aux moralistes sont fréquentes⁶. L'affirmation d'une hétérodoxie peut passer également par des jeux intertextuels : notamment par les procédés parodiques du « jeu touchant », pratiqué notoirement par les surréalistes⁷. Les affirmations non modalisées foisonnent⁸, parfois introduites par des constructions

¹ Rappelons que le terme « aphorisme » dérive d'un verbe grec signifiant « définir ».

² *Tel quel, op.cit.*, p.478 : « Le très grand art est celui dont les imitations sont légitimes, dignes, supportables ; et qui n'est pas détruit ni déprécié par elles ; ni elles par lui. »

³ *Tel quel, op.cit.*, p.481 : « La syntaxe est une faculté de l'âme. » ; p.523 : « Un fait est ce qui se passe de signification » ; p.611 : « La mort est une surprise que fait l'inconcevable au concevable ». *Le Livre de mon bord*, p.724 : « La forme est l'état de la matière dans lequel elle devient intelligible et sensible à l'esprit ».

⁴ Comme la « sottise », *Tel quel, op.cit.*, p.717, la gloire ou l'orgueil (*Tel quel, op.cit.*, p.488 et 537, *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.657).

⁵ Par exemple dans *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.731 : « L'orgueil est un tyran – la vanité une maîtresse frivole et très légèrement despotique. »

⁶ *Tel quel, op.cit.*, p.738 : « Savoir, ce n'est jamais qu'un degré. – Un degré pour être. Il n'est de véritable savoir que celui qui peut se changer en être et en substance d'être, – c.à.d. en acte. Les connaissances les plus vaines sont celles qui se réduisent en pures paroles et qui ne peuvent sortir de ce cycle verbal. »

⁷ On note cet aphorisme dans le *Livre de mon bord, op.cit.*, p.730 : « Le rêve est l'opium du pauvre. » ; et p.748 : « Vérité en deçà, erreur au-delà – non pas des Pyrénées mais de la cloison ».

⁸ *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.688, entre tant d'autres : « Il y a le gâtisme dur et le gâtisme mou. Ce dernier est inoffensif. Mais le premier peut avoir de terribles conséquences. Il est la principale qualité de tous les vieillards qui conservent quelque influence sur la marche des choses de ce monde. »

impersonnelles présentatives telles qu'« il y a » ou « c'est »¹. L'injonction, variante pragmatique de l'aphorisme, usant de l'infinitif², de l'impersonnel³ ou de l'impératif⁴ est également très présente. On peut donc parler d'une incontestable ambition affirmative à la fois de vérités et de généralités.

Cependant, celle-ci est largement contrebalancée, par une tendance non moins indéniable au scepticisme, nos auteurs s'inscrivant ainsi dans la modernité du genre décrite plus haut. Cela apparaît nettement à travers un ensemble de thématiques nettement réflexives de la prétention à dire le vrai et le général.

Ainsi, Valéry souligne-t-il avec ironie la vanité de la prétention gnominique dans un « projet de préface », significativement placé dans une série de notules intitulée « Littérature » :

Voici nos mythes, nos erreurs que nous eûmes tant de peine à dresser contre les précédentes !...⁵

Manière sinon de discréditer la dimension affirmative des propositions environnantes, du moins d'en modifier radicalement la valeur. Si l'aphorisme a encore un sens, s'il peut encore prétendre à quelque considération, ce sera moins en vertu de la vérité qu'il consigne, que d'une puissance ou d'une effectivité, sans autres fondements ontologiques qu'une réussite pragmatique, c'est-à-dire le plus souvent transitoire. C'est du moins ce qu'affirme Reverdy quand il écrit :

Il n'y a ni vrai, ni faux, ni erreur, ni justesse dans la nature, en dehors de l'esprit. Il n'y a que ce qui rate et ce qui réussit. La notion de vérité et d'erreur est une attitude de l'esprit en lutte contre les forces de la nature qui suivent impassiblement leur cours. La nature gaspille follement l'énergie et l'homme a entrepris d'en régler l'économie. Tout ce qui va contre cette économie est, en gros à ses yeux, erreur et fausseté. Ne jamais se tromper en rien, ce serait ne rien perdre jamais – que ce soit en mouvement ou en pensée. En somme, une édénique prospérité. Mais l'homme est aussi quoi qu'il en ait dans la nature et tenu de s'y gaspiller.⁶

Valéry notera également la relativité des notions de vérité et de réalité, pour conclure : « En somme, toujours domine une “ Vérité ”, – mais ce n'est pas toujours la même. »⁷

¹ Il suffit d'ouvrir les recueils au hasard pour s'en convaincre.

² *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.697 : « Être d'autant plus modeste que grand ».

³ *Tel quel, op.cit.*, entre mille autres, p.766 : « Il ne faut pas traiter les gens d'*imbéciles* – le mot *incomplets* serait généralement plus approprié ». *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.739.

⁴ C'est le célèbre « cache ton dieu » de Valéry (*Tel quel, op.cit.*, p.489). *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.715 : « Prends garde, au coin de toi, à ce cuistre dangereux qui te guette » ; p.717 : « N'oublie pas. Les mots les plus simples, les tournures de phrases les plus souples sont ceux qui expriment le plus. »

⁵ *Tel quel, op.cit.*, p.626.

⁶ *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.766.

⁷ *Tel quel, op.cit.*, p.586.

Et finalement tout le travail du moraliste consiste à montrer comment chaque énoncé *sert* une personne, comment chaque sujet se *sert* d'un énoncé. On sait l'insistance de Valéry sur ce point : il n'existe pas de discours neutre. Même la métaphysique et les cosmogonies supposent un observateur¹. Dès lors, les aphorismes ne peuvent plus être lus que singulièrement et dans une indépendance radicale :

Non, n'attends pas de moi de conseils. Ne souffre pas qu'aucune plume te donne des conseils. Ce qui est bon pour moi peut être pour toi exécration, ne souffre pas qu'aucun auteur t'induisse en tentation de l'imiter ou de le suivre. Ce qui est bon pour l'auteur que tu lis, ne l'est sans doute pas pour toi. [...]²

De quoi restreindre considérablement la portée des énoncés gnomiques. Fidèles en cela à l'évolution du genre, Valéry et Reverdy modaliseront l'énonciation de vérité générale afin d'en exhiber les soubassements subjectifs. Comme le souligne Philippe Moret, dans *Le Livre de mon bord* « le *je* apparaît explicitement en tant qu'instance énonciative introduisant à l'énoncé d'une remarque générale³ ». Il s'agit par là de faire reposer la valeur de l'énoncé sur l'autorité incertaine du scripteur : la remarque d'ordre général apparaît ainsi comme « une prise de position personnelle⁴ ». Valéry recourt également à une modalisation subjective de l'aphorisme marquant par exemple le caractère personnel de certains jugements sur l'éloquence tout en maintenant paradoxalement la portée générale, fondée sur une analyse psychologique et rationnelle⁵.

Il devient alors difficile de distinguer entre l'aphorisme modalisé et la confession⁶. Quand Valéry écrit : « Je crains le connu plus que l'inconnu⁷ », sa parole vaut-elle pour tout sujet ou pour lui seul ? Et il nous faut reconnaître qu'il n'y a pas de solution de continuité entre l'aphorisme, l'aphorisme modalisé et les avatars de la confession : ces écritures communiquent, s'interpénètrent, s'éclairent l'une l'autre, construisant une vérité qui semble dépasser le gnomique vers l'existentiel. Aussi Philippe Moret peut-il écrire à propos de Reverdy – mais gageons de la validité de ces propos pour l'œuvre de Valéry – : « De façon constante, l'écriture de la note vise à l'éclairement d'une vérité sur soi, autrui et le monde ; il s'agit de “garder un contact sensible avec les êtres et les choses”, et d'abord, de garder contact avec soi par le moyen de l'écriture. De fait, l'introspection, loin de s'arrêter à l'anecdote

¹ Cf. *Tel quel*, *op.cit.*, p.499.

² *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*

³ Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, *op.cit.*, p.288.

⁴ *Ibid.*, p.288

⁵ *Tel quel*, *op.cit.*, p.592.

⁶ Cf. Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, *op.cit.*, p.289.

⁷ *Tel quel*, *op.cit.*, p.585.

personnelle, tend à l'énoncé de constantes psychologiques ou existentielles » si ce n'est « à l'aphorisme ».

Offrant une variété générique sans pareille¹, et par là-même propices à ce que nous pourrions appeler une dérive existentielle de la vérité, la forme du carnet de notes et celle du cahier mettent l'accent à la fois sur la dimension subjective et contingente d'énoncés qui se présentent à l'auteur par fusées et sur le caractère définitif d'assertions qui se limitent à leur propre évidence². Du coup, la subjectivité qui s'y manifeste n'est en rien autoritaire : elle erre de formule en formule, se contredit³, se corrige, se précise, se reprend, se concentre par moment sur un problème avant de l'abandonner⁴. Les vérités recueillies sont donc explicitement présentées comme « instantanées, plus ou moins vraies⁵ ».

On l'aura compris, il y a là une labilité essentielle des énoncés de vérité qui servent en réalité l'affirmation d'un sujet toujours en excès sur son dit. Valéry écrit ainsi que « si tout raisonnement se réduit à céder au sentiment, c'est celui qui cède qu'il faut plaindre... Mais ce n'est pas le raisonnement qui cède. C'est *moi*. – Qui, Moi ? – Celui qui agit. Car l'autre est variation illimitée ; il reviendra sur son sentiment ; il se reprendra au raisonnement. Et ainsi de suite⁶... » Le raisonnement est donc soumis aux variations d'une expérience mouvante qui l'excède de toute part. Jean-Pierre Zubiate remarque ainsi chez Reverdy un infléchissement lyrique de la note, qui au lieu de se présenter comme aphorisme, c'est-à-dire comme détachée de toute circonstance et de toute émotivité, révèle qu'elle est « le produit d'une inscription dans le réel, avec ce que cela suppose de douleur », « le catégorique [laissant] place au tremblant⁷ ». Pour le dire autrement : « Penser ! c'est perdre le fil⁸. » Le sujet tourne autour d'idées qui ne valent qu'un temps⁹, en révèle les aspects multiples, s'y investit par moment

¹ *Tel quel, op.cit.*, p.473 : Valéry présente son ouvrage comme un recueil contenant « à l'état d'aphorismes, de formules, de fragments ou de propos, voire de boutades, mainte remarque ou impression venue à l'esprit, çà et là, le long d'une vie, et qui s'est fait noter en marge de quelque travail ou à l'occasion de tel incident dont le choc, tout à coup, illumina une vérité instantanée plus ou moins vraie. »

² *Tel quel, op.cit.*, p.473 : « Vérité se dit bien souvent de l'effet immédiat que nous produit la forme ou le ton d'une parole [...] ».

³ Cf. *Tel quel, op.cit.*, p.473 : « On y trouvera aussi des contradictions ».

⁴ Cela est particulièrement fréquent chez Reverdy qui compose souvent des séries thématiques. Nous en étudierons quelque exemple.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Tel quel, op.cit.*, p.749.

⁷ Jean-Pierre Zubiate, « Pierre Reverdy et *Le Livre de mon bord* : du fragment à l'œuvre », *Littératures, op.cit.*, p.144-145.

⁸ *Ibid.*, p.579.

⁹ *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.669 : « Les idées se présentent toujours de profil et du plus beau côté, le plus aigu pour se faire admettre plus vite. Puis, elles tournent ou on les tourne et on les aperçoit sous un angle beaucoup moins engageant. Il est temps de les abandonner avant de se laisser enliser davantage – tout de suite, sans trop les caresser. »

puis s'en dégage, cette possibilité de dégagement primant finalement sur les contenus de pensée¹. La cohérence notionnelle, pour importante qu'elle soit, passe alors au second plan, pour que se manifeste la *traversée* du sujet, selon une métaphore commune à nos deux auteurs².

*
* *

D'un côté donc une pratique orthodoxe de l'aphorisme manifeste une volonté nette d'affirmation et de lucidité, de l'autre la réflexivité sceptique, sans démentir la lucidité engagée, bien au contraire, donne droit à ce qu'il entre de contingence et de dispersion dans la recherche quotidienne d'une compréhension de soi, des autres et du monde. *Pas de système* donc. Valéry dont on connaît pourtant l'aspiration à une manière de *mathesis universalis* est on ne peut plus clair sur ce point : sa critique de la philosophie est une critique de ses systèmes, de son inadéquation aux chatoiements de l'expérience réelle. L'appétit du philosophe pour les réponses définitives, et c'est ce qui le distingue du scientifique, témoigne ainsi d'un manque de souplesse, d'une incapacité à remettre en question une certaine sécurité intellectuelle³.

Mais pas non plus d'abandon à la pure diversité d'instant sans communication entre eux. La critique a noté cette recherche inquiète d'une direction, indiquée d'ailleurs par les auteurs eux-mêmes. Métaphore marine comme celle du livre de bord, la notion de *rhumb* symbolise l'idée d'une trajectoire maintenue à travers maint écart, basse continue à laquelle s'ente et s'harmonise l'hétéroclite mélodie de la pensée⁴. Dans un article remarquable Jean-Louis Galay explique que si Valéry est assez hardi pour livrer au public les fragments de sa pensée, cela tient à « la confiance presque illimitée qu'il a en lui-même, en l'identité de son esprit [...] Ainsi, de même que l'auteur émet ses fragments sans leur donner la caution d'une liaison logico-rhétorique, le fait au nom de la valeur qu'il se sait ou se croit, le lecteur de semblables œuvres laisse en confiance sa lecture agir en lui⁵ ». Un tel jugement a l'avantage de souligner que l'éclatement et la lucidité de l'écriture de Valéry ne conduit pas à un pur nihilisme qui se traduirait dans le texte par un déficit total de cohérence. Cependant nous

¹ *Tel quel, op.cit.*, p.769 : « L'esprit vole de sottise en sottise. L'essentiel est de ne pas se laisser enfermer. »

² La métaphore est dans les titres : *Le Livre de mon bord*, « Rhumbs ».

³ Cf. *Tel quel, op.cit.*, p.522.

⁴ Cf. ce passage des cahiers, *CI*, p.5 : « Pour comprendre cette entreprise écartez toute habitude littéraire – même la simple logique – / chaque page – y commence quelque chose qui n'est liée à la précédente que par le but final – et c'est cependant une seule phrase continuée dans laquelle une autre phrase *principale*. / Œuvre d'art faite avec les faits de la pensée elle-même. »

⁵ Jean-Louis Galay, « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », *Poétique*, n°31, 1977, p.357.

émettrons quelque réserve sur une lecture sans doute trop *romantique* du rapport de l'œuvre au sujet. Si Valéry souscrirait sans aucun doute à l'idée que le fragment est une expression plus fidèle qu'aucune autre de l'expérience subjective, c'est moins pour imposer, parce qu'elle l'affirme en creux, l'autorité sous-jacente d'un sujet *exceptionnel*, que pour ce qu'elle indique d'une recherche inquiète de figures de la pensée, qui, en dépit de l'éparpillement sans recours de l'expérience, seraient toujours susceptibles d'interroger les évidences de doctrines contemporaines ou du sens commun. Jean-Pierre Zubiate touche plus juste qui, dans un court essai sur *Le Livre de mon bord* en tant que « livre » justement, décèle derrière l'apparence décousue du recueil le récit d'un parcours abouti, au terme duquel l'auteur parvient à accepter la tension irrésolue entre l'approche spéculative du réel et le dessaisissement émotionnel, pôles qu'une illusion commune au rationalisme et au spiritualisme ou à la fascination pour l'irrationnel oppose¹. Selon l'auteur, à travers l'écriture des notes est permise une expérience de « l'épreuve du temps » et de « l'emprise du réel », lesquelles, « ni fuies dans l'illusion oniriques, ni illusoirement maîtrisées dans le cadre conceptuel ou le serrement métaphorique », sont « (ap)prises comme *l'être incompréhensible*² ». C'est dire l'ensemble du recueil dirigé vers une sagesse sceptique faisant droit au concept, non comme réponse, mais comme une des formes d'inquiétude (comprendons donc aussi d'interrogativité) impliquée par l'expérience du temps.

Nous pourrions dire pour conclure ici que la recherche inquiète de vérités fait droit à la crise métaphysique qui entraîne la déroute du sujet connaissant aussi bien qu'aux exigences d'une lucidité qui a abouti à battre en brèche l'*illusio* littéraire et avec elle la légitimité même de toute pratique de la littérature. L'écriture des notes invente ainsi une subjectivité complexe plus vaste que celle mise en scène par le cogito cartésien, mais comme lui toujours dépendant d'un acte d'énonciation. L'absolu de la Vérité est ainsi rapatrié à la sphère relative du sujet, donnant lieu à une transitivité pratique et transitoire des énoncés qui vient compliquer l'esthétique d'autonomie de l'œuvre dont ces recueils portent encore la trace.

¹ Jean-Pierre Zubiate, art.cit., p.153 : « Le pôle affectif peut être perçu comme une contradiction du pôle spéculatif (apparemment plus intégrant), mais il se pourrait bien aussi qu'il le soustraie au piège d'un cogito qui ne peut plus constituer une durée psychologique fiable – tout en profitant, pour sa part, de son formidable pouvoir de cristallisation ».

² *Ibid.*, p.169.

3. Vers une définition moraliste de l'œuvre : transitivité de la littérature

a) Coprésence du discours moral et de la théorie littéraire

La critique a relativement peu interprété la surprise que constitue l'interpénétration de thèmes moraux et littéraires dans ces recueils de notes. Cette surprise est d'ailleurs d'autant plus grande que Valéry et Reverdy critiquent comme on sait une certaine conception des rapports entre œuvre et auteur. Chez l'un comme chez l'autre, nous l'avons vu, l'œuvre relève d'une certaine autonomie. L'auteur ne s'y exprime pas¹. On est en droit de se demander s'il y a là une contradiction², une inconséquence théorique ou bien une apparence de paradoxe qui masque en réalité une prise de position délibérée.

Nous pencherons plutôt pour cette dernière hypothèse. Car si Valéry présente dans sa préface l'entremêlement des thèmes moraux et littéraires comme le fait d'un hasard, il faut se rendre à l'évidence : le hasard fait bien les choses. Avant même que ne fleurissent dans les années 1970 les polémiques relatives à l'abandon du structuralisme, Valéry, qui soutint très jeune un formalisme hérité de Poe et de Mallarmé, présente ses recueils d'aphorismes dans les termes suivants – entendons-y une manière de provocation dirigée contre ce qui était devenu, au fond, une *doxa* bien assise : « On trouvera des sentences morales dans *Littérature*, des apophtegmes littéraires dans *Moralités*, un peu de tout dans chaque partie³ ».

b) Un visage derrière la page

De fait, si chez l'auteur du *Gant de crin* comme chez celui des *Propos sur la poésie*, certains propos relèvent de questions « purement » littéraires quand d'autres abordent des interrogations seulement morales, on aurait tort de dissocier les deux problématiques et de mettre leur concomitance au compte d'un éclectisme plaisant mais sans enjeu. Valéry n'annonce-t-il pas la couleur quand il écrit dans un des plus beaux passages d'*Autres rhumbs* que nous ne nous résoudrons pas à couper :

De l'horizon fumé et doré, la mer peu à peu se démêle ; et des montagnes rougissantes, des cieux doux et déserts, de la confusion des feuillages, des murs, des toits et des vapeurs, et de ce monde enfin qui se réchauffe et se résume d'un regard, golfe, campagne, aurore, feux charmants, mes yeux à regret se retirent et redeviennent les esclaves de la table. Tout un autre monde, un tout autre monde existe, le monde des

¹ Dans *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.687, Reverdy, critique fermement l'idée selon laquelle l'œuvre exprimerait les sentiments de l'auteur. Et Valéry de rappeler à mainte reprise que les êtres de papier n'ont pas d'entrailles (cf. *Tel quel*, *op.cit.*, p.587).

² Comme nous aurions pu le supposer après avoir vu dans notre Chapitre II comment la sociologie moraliste pratiquée par ces auteurs les conduisait à discréditer la littérature.

³ *Tel quel*, *op.cit.*, p.473.

signes sur la table ! – que le travail soit avec nous ! Quel étrange resserrement de vision, quelle parenthèse dans l'espace, quel aparté l'univers que cette page attaquée d'écriture, brouillée de barres et de surcharges ! J'y vois des lignes entre les lignes, et l'infini des approximations successives est comme esquissé sur le papier. C'est ici que l'esprit à soi-même s'enchaîne. Les dons, les fautes, les repentirs, les rechutes, n'est-ce point sur ce feuillet voué aux flammes tout l'homme moral qui apparaît ? Il s'est essayé, il s'est enivré, il s'est déchargé, il s'est fait horreur, il s'est mutilé, il se reprend, il se chérit, et il s'adore.¹

L'écriture est ici présentée à la fois comme « aparté », « parenthèse » *et* dans un face à face avec l'ample réalité d'un paysage décrit dans toute sa sensualité. C'est dire que la « parenthèse » vaut dialectiquement comme mise en relation. Où l'on voit un premier décentrement de l'autonomie textuelle. D'ailleurs, si la page constitue un « resserrement » spatial c'est pour s'ouvrir, de l'intérieur cette fois, sur « l'homme moral », dont le visage paraît « entre les lignes ». La parenthèse de l'écriture se fait *retraite*, position éthique. Sans doute cette éthique est-elle encore une pratique de la réflexivité², risquant de conduire par là-même à quelque enfermement, mais l'enjeu du passage est justement d'objectiver le mouvement réflexif et d'en indiquer la variété. Le « texte » se dépasse alors vers une connaissance pratique de soi ou de « l'homme », tout en s'affirmant comme prise de conscience de cette pratique et de sa contingence. De cette note qui pourrait faire office de paradigme du croisement des perspectives littéraire et morale, se dégage donc une double dialectique. D'une part, une dialectique de l'ouverture et du retrait dit le rapport ambivalent du texte au réel, le réel ne pouvant apparaître que comme ce dont le texte s'écarte. D'autre part une dialectique entre la réflexivité et son objectivation dans l'écriture qui fait de l'écriture une éthique, une pratique de soi, et de cette éthique ce qui se partage dans l'écriture³.

Comme en témoigne un passage du Livre de mon bord, sur ce point, la proximité entre Valéry et Reverdy est surprenante :

Il y a dans l'écriture, et plus exactement dans une page écrite, une sorte de portrait moral. On écrit pour être lu comme on parle pour être écouté. Les yeux deviennent des oreilles, et la page est un visage qui s'anime, se ride, se fait et se défait au fur et à mesure que, pour émouvoir ou convaincre, la plume en dessine, varie et précise les traits.⁴

Si Reverdy insiste davantage sur l'aspect interlocutoire que sur la dimension réflexive, l'idée générale de la note est bien que la personne et l'attitude de l'auteur constituent des interprétants non seulement légitimes mais émouvants de la page écrite.

¹ *Ibid.*, p.662.

² Ce qu'indique la succession des formes pronominales à la fin du passage.

³ Il faut rappeler ici que ce texte appartient à un dyptique significativement intitulé « Reprise » dont le second volet *analyse et présente* l'expérience mystique d'un événement sans nom. L'écriture donne alors voix aux deux exigences de l'expérience purement singulière et de son interprétation dans et par le langage.

⁴ *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.792.

Dès ce moment, la pertinence de l'œuvre ne tient plus à sa seule existence ou à son intégration à des perspectives purement littéraires. Le discours moraliste sur la littérature, une fois qu'il a permis d'en désacraliser le fonctionnement, œuvre à une intégration de la pertinence des œuvres à un questionnement sur l'homme, sur la communication, sur les comportements. D'où, par exemple, l'insistance de nos auteurs sur la question de la sincérité. Les deux poètes tiennent en effet le projet de sincérité pour étranger à la visée artistique¹. En même temps, cependant, ils ne laissent pas de démasquer l'insincérité de tel auteur, de remarquer à quel point l'écriture peut se faire dissimulation ou manipulation². Si bien qu'au fond, plutôt que de s'en tenir à une vision univoque des relations entre œuvre et auteur, Valéry et Reverdy soulignent, par l'infléchissement moral d'une esthétique de l'exception, la problématicité de telles relations.

Parlerons-nous alors d'un abandon du paradigme esthétique³ de la littérature, en entendant par là que la littérature cesse de porter en elle-même son propre sens, sa propre pertinence, qu'elle cesse d'être à elle-même sa propre radicalité, empire dans un empire, exception par rapport aux discours du commun ? Sans doute, puisque rapatrier une part du sens de l'œuvre vers une interrogation moraliste de ses liens avec l'auteur, non comme notion s'entend, mais comme personne, revient à en faire un mode de partage spécifique du sens commun, fondé sur l'interrogativité plutôt que sur l'affirmation.

La réussite de cette opération théorique tient sans nul doute à la capacité qu'ont Reverdy et Valéry de ne pas faire du recours à l'auteur et à l'approche moraliste une béquille explicative. Il faut dire à ce sujet quelques mots de l'influence de Nietzsche évidente dans chacun des recueils. Celle-ci se ressent principalement à deux niveaux : dans une conception complexe du sujet qui fait place au corps, au multiple, et relativise le pouvoir du concept ; dans une prise de distance avec la dimension idéologique d'une morale que l'archéologie

¹ *Ibid.*, p.672 : « Si, en te lisant, je pense que tu mens bien c'est que tu as du talent. Si tu parviens à me faire croire que tu es sincère, c'est que tu as beaucoup de talent. » *Tel quel, op.cit.*, p.494 : « La sincérité voulue mène à la réflexion, qui mène au doute, qui ne mène à rien. »

² *Le Livre de mon bord*, p.659 : « Le style c'est peut-être l'homme. Mais l'art d'écrire est plein de perfidie. On lit avec intérêt l'ouvrage d'un homme avec qui l'on ne pourrait parler cinq minutes sans avoir envie de le gifler, et tel autre, que l'on trouve crispant à lire, si on le connaissait pourrait être un charmant ami. / Ce qui me gêne, ce n'est pas que tel auteur soit ignoble, mais qu'il veuille tromper sur cette ignominie qui lui a permis de si bien réussir. » Dans *Tel quel (op.cit.)*, p.615-616) Valéry recueille deux courts textes sur les liens entre illusion rhétorique et politique. Au cœur des grands discours se cacheraient selon lui une vacuité que les tours, gestes et éclats de voix ont pour fonction de dissimuler. On retrouve ici l'ambiguïté d'une position bien décrite par Paulhan : Valéry est à la fois Rhétoricien, dans le sens où il promeut un formalisme esthétique détaché de toute représentation, et Terroriste puisque la dissimulation inhérente au caractère rhétorique des œuvres et plus largement des discours demeure sinon inacceptable, du moins difficile à digérer.

³ Pour une définition du paradigme esthétique de l'art, cf. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, op.cit.*

nietzschéenne a durablement discréditée. La perspective moraliste n'offre ainsi aucun secours à qui voudrait fixer le sens d'une œuvre¹.

On pourrait dire ici, en guise de conclusion partielle, que l'infléchissement moral de l'idée de littérature accomplit une tendance propre à l'affaiblissement des conceptions romantiques de l'œuvre comme symbole. Dans un article intitulé de façon frappante « L'œil crevé du symbole », Patrick Marot explique comment, dans la conception romantique du symbole, l'hétéronomie du point de vue divin est assimilée à l'autonomie de l'« invidence² » opérable et humaine³. Ajoutons que l'œuvre romantique, dans la droite lignée de la pensée de Schiller, est par là-même indissociablement esthétique et morale. Or dès le moment où avec Nerval et Baudelaire l'accent est porté sur l'artificialité de l'œuvre, l'autonomie se fait errance, dans une disjonction entre intériorité et transcendance. Cela implique évidemment des conséquences qui sont indissociablement morales et poétiques⁴. L'archéologie des valeurs morales est l'avèrs d'une médaille dont le revers est une délégitimation de la littérature, une reconnaissance de sa vanité. Dès lors, l'aspect esthétique et l'aspect moral que le génie romantique tenait ensemble d'une poigne de fer, tendent à se séparer, inaugurant des fonctionnements dissociés et autonomes. L'intuition géniale de Valéry et de Reverdy aura sans doute consisté à profiter de cette dualité discursive pour jouer d'un vis-à-vis du moral et du littéraire, afin de refonder la définition de la littérature sur une interrogativité et une transativité fécondes.

4. De la définition morale de la littérature à l'invention d'une poétique : la poésie dans les recueils de notes

Or, cette dualité discursive implique une réinvention de la poésie en dehors des frontières génériques traditionnelles. Au moment où l'un et l'autre abandonnent l'écriture poétique, le travail des notes donne lieu à l'invention d'une poétique nouvelle⁵ qui prend acte

¹ Commentant l'œuvre de Valéry, Daniel Oster écrit : « La morale, ce corpus des transcendances universelles, est fondée sur des autorités qui sont tout simplement *impensables*, dans la mesure où elles contredisent, en tant qu'imposition du Même, le fonctionnement même de l'esprit. » Daniel Oster, *Monsieur Valéry, op.cit.*, p.94.

² Selon un néologisme de Joubert désignant une « évidence intérieure intime » qui n'est pas sans faire penser à la notion de cœur chez Rousseau.

³ Patrick Marot, « L'œil crevé du symbole », in *Les Moralistes modernes*, art.cit.

⁴ D'où la dimension blasphematoire des *Fleurs du mal*.

⁵ Si la question a été relativement éludée par la critique valéryenne, l'étude déjà citée de Jean-Pierre Zubiare sur le *Le Livre de mon bord* pourrait bien faire référence sur le sujet. La démonstration du chercheur se déploie en trois points qu'il est bon de retracer ici : il montre d'abord comment *Le Livre de mon bord* tend à définir une nouvelle poétique en s'opposant aussi bien à un réalisme naïf (d'où la personnalisation des notes) qu'à la construction artificielle d'une poésie prosodique, poétique qui passe par le refus d'une définition micro-syntaxique de la poéticité focalisée sur la notion d'image. D'où l'affirmation corolaire d'une discursivité fondamentale de la poésie. La démonstration du critique s'attache ensuite à montrer comment la réunion de la

de la crise traversée tout en permettant de la surmonter. De fait, à côté des maximes et réflexions diverses, apparaissent un nombre important de textes poétiques. Ceux-ci relèvent de genres variés. De la description au haïku, de la parabole¹ à ce que Valéry appelle des « psaumes », comprenons des manières de prières, ou d'effusions héroïques de la pensée, combattives, laudatives, argumentatives parfois², de la confession élégiaque au quatrain de mirliton.

En étudiant le fonctionnement poétique et discursif de ces notules, on montrera principalement deux choses : d'abord qu'a lieu un infléchissement du sens de la note poétique par la note morale et réciproquement ; ensuite que cela implique le passage d'une textualité restreinte et immédiate à une discursivité élargie et médiée, partant, interrogative.

a) Réciprocité interprétative de la note poétique et l'aphorisme

Le premier phénomène s'observe par exemple, chez Reverdy, dans une suite d'aphorismes consacrés à l'amitié. La gnomicité de ces aphorismes n'est presque pas modalisée, et l'ensemble se ponctue par la notation suivante :

Tout un tendre passé, tout à coup devenu comme un panorama de marbre.³

Constatation en apparence aussi impersonnelle que les aphorismes qui précèdent. Mais le singulatif (« un ») y prend le pas sur l'itératif de l'enseignement moral et la présence d'une comparaison inaugure pour un court instant une discursivité qui n'est plus analytique⁴, donnant voix à une pensée qui cherche peut-être moins à définir qu'à se développer de manière expressive. La phrase, nominale, semble exempte de visée argumentative : elle

spéculation et de l'expressivité poétique permettent de faire du recueil de notes le lieu où s'interroge la possibilité d'un échange entre le travail du poète et celui du penseur, « le battement alternatif du sentir et du juger » laissant place « à une pulsation synthétique » (art. cit., p.158). « Ce qui accomplit la synthèse de la récurrence et de la séparation rythmiques n'est rien d'autre que ce qui permet de faire du *logos* une puissance de liaison là où sa puissance séparatrice est devenue un lieu commun ; c'est aussi cela qui laisse pressentir l'éclatement dans la sensation, là où celle-ci est souvent prise pour le cœur du rapport fusionnel au monde ; c'est cela qui oppose des limites à la force unificatrice de l'Idée ; c'est cela qui renvoie enfin à la sensation du clivage généralisé l'image d'un milieu unifié dans lequel elle se développe. » Jean-Pierre Zubiante montre enfin que la note, à égale distance de l'emprise du concept et de la fuite dans la fiction figure réflexivement une participation à la réalité comme passage. Nous souscrivons à l'ensemble de ces remarques, toutes fondées sur une profusion d'exemples précisément analysés. Ce que nous présentons à présent relève donc simplement d'un déplacement d'accent et d'une mise en perspective. Disons pour faire simple que la méthode de Jean-Pierre Zubiante est phénoménologique et s'intéresse à ce que *Le Livre de mon bord* donne à lire du devenir d'une subjectivité incarnée dans et par l'écriture, quand notre approche souligne davantage la dimension communicationnelle du texte, sa façon de partager et de légitimer le sens qu'il produit.

¹ Cf. à ce propos les remarques de Jean-Pierre Zubiante, art.cit., p.144.

² Cf. *Tel quel*, op.cit., p.538.

³ *Le Livre de mon bord*, op.cit., p.684.

⁴ Les aphorismes précédant immédiatement le passage présentent tous les traits d'une *analyse* minutieuse des relations amicales : négation restrictive, définition (« Un ami, c'est [...]»), répartition des relations en classes précisément distinguées (« Il y a deux sortes d'unions [...] »).

constate plus qu'elle n'affirme. Faiblesse momentanée de la pensée donc, que qualifie, par une manière d'hypallage¹, l'adjectif « tendre », et que souligne rythmiquement une virgule dont on peut douter qu'elle réponde à quelque fonction de clarification syntaxique ou argumentative que ce soit. Cependant la concentration d'effets que présente cette note n'est pertinente qu'à l'échelle de la séquence où elle s'insère, relativisant la dureté de réflexions désabusées et détachées, elle révèle ce qu'il entre de blessure dans la pensée aphoristique. La comparaison du « passé » à un « panorama de marbre » est *juste*, pour reprendre un terme cher à Reverdy, non par elle-même, mais dans la mesure où elle s'intègre au déploiement de la séquence morale et l'éclaire d'un jour inattendu.

La séquence suivante constitue également un exemple intéressant de la réciprocité interprétative du fragment poétique et des propositions aphoristiques :

Dieu aurait donné à l'homme cet inconcevable miroir : Tu me contempleras en toi. Mais non : Je me contemplerai en toi.

Dieu a tâté son ciel comme un fruit mûr et il y a laissé la trace de son ongle.

La lune a toute la modestie de l'hostie, le soleil, la superbe de l'ostensoir.

Dieu – Je suis Celui qui est.

Le riche – Je suis celui qui a.

Le pauvre – Je suis celui qu'on a.²

Si le premier et le dernier fragments témoignent d'une même réfutation morale de l'idée de Dieu, simple reflet narcissique de l'homme ou tautologie indifférente à l'injustice humaine, les deux notes intermédiaires disent autre chose, postulant toutes deux, ironiquement peut-être l'existence de Dieu. La première présente une image surprenante, saugrenue et belle : mais dans quel but ? On peut se demander s'il s'agit de ridiculiser l'idée de création en révélant tout le grotesque de l'anthropomorphisme qui l'accompagne souvent ou bien si Reverdy nous invite seulement à considérer la beauté et la surprise d'une image, qui une fois l'athéisme installé, est sans prétention à la vérité ? La seconde consiste en l'explicitation de métaphores attendues, automatiques³ : elle donne l'impression qu'un univers liturgique est plaqué sur l'univers naturel, selon les principes d'une correspondance universelle, de bénitier. Finalement, ce qui est en jeu ici, c'est la question de la valeur et des fondements de l'analogie. Cela n'est accessible qu'à travers une lecture croisée de l'aphorisme et du fragment poétique. Le premier et le quatrième fragment disent sans doute que Dieu, ce « miroir » de l'homme,

¹ Entendons une hypallage qui opérerait le transfert d'une qualification du dit à son énonciation.

² *Ibid.*, p.685.

³ La paronomase *hostie/modestie* indique nettement la vanité d'un jeu sur le signifiant.

fondait un régime peut-être trop évident de l'analogie. Mais le deuxième fragment, pose peut-être la question de ce qu'il reste de l'image si Dieu devient un simple fantasme narcissique de l'homme ? L'onyx ou la lunule, de la lune en témoigne peut-être : cette trace, cet indice d'une ressemblance révolue dont on ne sait plus ce qu'elle signifie – de même qu'on ne sait plus bien à quoi servent les métaphores – éclaire encore le monde sans prétendre l'expliquer. La réflexion sur la dimension anthropomorphique de l'idée de Dieu aboutit ainsi à une poétique réflexive de l'image, poétique en acte qui vaut indissociablement comme poème et comme théorie, dans un va-et-vient de l'écriture analogique et de la spéculation aphoristique. Une telle poétique enseigne que la fin des croyances n'interdit pas un fonctionnement terrestre de l'image si tant est qu'on intègre celle-ci à une réflexion critique sur son propre statut et qu'on lui confère, sur le mode de l'interrogation, une signifiante argumentative¹. C'est dire qu'en fin de compte l'image s'émancipe en même temps d'un fonctionnement théologique et d'un fonctionnement micro-textuel pour signifier à l'échelle plus vaste de la séquence et, au-delà, du recueil, c'est-à-dire d'un *monde*, défini non plus comme totalité de rapports établis *a priori* mais comme invention fragile de relations transitoires².

Une même interférence du discours aphoristique et de la notule poétique peut être observée chez Valéry. Dans *Rhumbs* par exemple :

Qui t'a torturé ? Où est enfin cette cause de douleurs et de cris ? Qui t'a mordu si avant, qui pesa sur toi-même confondu à ta chair comme le feu coïncide avec le charbon, qui te tordit et tordit en toi tout l'ordre du monde, toutes idées, le ciel, les actes et les moindres distractions ?

Est-ce un monstre, un dominateur sans pitié, un tout-puissant connaisseur des ressources de l'horreur de ta géographie nerveuse ?

C'est un petit objet, une petite pierre, une dent gâtée. Il t'a fait chanter tout entier, comme le sifflet ajusté sur le cours de la vapeur.

*

Chanson.

*Il n'est peine si grande
Qu'un rien ne suspende
Pour un rien de temps...*³

Le premier passage joue d'une ambiguïté : il ancre dans une apparence de dialogisme une considération générale sur la douleur. Bien entendu, le « tu » n'y est qu'une forme vide, sans désignation expresse. Pourtant, le procédé implique une dramatisation qui se distingue de l'énonciation aphoristique neutre. Le savoir aphoristique s'enracine dans une expérience

¹ La dimension argumentative tient ici à la réflexivité poétique et au thème de la croyance.

² La « mauvaise » analogie excluait d'ailleurs le temps : son fonctionnement était tabulaire selon un jeu de correspondances préétablies (lune/hostie/modestie ; soleil/ superbe).

³ *Tel quel, op.cit.*, p.647.

subjective. Le tercet de chanson quant à lui relève d'une énonciation purement gnomique. Pourtant, là encore, le propos est dramatisé par un travail de la pointe rendu particulièrement évident par la forme versifiée, le vers orphelin apportant un ajout sémantique inattendu tout en laissant le lecteur, déjà confronté à la désillusion de savoir la consolation passagère, sur le sentiment d'un arrêt brutal de la prosodie (accentué d'ailleurs par l'occlusive et la rime masculine de « temps »).

Finalement, les deux parties de la notule disent la même chose, mais différemment. D'où l'idée que lire l'une en regard de l'autre implique quelque morale... poétique ; savoir, que si la rythmique de la pointe mise en œuvre par le tercet est celle d'une malignité de la douleur, l'analyse morale peut et doit mobiliser une écriture. C'est à ce prix qu'elle atteindra, en même temps que la distance et la généralité requises, la réalité des phénomènes qu'elle décrit. Le poème tout en continuant d'être une présence de mots gagne alors en transitivité. Quant à l'aphorisme, il se fait conscience de sa propre écriture, de son intransitivité relative¹. Pour le dire autrement, un tel dyptique montre que la temporalité du poème n'est pas celle d'un instantané sans distance² et que celle de l'aphorisme n'est pas d'éternité mais la durée d'un passage³.

b) Passage d'une textualité restreinte et immédiate à la médiation d'une discursivité élargie

La réinvention d'une transitivité poétique est peut-être la grande conquête de ces recueils. Sans doute s'invente-t-elle pour répondre à la crise subie qui pourrait être résumée à la reconnaissance de deux tautologies : celle de l'œuvre qui risque de se cantonner à la gratuité de son propre jeu, celle du réel auquel il n'est pas sûr qu'on puisse encore trouver une orientation.

¹ Il faut remarquer la composition de la première note qui obéit également à une rhétorique de la pointe, le dernier paragraphe apportant la surprise d'une réponse qui souligne la disproportion entre le mal ressenti et sa cause.

² Comme l'aurait rêvé les symbolistes, mais peut-être aussi d'une certaine manière les surréalistes.

³ Jean-Louis Galay remarque la proximité entre le fragment valéryen qu'on ne saurait reformuler sans en perdre la teneur (il oublie ainsi, sans que cela soit essentiel, que Valéry reformule lui-même souvent ses propres fragments) et la théorie valéryenne de l'intraductibilité du poème. Mais il oublie de montrer comment la présence d'une écriture poétique dans *Tel quel* implique également que la transitivité de la *gnômè* soit transférée au poème. Cf. art. cit., p.361.

1) *Reverdy : la séquence comme chaîne d'interprétance*

Chez Reverdy cela se lit dans la récurrence de brèves notations constatatives ou descriptives qui semblent ne s'intégrer à aucun développement et figurer comme écueil, résidu d'une écriture avortée. Citons une page particulièrement significative :

La chair éclatante des fraises couchées, toutes nues dans la rosée, sur chaque feuille.

Tous les jours et par tous les temps la promenade solitaire dans les méandres du souvenir.

Des merles en habit règlent discrètement une querelle d'amour ou d'honneur dans le sous-bois.

Les moralistes ne créent rien de bien séduisant et ils sont, à les lire à forte dose, prodigieusement ennuyeux. Mais en accumulant toutes ces feuilles mortes qui filent dans les autres esprits à la dérive, ils ont plus fait pour grandir et éclairer l'esprit des hommes que les plus passionnants romanciers.¹

Les trois premières notes constituent un ensemble hétéroclite et décousu. Manière de haïkus, elles appellent peut-être à quelque ruminant et font scintiller une réalité physique ou émotionnelle qui semble dépourvue de toute signification explicite². « Feuilles mortes » pour reprendre l'expression de la quatrième note, leur sens ne tient-il pas au travail du collectionneur qui les a soigneusement consignées et « accumulées » afin de faire jaillir de leur tissage, peut-être, quelque étincelle ? Toujours est-il que la pertinence de ces notes est d'emblée présentée comme hautement problématique, sinon aporétique. Il reviendra au travail de composition d'aménager la possibilité d'une interprétation.

C'est la disposition en recueil et à l'intérieur du recueil la constitution de séries qui invitent à construire par rapprochement des parcours interprétatifs. On peut lire comme une réponse à l'atomisation des constats poétiques les longues séquences thématiques où la note poétique trouve parfois à s'intégrer. C'est le cas d'une séquence consacrée au masque et au visage³. Nous la retranscrivons ici dans son intégralité :

La terre est une tête au visage invisible et fermé. Le ciel est un visage, toujours ouvert, qui rit ou qui se fâche, mais en quoi l'homme trouve toujours à qui parler.

L'être humain est un visage, qui se prolonge par un corps – une tête coupée c'est encore un homme, une femme, un corps sans tête ce n'est plus qu'un vers, un peu compliqué.

¹ *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.701.

² On peut penser que le simple fait de noter ces situations traduit l'attente d'un regard interrogateur.

³ Dans la droite ligne du Sénèque démasqué de La Rochefoucauld.

Je me demande si le visage est plus beau d'être un masque menteur ou une fenêtre ouverte sur la vie. Si l'émotion du mensonge est plus belle que celle de l'amour. Si le frémissement des traits, l'éclat des yeux, la couleur fuyante de la peau sont plus émouvants dans un mouvement que dans l'autre.

Un visage immobile est aussi énigmatique qu'un portrait, c'est-à-dire que nous pouvons interpréter à notre guise le faux mystère de ses traits. Ce n'est que lorsqu'il s'anime, se défait, se refait, au mouvement de la passion, qu'il nous impose sa véritable et personnelle emprise. Et qu'il nous livre aussi tout ce que nous pouvons surprendre à travers les mailles détendues du filet.

Le visage qui nous trahit dans la colère – qui vient tellement bien au jeu de notre comédie dans l'amour. Le visage fermé à double tour par la haine – par la douleur, parfois figé comme un morceau de marbre ou tourmenté comme un bloc de mâchefer. Enfin tous les visages chavirés dans la traînée de poudre des paniques.

Un visage plein de sourires, comme une coupe de beaux fruits.

Il y a des maladroits qui laissent tout d'un coup tomber leur vrai visage et voir le masque qu'ils ont porté toute leur vie, sans s'en douter, au fond.

Il y a le masque que l'on porte devant soi-même et celui que l'on met devant les autres. Le premier risque beaucoup de nuire à celui qui ne l'ôte jamais – pour l'autre on se repent presque toujours de n'avoir pas su le garder.

Ils portent presque tous des masques, c'est vrai – mais, ce qu'il y a de plus terrible, c'est que, derrière ce masque, il n'y a rien.¹

De ces neuf notes la deuxième, la quatrième et les trois dernières correspondent peu ou prou à ce qu'on attend d'un aphorisme moral : définition, énonciation gnomique, etc. La première se distingue par le rôle central qu'y joue la métaphore, même si elle traite de « l'homme » dans sa généralité. La troisième accumule des questions sans réponses. La cinquième et la sixième marquent une interruption de toute logique argumentative, au bénéfice d'une présentation imagée des variations expressives du visage. Notons que ces deux dernières notes rappellent la facture des notes constatatives que nous venons juste d'analyser. Or, l'accumulation et le rassemblement de ces notes induit un parcours interprétatif complexe qui doit faire droit aussi bien à la dimension moraliste, à l'étonnement émerveillé devant la beauté et la richesse du visage, aux interrogations laissées en suspens, qu'à l'intuition métaphysique (ou poétique, on ne sait plus trop), qui fait de l'homme et de sa demeure des visages à interpréter.

Dans la perspective qui nous intéresse, il suffit de remarquer que cette page, parce qu'elle montre que l'image et le constat poétique sont des possibilités parmi d'autres de considérer le visage, permet leur rayonnement sémantique². En effet, la tautologie du constat

¹ *Le Livre de mon bord, op.cit.*, p.665-666.

² La sixième note vient ainsi éclairer d'une lumière joyeuse l'angoisse du moraliste devant les grimaces de l'humanité : le constat se fait espérance.

se dépasse vers une interrogation de la dimension interprétative des fragments mis en regard. L'image heureuse de la coupe de fruit vient dialoguer avec celle plus sombre du bloc de mâchefer. *E così via*.

Est-ce un hasard si Reverdy choisit le thème du visage comme thème de ce travail de dépassement de la tautologie textuelle et objective vers une interrogativité généralisée ? Est-ce un hasard si les notes sur le visage sont les premières notes « poétiques » du recueil ? Non, sans doute, car le visage est bien ce par quoi l'autre et le réel, terre et ciel, nous regardent, nous concernent, sortent de leur réserve, de leur identité, pour signifier¹. Le constat poétique, comme le visage de la quatrième note, s'il demeure immobile, identique à lui-même, s'il se tient à l'écart de toute relation, reste lettre morte. Partant, donner vie à l'image, à ce visage « plein de sourires, comme une coupe de beaux fruits », c'est reconnaître sa participation au flot d'une discursivité multiple dont les directions ne sont pas déterminées *a priori*. Façon de montrer comment le poème se ressourc au contact d'une variété générique qu'autorise seule l'écriture des notes.

2) Valéry, analyste et interprète de ses notes poétiques

Chez Valéry, ce sont des descriptions plus développées qui se chargent de révéler la tautologie problématique du réel et celle corrélative du poème. Descriptions minutieuses de Gênes² ou de la mer³, notes d'un voyage à Perros-Guirec⁴, toutes présentant le *tel quel* pesant du réel. Mais rares sont les notes qui ne comportent pas de prise de distance par rapport au spectacle mentionné, que celle-ci se fasse par la précision scientifique de certains détails⁵, la recherche évidente d'une exactitude de l'expression⁶ ou par un travail de reprise interprétative. De ce dernier procédé, à notre sens le plus important dans la mesure où il

¹ On dira avec Emmanuel Levinas que le visage rompt avec la tautologie de l'être et de la connaissance, pour inaugurer l'espace proprement humain de la signifiante et de la responsabilité.

² *Tel quel, op.cit.*, p.598 et sq.

³ *Ibid.*, p.663-670.

⁴ *Ibid.*, p.605.

⁵ Cf. dans la description des impressions génoises la précision des mesures (« pente à 45° », « Monte Fascie : 834 mètres », p.598-599).

⁶ Notable à la présence de corrections comme dans ce passage : « Epervier jeté dans l'Arno près de Pise, à contre-jour – Cette nasse blonde entre dans l'eau jaune et chaude (à l'œil). / Mélange du fin réticule et du liquide ; or trouble ombres de l'homme et de l'engin sur l'eau limoneuse dorée ». La parenthèse témoigne d'une réflexivité de l'écriture qui vaut désengagement, libération de l'emprise du réel, ressenti peut-être comme épervier. (L'épervier ici comme dans un beau sonnet de Mallarmé désigne un filet). Il s'agit pour la proie de se faire prédateur, par l'écriture. Cf. *Tel quel, op.cit.*, p.601.

s'apparente à une lecture allégorique, nous proposerons un exemple emblématique¹. Le texte, intitulé « Un phénomène » commence par ces mots :

Coucher du soleil. Ciel pur, le disque orange tangent à l'horizon .

Données brutes d'un événement auquel assiste quelques promeneurs, impressionnés par la « solennité » du moment. Le soleil disparu, Valéry entame une réflexion sur la rémanence en lui du phénomène observé, pour conclure à un stratagème de défense de la pensée confrontées aux « trop fortes visions de nature ». Et de conclure qu'il

fallait bien que la pensée se défendît de cette chose contemplée. Sa quantité de vie et de connaissance entièrement soumise au mouvement de corps, son existence et sa mort apparue entraînées comme une étoile courant le champ d'une lunette fixe ; la suppression de son être, vue et infligée comme conséquence directe et minimales des exigences de l'horaire ; toutes choses humaines déprimées, dépréciées, annulées au moment de ce frôlement de l'âme par l'astre, la dépendance sans contrepartie... Je laisse ma phrase en suspens. Je voulais précisément dire que tous ces *sujets* ne supportent point d'*attributs*...²

La tautologie du constat initial signifie donc précisément celle de l'absurdité du réel et symboliquement, l'entrée dans un monde abandonné de Dieu. Crépuscule mallarméen, la fin du jour est insupportable pour la pensée. C'est pourquoi elle invente pour son salut quelque « pâle réplique » du soleil disparu. Voilà ce que raconte le texte. Mais à bien y réfléchir, c'est aussi ce qu'il fait. Aux phrases nominales du début qui constituent une réplique de l'absoluité du phénomène observé succèdent les paragraphes d'analyse. Double défense de la pensée donc : par la recreation verbale *après-coup* de l'avènement menaçant d'une tautologie du réel et par le développement d'une réflexion qui permet de prendre quelque distance par rapport à celle-ci. Il faut cependant remarquer la fragilité de cette distanciation qui ne constitue pas le dernier mot de Valéry : si l'analyse vient apporter comme une protection contre le risque d'effacement du sujet devant un réel sans lumière, cette protection est bien fragile. La parole finit par s'interrompre, laissant le travail de conceptualisation suspendu :

La mer à présent semble porter flottante et clapotante toute une verrerie verte et violette. L'enfant de tout à l'heure dévore un croûton poudré de sable que je sens crier sous mes dents.³

La distance est finalement annulée par le retour du sensible, les rôles (celui du petit garçon et celui du poète) se confondent. Tel le mouvement des marées (« La mer, la mer, toujours recommencée ! »), l'écriture valéryenne mime le passage d'une pure intransitivité à

¹ D'autres textes peuvent être convoqués ici comme la note du « Pont de Londres » (p.513-514), qui d'un moment poétique fait l'occasion d'une méditation sur la définition de la poésie et sur son rapport aux autres systèmes de signes.

² *Ibid.* p.664-665.

³ *Ibid.*

l'ouverture du texte au réel et/ou à l'analyse, d'une distance spéculative à une passivité sensuelle.

*

* *

Il semble que, pour Valéry, il faille donc toujours se prémunir contre l'emprise des choses et des textes, se garder de toute fascination, et maintenir les prérogatives d'une subjectivité critique, capable de dégager un savoir pratique de ses expériences. Le chantre de l'intransitivité du poème en vient ainsi à faire de l'écriture poétique ce qui débouche sur une reprise possible en termes de connaissance. Se définit ainsi dans *Tel quel* une poétique paradoxale d'après laquelle, théoriquement, le poème ne supporte une quelconque reformulation, une quelconque explicitation, au moment même où la forme du recueil de notes se fait l'occasion d'un travail incessant de reprise interprétative et conceptuelle des ébauches poétiques. La confrontation de Valéry aux problèmes du récit de rêve se révèle paradigmatique de cette poétique. Dans *Autres rhumbs*¹ en effet, Valéry s'essaie au récit de rêve, à la logique immanente² et paradoxale de narrations étrangères aux cadres de la pensée éveillée. Au texte succède une « remarque » où Valéry explique l'emploi qu'il y a fait du pronom personnel « on »³. On verra dans cet ajout une volonté de dépasser le récit de tel rêve singulier vers une réflexion générale sur le récit de rêve et de créer par là une distance qui préserve l'auteur et le lecteur d'un enfermement dans le piège de ce texte sans issue qu'est toujours le rêve. Avis aux surréalistes : il s'agit, sinon de mettre la verve onirique à distance, du moins de ne pas être dupe d'une poésie qui se prétendrait seulement rêvée, quand elle continue d'être *écrite*, c'est-à-dire disponible à une réflexion sur son sens et sur le langage.

*

* *

On arrive donc, au terme de cette courte étude de l'écriture poétique dans les recueils de notes de Valéry et Reverdy, aux conclusions suivantes : un échange fécond a lieu entre la perspective moraliste et l'écriture poétique, celle-ci transcrivant ou révélant le rythme de celle-là, et manifestant ainsi le fait qu'elle ne va pas sans un acte de subjectivation ; cet échange conduit en retour le dire poétique à une possible transativité ; c'est alors toute une conception de la poésie comme intransitivité qui se trouve subvertie par une poétique de la

¹ *Ibid.*, p.653.

² Analogie sans doute à l'intransitivité poétique.

³ *Ibid.* : « Le mot : *On*, que j'ai dû employer tient lieu d'un *sujet* indistinct, à la fois spectateur, auditeur, acteur, en qui le voir et le être vu, l'agir et le subir, sont réunis et même curieusement composés. »

séquence, chez Reverdy, par un battement constant entre poème et analyse, chez Valéry. Il faut alors comprendre la permanence d'un discours sur l'autonomie de l'œuvre autrement qu'il n'est généralement entendu. Les fragments poétiques indiquent qu'autonomie et hétéronomie ne sont pas contradictoires : l'autonomie désigne le fait que le sens n'est pas en surplomb d'un texte réduit à l'inessentialité d'une forme (c'est la théorie du signe), mais qu'il dépend d'un rythme (largement tributaire de la variété générique autorisée par l'écriture moraliste), d'une oscillation entre différentes manières de poser la question de la pertinence du monde et des textes ; l'hétéronomie n'implique pas que le texte se résolve en une signification univoque, mais qu'il est disponible à de multiples inférences. La pluralité des points de vue et le scepticisme affiché de nos auteurs l'affirment assez. Hétéronome et autonome, le recueil, et chacun des fragments qui le composent, mettent en évidence une interrogativité discursive, une ouverture textuelle au monde. Comme l'affirme Jean-Pierre Zubiare :

Objectivation explicite de la subjectivité, la poésie des carnets permet en fait une redéfinition de l'engagement poétique : comme discours qui, montrant qu'il est situé, se veut invitation à une réflexion sur le monde. Elle correspond à la volonté d'ancrer la parole poétique dans l'expérience concrète pour comprendre telle ou telle réalité immédiate dans ce qu'elle a d'énigmatique, et elle constitue en cela une variante des proses explicitement situées où poésie et essai instaurent une relation au lecteur asystématique et personnelle : questionnant en fait, ce qui témoigne de la volonté de susciter un dialogue, un prolongement.¹

Ainsi pourrait-on voir dans l'écriture des notes un des signes d'un mouvement plus vaste d'échange entre la poésie et la pratique de l'essai, dont Jean-Pierre Zubiare a montré qu'il constitue sans doute, pour les poètes du XX^e siècle, une des manières les plus efficaces de répondre à et de la crise des fondements du poème.

Conclusion du Chapitre VIII

Avec l'allégorie, l'écriture moraliste a donc été un moyen pour Valéry et Reverdy de faire œuvre malgré et grâce à une crise de la littérature sans précédent. L'affirmation de vérités y a cours, mais sous le signe du transitoire et d'un sujet mouvant et contingent. La transivité de l'écriture des notes conduit à réévaluer théoriquement et poétiquement l'idée d'une autonomie du poème. Théoriquement un propos moral vient orienter la définition de l'œuvre vers la question du sujet, en insistant sur la dimension éthique de l'écriture. Poétiquement, la composition des recueils donne lieu à un dépassement de la conception d'une œuvre close sur elle-même. La mixité générique fait de l'écriture poétique un répondant

¹ Jean-Pierre Zubiare, « Essai et poésie au XX^e siècle », in Pierre Glaudes (éd.), *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p.397.

des écritures spéculatives ou moralistes, sans solution de continuité¹. Les poèmes ébauchés se voient alors conférer une manière de transitivité que confirment chez Reverdy un travail sur la séquence et chez Valéry un effort de reprise interprétative des fragments poétiques, au bénéfice d'une plus grande interrogativité dans le rapport aux œuvres.

Il faut insister sur l'importance de ces recueils qui au plus fort d'une crise sans précédent dans la littérature et la pensée moderne tiennent courageusement les impératifs d'une lucidité exemplaire sans sombrer dans le nihilisme ou le pessimisme des théories du déclin. Comme l'écrit Valéry avec humour : « L'optimiste et le pessimiste ne s'opposent que sur ce qui n'est pas² ». La voie médiane qu'ils empruntent tous deux est celle d'une inquiétude féconde et active. Il y va dans leur démarche d'un humanisme *in extremis* (les dates d'écriture et de publication en témoignent) et déroutant.

Si la lucidité de Valéry et de Reverdy a, comme la science, quelque chose d'inhumain³, si elle conduit souvent à une hétérodoxie tranchante et décapante, elle s'exprime encore dans le langage d'une sagesse sinon commune du moins partageable. Et il faut rappeler ici que si « la recherche et même les pouvoirs [de la science] s'éloignent de l'homme », « l'objection du bon sens » représente « le recul d'un homme devant l'inhumain, car il n'y a que de l'homme, des ancêtres d'homme, des mesures d'homme ; des puissances et des relations d'hommes dans ce bon sens⁴ ». C'est-à-dire peu de chose... et beaucoup.

Peut-être dirons-nous alors que, de même que le « bon sens »⁵ répond selon Valéry à l'inhumanité de la pensée scientifique, la restitution de la poésie au sens commun répond au processus de déshumanisation de l'art tel que l'analyse Ortega y Gasset⁶ dans un essai resté célèbre. L'*arte artistico*⁷ qui, selon l'essayiste, aurait produit une séparation entre l'œuvre et son public en se détournant de la vie, du connu, de toute hétéronomie, en revendiquant une

¹ Peut-être peut-on citer ici Michel Jarrety sans être certain que ses affirmations aillent vraiment dans le sens de ce que nous avançons : « Si la recherche, chez Mallarmé, consista bien d'abord à faire disparaître la prose de l'espace littéraire, la recherche de Valéry, pour une part, fut de l'y faire entrer. » Ne peut-on entendre ainsi le mélange du poème et de l'aphorisme ? Michel Jarrety, « Questions de forme » in Serge Bourjea (dir.), *Mallarmé – Valéry : poétiques, Bulletin des études valéryennes n°81-82, op.cit.*, p.28.

² *Tel quel, op.cit.*, p.527.

³ On peut toutefois interpréter la démarche méthodique de Valéry aussi dans le sens d'un humanisme, d'une transmissibilité du progrès. Sur cette idée cf. Walter Benjamin, « Paul Valéry – Pour son soixantième anniversaire » (1931), traduction de Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, in *Œuvres*, tome III, Gallimard, 2000, p.328.

⁴ *Tel quel, op.cit.*, p.621.

⁵ Il y a donc dans le gnomique autre chose qu'un humanisme du pur intellect à quoi on a souvent résumé la démarche de Valéry. Cf. notamment C.A. Hackett, « Teste et *La Soirée avec Monsieur Teste* », *French studies*, vol. XXI, n°1, 1967, p.111-124.

⁶ José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del arte (1925) y otros ensayos*, Austral., Ciencias y humanidades, Madrid, s.d.

⁷ *Ibid.*, p.49-54.

identité pure¹ de tout mélange, n'est-il pas nettement abandonné dans ces recueils ouverts sur l'homme et le monde ? Avec *Tel quel* et *Le Livre de mon bord*, le fragment poétique se fait en même temps fragment moral, ébauche de poétique, biographie, débris métaphysique, etc. Il se rend disponible, sans s'y limiter, au connu ou au reconnaissable, peut-être aux dépens du nouveau, mais au profit de l'inquiétude de « ceux qui ne trouvent d'aise que dans le plus emporté mouvement, dans l'instabilité du présent et les images de l'avenir² ».

¹ L'œuvre doit être œuvre, à l'exclusion de tout.

² *Le Livre de mon bord*, *op.cit.*, p.671.

Chapitre IX. La mission du poète : fait d'autrui, singularité, communauté

Un vrai politique n'a aucun égard aux passions ordinaires, il repousse la jalousie, la rancune et se moque des individus, – de lui-même – surtout.

Paul Valéry, *Principes d'anarchie pure et appliquée*, Gallimard, 1984.

On l'a vu, quand bien même la crise poétique interdit à nos auteurs toute prétention à dire le sens du monde ou sa vérité, leur œuvre ne laisse pas de s'ouvrir au travail inférentiel d'une interprétation qui contredit à toutes les représentations exclusivement esthétiques du poème (comme forme pure, pure gratuité ou pure réflexivité). Le maintien *in extremis* d'une autonomie ne va donc pas sans l'invention d'une manière d'affirmer la pertinence interrogative de l'écriture poétique, que ce soit par la signalétique allégorique du texte ou par l'inscription du poétique dans la discursivité transitive d'une écriture moraliste à la fois sceptique et affirmative.

Bien sûr, cette transitivity est sans autorité. Elle s'adresse à tous, mais semble toujours s'abstenir de parler au nom de chacun. De quoi augurer ici d'un renouvellement de la configuration rhétorique romantique, que Jean Bessière désigne du terme de représentance. Il est important de noter ici qu'il s'agit d'un renouvellement plutôt que d'une franche rupture. En effet, si la dimension autoritaire de la configuration romantique est clairement remise en cause, il n'en reste pas moins, c'est du moins ce que nous tâcherons à présent de démontrer, que nos auteurs indiquent la possibilité d'une portée générale de leur œuvre, et, partant, suggèrent que celle-ci pourrait bien avoir un intérêt sinon universel, du moins civilisationnel. Par quoi l'humanisme de Mallarmé, Valéry et Reverdy s'inscrit dans la filiation de Schiller, et donc de ce qui deviendra après lui l'humanisme romantique.

Il nous reste donc à montrer comment nos auteurs traitent de la question de l'intérêt général dans leur œuvre. Cela requiert que nous abordions la façon dont chacun figure le problème du rapport à l'autre. En effet, viser à une certaine généralité n'implique-t-il pas

toujours un certain effacement de l'autre comme sujet ? La mission du poète est-elle possible sans cet effacement ? S'il ne saurait y avoir d'humanisme sans la possibilité d'un universel, la réponse à cette dernière question signera le succès ou l'échec de ce que nous avons identifié comme le maintien à la fois et malgré tout, d'une posture humaniste et d'une pratique de la littérature¹.

A. LIRE MALLARMÉ : ANARCHISME QUASI-TRANSCENDANTAL ET TRANSCENDANCE DU SUJET

Pour traiter ces questions nous aborderons dans un premier temps trois aspects du travail de Mallarmé. Nous montrerons d'abord la proximité de sa posture avec celle, romantique, du représentant. On le verra cette proximité avec le modèle romantique, qui tient au maintien chez notre auteur d'un geste transcendantal, recèle cependant de profondes différences et, loin de réinventer un régime apodictique du littéraire, aboutit en réalité à une attention portée au sujet. On établira ensuite que cette attention trouve à s'exprimer, exemplairement dans les loisirs postaux, dans la reconnaissance anarchiste d'une ipséité inaliénable de soi et de l'autre qui passe indissociablement par une politique, une poétique et une éthique. On verra enfin, signe le plus évident et le plus polémique d'un abandon du paradigme politique et communicationnel romantique que Mallarmé mène une critique virulente de toute fondation mythique du partage du sens.

1. Le projet de Mallarmé : Le poète, la société et l'universel

a) La pertinence sociale de la crise poétique

S'il est un point qui distingue très nettement Mallarmé des auteurs dont nous voulons le rapprocher, c'est la façon dont il pense la mission du poète. Pour qui veut en faire un des derniers romantiques du siècle, il y a là un argument de taille. A l'instar d'Hugo dont Bertrand Marchal a montré qu'il revendiquait l'héritage², Mallarmé se présente comme le poète d'une société, et, plus largement, de l'humanité toute entière.

Il faut rappeler tout d'abord que le travail « théorique » de Mallarmé tend à lier indissociablement une redéfinition de la littérature à une analyse de la société. Même la très spécifique « crise de vers » s'inscrit de manière évidente dans une réflexion plus vaste sur la société dans son ensemble. Comme l'écrit Bertrand Marchal : « la crise de vers s'inscrit dans

¹ Nous reprenons de Jean Bessière l'expression « fait d'autrui » qui figure dans le titre de ce chapitre : cf. *Principes de la théorie littéraire, op.cit.*, p.200-202.

² Cf. Bertrand Marchal, « Pour ou contre un Tombeau de Victor Hugo » in Henri Scepi (dir.) *Mallarmé et la prose*, La Licorne, 1998, p.121-128.

une crise plus générale de la société : c'est le même processus historique, *mutatis mutandis*, qui consacre l'avènement de l'individualisme moderne dans tous les domaines de la société, avec l'effondrement des régimes d'autorité (royauté ou empire) et l'instauration d'une république fondée sur le suffrage universel, ou la mort annoncée, chez les élites intellectuelles, du catholicisme dogmatique périmé par toutes les formes de libéralisme religieux (protestantisme) ou de libre pensée¹».

On retiendra ici le fait que la littérature et son évolution se présentent toujours dans des rapports analogiques avec la réalité sociale qui les accompagne. Il y a là un geste intellectuel caractéristique de la pensée de Mallarmé : pour peu que l'on parcoure les *Divagations*, on le retrouve partout. Analogie – toute différence gardée bien entendu – entre l'activisme anarchiste de la fin du siècle et la posture de « quelques esprits, je ne sais comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains – ou littéraires² ». Analogie encore entre un « krach » boursier et une crise de la littérature commerciale qui laisse augurer de la portée économique de l'authentique littérature, elle-même définie analogiquement dans une relation à la tragédie solaire dont l'automne est le symbole incontournable³. Analogie, toujours, celle, célèbre, que Mallarmé esquisse dans *La Musique et les Lettres* entre Musique et Littérature d'une part et Industrie et Finance de l'autre :

La vérité si on s'ordonne aux tracés, ordonne Industrie aboutissant à Finance, comme Musique à Lettres, pour circonscrire un domaine de Fiction, parfait terme compréhensif.⁴

Et Bertrand Marchal de commenter : « Les Lettres sont alors à la Musique ce que la Finance est à l'Industrie – étant entendu que le mot industrie a pour Mallarmé le sens générique d'activité humaine et désigne ainsi toute la dimension sociale de l'homme⁵. » On le voit, l'analogie sert ici à penser davantage qu'une ressemblance sans conséquence. Derrière

¹ Bertrand Marchal, *art.cit.*, p.121-122.

² « Accusation », *Divagations, op.cit.*, p.246.

³ Cf. Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé, op.cit.*, p.500-502 : le maillage analogique dans ce texte est en fait plus complexe. Mallarmé se montre agacé de ce que la presse compare un krach éditorial (première analogie) à la jonchée de feuilles amenée par l'automne (deuxième analogie). Pour lui l'analogie entre l'automne et la littérature est primordiale dans la mesure où « triomphe, désespoir », la littérature comme l'automne illumine sur fond d'une contingence radicale. Le cœur du problème tient ici à l'ordre de priorité de ces différentes analogies : alors que pour la presse prime la réalité économique – l'or étalon – qui ferait seul le de la mévente d'une littérature vouée au commerce, pour Mallarmé au contraire, c'est le *symbolisme* automnal (illumination et désarroi) qui prévaut et donne sens non seulement à l'économie littéraire, mais à l'économie générale. On peut renvoyer également, pour l'analogie imparfaite entre or et littérature à « Or », *Divagations, op.cit.*, p.245-246 ou à « Confrontation », *ibid.*, p.260-264.

⁴ *La Musique et les Lettres, op.cit.*, p.76.

⁵ Bertrand Marchal, « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé ou le discours inintelligible », in Odile Bombarde (éd.) *Poésie et Rhétorique*, Lachenal et Ritter, Paris, 1997, p.167.

l'isomorphie qu'elle dévoile se dissimule une identité de principe qui implique ceci : toucher aux Lettres c'est jouer quelque chose des fondements de la société.

Ce maillage analogique constitue la base théorique de ce qu'il faut définir comme le maintien d'une mission sociale et politique du poète. Cette mission est très explicitement assumée par Mallarmé et vise à inscrire le travail poétique tant dans le cours de la société française que sur le plan de l'histoire universelle.

Intellectuellement engagé dans une pensée de ce qu'est ou devrait être la société , Mallarmé se présente indissociablement comme analyste de phénomènes d'époques (qu'on pense à ses réflexions sur l'alcoolisme prolétaire ou sur l'aura religieuse des concerts Lamoureux), comme penseur d'une religion à venir (il suffit ici de renvoyer au travail monumental de Bertrand Marchal), comme chroniqueur messianique (annonçant les « fêtes futures » en vue de quoi le présent s'éclaire ou décelant à Oxford et Cambridge le germe futur que porte les cloîtres anciens où s'isole la pensée), ou comme aspirant législateur (on songe ici à « Déplacement avantageux¹ » ou à « Sauvegarde » où, comme dans un article donné au Figaro en 1894, Mallarmé propose la constitution d'un « Fonds littéraire »).

b) Mallarmé, poète de l'universel

Mais au-delà de la portée sociétale, on peut percevoir dans la redéfinition mallarméenne de la littérature une dimension proprement universelle. Un des enjeux de la confrontation avec Wagner est sans aucun doute de délier la mission de l'artiste de problématiques identitaires et, pourrait-on dire, nationales. Le titre du principal texte théorique consacré à Wagner ne doit pas ici nous égarer : « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français ». La formule, si elle met en scène une opposition nationale implique en réalité une pensée universaliste, dans la mesure où, pour Mallarmé, « l'esprit français » se caractérise par un abandon de tout mythe des origines, et donc de tout enracinement identitaire dans un sol ou quelque définition légendaire de la race. Sans doute Mallarmé est-il peu porté au nationalisme, qui s'opposa à la censure revancharde de *Lohengrin* à Paris : quand il parle d'esprit français, c'est, comme l'explique Jacques Rancière, dans le but de défendre « une poétique et une politique spécifique : poétique cartésienne de l'abstraction imaginative qui se refuse aux enchantements de la légende ; politique révolutionnaire de la justice qui tranche dans le cours de l'histoire, décapite les rois et refuse que le peuple se célèbre à leur place

¹ *La Musique et les Lettres, op.cit.*, p.55-62. Il est question dans ce texte de rien moins que de « saisir le Parlement » afin de retoucher une « loi qui régit momentanément notre Domaine public » (p.60).

comme corps réel¹ ». Dans la mesure où elle interdit toute incarnation du fondement des puissances politique et symbolique, la pensée française, selon Mallarmé bien sûr, se présente comme une pensée de l'universel susceptible de transcender les différends particuliers qu'ils soient sociaux ou inter-nationaux². Le traitement mallarméen des rapports entre poésie et musique est, on le voit, indissociablement politique et poétique. Jacques Rancière explique qu'il vise à substituer à une modélisation chorale (symbolique) de l'esthétique poétique un modèle modifié du symbole romantique qui intégrerait une propriété fondamentale de l'allégorie : la distance³.

Que l'universel soit un des objets du travail poétique, la fable d'*Igitur* est là pour nous le rappeler : *Igitur* est en effet l'incarnation du non-substantiel par excellence – en son nom le substantif s'achemine vers la conjonction de subordination – une figure de poète en bout de lignée, tard apparu au terme d'une *race*⁴ sans ADN qu'une culture (grimoire, luminaire)⁵ patiemment transmise au cours des siècles. Au terme d'une histoire singulière (celle d'une race), *Igitur* incarne la mission universelle d'un poète dont le devoir est de jouer *absolument* (« Il agit au point de vue Absolu ») sa pensée pour prendre sa part d'un drame dont les actants sont le « Hazard », l'« Idée » et le « Rêve », notions générales abstraites, incarnées et relevées dans l'« Acte » allégorique du poème.

Avec *Igitur* se fixe d'ailleurs tout un matériel allégorique qui fera le corps de nombre des poèmes les plus importants de Mallarmé : du sonnet en « -yx » au *Coup de dés*, la poésie se présente à mainte reprise comme le travail des solitudes nocturnes d'une allégorie universelle⁶.

Ainsi, quelque chose se conserve de l'idéal schillérien du romantisme : l'art de Mallarmé se pense comme une entreprise universelle et civilisatrice. Or, on peut se demander

¹ Jacques Rancière, *Mallarmé, La Politique de la sirène*, *op.cit.*, p.76.

² Comme l'explique Jacques Rancière le spectacle wagnérien opère la collusion paradoxale d'une abstraction musicale susceptible d'universalisme et de la représentation théâtrale, fable et personnages. Cf. Jacques Rancière, *Mallarmé, La Politique de la sirène*, *op.cit.*, p.74.

³ *Ibid.*, p.71.

⁴ Il est souvent question dans ce texte de la race dont *Igitur* est l'ultime rejeton : « Ecoutez, ma race, avant de souffler ma bougie – le compte que j'ai à vous rendre de ma vie – Ici : névrose, ennui, (ou Absolu ?) » *Igitur*, *op.cit.*, p.479. On le voit le compte rendu à la race est, peut-être, compte *absolu*.

⁵ *Ibid.*

⁶ L'importance d'*Igitur* pour ce qui s'y joue de l'œuvre à venir a été soulignée par Paul Claudel dans « La Catastrophe d'*Igitur* », paru dans la *N.r.f.*, n° 158, 1926. Mario Luzi dressera le même constat dans *Mallarmé*, Costantino Marco Editore, 1952, Le Foglie, 2002, p.102-103 : « *Igitur*, per il momento in cui fu concepito e per i motivi che accoglie ed elabora, rappresenta dunque il segreto recesso dove sono depositati i propositi più interiori di Mallarmé, dove giace riposté la chiave stessa della sua storia ideale. Per filiazione diretta le sue immagini si riproducono nel sonetto famoso "Ses purs ongles très haut", probabilmente contemporaneo (1868 v. Mondor, *Pléiade*) e nell'altro "Tout orgueil fume-t-il du soir", ma in un senso più profondo gli effetti di *Igitur* si estendono a tutta l'opera seguente di Mallarmé. »

ici comment un poète qui a si bien travaillé à révéler la vacuité des systèmes traditionnels de légitimation de la poésie peut encore s'assigner une telle mission. Nous essaierons d'apporter maintenant une réponse à cette épineuse question : c'est à ce prix qu'on notera à la fois l'originalité de Mallarmé par rapport au siècle romantique et la dette qu'il contracte envers lui.

c) Du transcendantalisme romantique au quasi-transcendantal contingent

La solution du paradoxe semble être de noter que Mallarmé maintient un des thèmes les plus importants du romantisme d'Iéna, savoir le thème transcendantal. Comme le remarque Philippe Lacoue-Labarthe¹, opposé à Wagner, le refus mallarméen du mythe et de la légende conduit à la proposition d'un Théâtre ou d'une « Fable transcendantale », « inscription préalable de ce tout ce qui arrive [...]. Ou plutôt : inscription (vide : «vaine») de ceci qu'*il arrive*, c'est-à-dire, d'abord, qu'il y a langue. La Fable est le Dire *a priori*². »

De fait, si le poète peut encore parler pour tous c'est parce qu'il touche à ce qui fait la condition même de l'humanité : savoir, le langage. Celui-ci est bien la condition de possibilité de l'humanité dans la mesure où elle se définit par l'invention d'un sens malgré la tautologie du réel. Il y a là si l'on veut l'explication de la portée universelle du travail poétique selon Mallarmé. Pourtant cette portée seule ne constitue pas la justification mallarméenne de la charge poétique. S'il y a une mission du poète c'est uniquement parce que ce dernier *révèle* le principe fictif de l'humanité, en l'exhibant dans ses poèmes. Bertrand Marchal l'a montré mieux que quiconque : il s'agit de faire en sorte que le lecteur prenne conscience des mécanismes linguistiques de crédit qui se situent à la racine de toute croyance afin de libérer le sujet de ce qui l'écarte de sa condition authentique, de « sa divinité fictive³ ». Le problème se révèle éminemment politique dans la mesure où la croyance seule autorise que, « jaunes effondrements de banques aux squames de pus et le candide camelot apportant à la rue une réforme qui lui éclate en la main, ce répertoire – à défaut, le piétinement de Chambres où le vent-coulis se distrait à des crises ministérielles – compose, *hors de leur drame propre à quoi les humains sont aveugles*, le spectacle quotidien⁴ ».

¹ Eric Benoit fait également du « Héros », représenté par l'Opérateur de la cérémonie du Livre, un sujet transcendantal. Cf. Eric Benoit, *Néant sonore*, Droz, 2007, p.177.

² Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, Christian Bourgeois, 1991, p.143.

³ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op.cit.*, p.551.

⁴ « La Cour », *Divagations*, *op.cit.*, p.266. Je souligne.

Universelle parce que située à un niveau transcendantal, la mission du poète selon Mallarmé consiste donc à discréditer les croyances qui asservissent l'homme et à œuvrer à la reconnaissance de sa condition d'être de fiction, de son « drame propre ». Ajoutons que c'est justement parce qu'elle se situe à un niveau transcendantal qu'elle peut tendre à susciter chez *chacun* cette prise de conscience, cette désillusion. Le transcendantal, en effet, est le domaine de l'universel en *chaque* sujet. C'est à ce titre que l'héritage romantique donne à Mallarmé les armes d'une émancipation radicale : parce que le romantisme a pensé l'universel comme partage subjectif de mêmes structures de pensée, parce qu'il a défini l'universel comme transcendantal, il a inventé la forme même d'une communication fondée sur la prise de conscience individuelle. C'est qu'il y avait sans doute dans le romantisme la forme nouvelle d'une maïeutique qui, en lieu et place du dialogisme, recourt à la représentance et à un modèle expressiviste de la communication, pour révéler le sujet à lui-même.

Pourtant deux choses distinguent très nettement la perspective mallarméenne d'une perspective romantique *stricto sensu*. Il faut noter d'abord que l'insistance de Mallarmé porte davantage sur les mécanismes de prise de conscience¹ que sur l'universalité de la structure dont le lecteur doit prendre conscience. Le travail du poème est donc moins autoritaire chez lui que chez Hugo, l'exemplarité du sujet lyrique moins arbitrairement imposée, dans la mesure où elle ne demande pas à être acceptée mais éprouvée en première personne. Il faut observer ensuite que si le transcendantal romantique équivalait à une certaine nécessité, le transcendantal mallarméen tombe sous le coup d'une indépassable contingence : ici, la dimension symbolique du monde et de soi, si elle est bien une structure *a priori* de toute expérience humaine, ne garantit plus rien, n'apporte plus aucune réponse aux angoisses de l'humanité, et laisse le sujet seul avec soi, se questionnant, se découvrant justement, et sans plus, *soi*, responsable de ce qui d'humain peut encore exister². Dès lors que l'exhibition de l'identité transcendantale entre les sujets conduit non pas seulement au constat de certaines structures partagées qu'un poète, exceptionnel, aurait à charge de révéler, mais surtout à libérer chaque sujet de ce qui, par la croyance oublieuse de la contingence fictive des créations humaines, se présente comme nécessaire, la représentance romantique change considérablement de forme. Si le sujet du poème peut inviter son lecteur à reconnaître sa condition de fiction, il ne peut plus parler en son nom : la sollicitation du lecteur reste une

¹ Ce qu'impliquent les recherches en vue de l'organisation du cérémonial du Livre ou le codage du *Coup de dés*.

² Cf. *Notes en vue du « Livre », OCMI*, p.550 : « Le drame est causé par le Myst. de ce qui suit – l'Identité (Idée) Soi – du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne ».

invitation, le travail étant remis au soin de chacun : d'où la nécessité – Mallarmé, répondant à Proust, y insiste – de savoir *lire*. Nous essaierons du moins de l'établir.

2. Reconnaissance d'une ipséité partagée et singularisante

a) Poétique anarchiste et ipséité

On le voit, la configuration politique impliquée par la redéfinition mallarméenne de la littérature promeut une universalité fondée sur la reconnaissance de l'ipséité inaliénable des sujets. Rien ici de cette existence chorale d'une nation incarnant son « génie » dont on sait qu'elle prendra au XX^e siècle l'aspect d'une masse anonyme, sans visage et sans autre. Mallarmé, héritant après Wagner de l'intrication dangereuse du politique et de l'esthétique¹, parvient à en faire le moyen d'un prolongement de l'œuvre d'émancipation qui constituait sans doute le versant lumineux, encore inaccompli, de la révolution romantique ou du projet schillérien.

Mais, dira-t-on, que peut être une politique de l'ipséité ? Si, depuis Platon, le politique ne parvient jamais à concilier l'impératif d'un souci de soi et la gestion du *hoi polloi*², du nombre, ne doit-on pas voir là la notion d'un cercle carré, une chimère, symbolisant le vœu pieux d'un littérateur au grand cœur, mais éloigné de toute pratique ?

Ici nous répondrons sans hésiter par la négative. Mallarmé *pratique* bel et bien un tel idéal politique : cette pratique peut être définie comme une *poétique* anarchiste³ dans le sens où, de l'anarchisme, le poète ne retient qu'une poétique ou, encore, dans le sens, peut-être, où, pour lui, l'anarchie relève essentiellement d'une poétique. Commentant un de ces attentats qui secouèrent la capitale à la fin du siècle, Mallarmé écrit :

Les engins dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient, aussi à faire grand pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur – sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; mais j'y récuse l'adjonction de balles à tirs et de clous.⁴

La bombe poétique se situe au plan symbolique et consiste à illuminer, c'est-à-dire à révéler, les structures de crédit qui soutiennent la société, sans fêrir le quidam qui n'en peut mais :

¹ Sur l'idée que la totalisation esthétique du politique se retrouve dans la doctrine nationale-socialiste sous les espèces d'une production du politique comme œuvre d'art, cf. Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Mythe nazi*, Éditions de l'Aube, 1991, p.47-49.

² Nous renvoyons ici aussi bien à Jan Patocka, *Platon et l'Europe*, *op.cit.* qu'à Benny Lévy, *Le Meurtre du pasteur – critique de la vision politique du monde*, Grasset et Fasquelle, 2002, notamment, p.13-105.

³ Et il faut entendre ici que chaque terme modifie le sens de l'autre. L'anarchisme de Mallarmé est intrinsèquement poétique : c'est parce que Mallarmé pense la politique comme une poétique qu'il est anarchiste.

⁴ *La Musique et les Lettres*, *op.cit.*, p.72.

Que dérobent-ils [les écrivains], toujours jettent-ils ainsi du discrédit, moins qu'une bombe, sur ce que de mieux, indisputablement et à grands frais, fournit une capitale comme rédaction courante de ses apothéoses.¹

Le poète qui fait « remonter la présentation, en tant qu'explosif, d'un concept trop vierge, à la Société² » est donc bien l'anarchiste de la fiction qui révèle les armatures vaines de la crédulité aliénante. Bien sûr, ce discrédit ne saurait être une fin en soi : c'est pourquoi il ne constitue pas le dernier mot du travail poétique³. S'il est une fin, elle consiste à libérer le sujet d'un fardeau de croyances qui le privent de lui-même.

L'anarchisme mallarméen ainsi défini exempte l'esthétique politique de tout penchant totalitaire. Elle coïncide alors avec une double poétique : celle réflexive d'une exhibition critique des pouvoirs du langage, et celle, pragmatique et fondée sur l'interdit du meurtre (fût-il symbolique), d'une considération respectueuse de l'autre, lui-même un soi, à qui nul ne s'assimile. Ce dernier versant, relativement peu fouillé par la critique, permet de reconsidérer autrement la représentance mallarméenne en comprenant que le thème éthique par excellence de la « pitié⁴ » n'apparaît pas par hasard dans un texte où le poète définit le sens de son engagement anarchiste.

Cela nous permet d'affirmer qu'il n'y a pas solution de continuité entre l'analyse sociologique et politique (telle qu'elle s'élabore notamment dans les *Divagations*) et une certaine pragmatique de la figuration de l'autre dans les poèmes. Pour souligner cette implication éthique et politique de l'écriture poétique, nous nous concentrerons un instant sur les vers de circonstance. Notons cependant que cette pragmatique de l'autre n'est en rien absente des *Poésies* ni des poèmes des *Divagations* où se lit aussi bien une certaine poétique du rapport à l'autre. Mentionnons par exemple les éventails dédicacés qui chacun à leur manière louent une manière d'intimité réflexive de leur dédicataire, ici par le thème du miroir⁵, là par l'invitation à *sentir*, par bouffées, le plaisir d'une vaporisation aérienne, le « paradis farouche » d'un souffle coulé « ainsi qu'un rire enseveli »⁶. Rappelons encore la promenade du *Nénuphar blanc* pendant laquelle le poète se garde d'interroger importunément la rêverie d'une voisine, amie d'une amie, toute à « la vacance exquise de soi qu'aime, l'été, à poursuivre toute dame, arrêtée parfois et longtemps, comme au bord d'une source à franchir

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.71.

³ *Ibid.*, p.72.

⁴ Nous faisons référence ici à la « grand'pitié » éprouvée par l'auteur devant les séquelles sanglantes des attentats anarchistes.

⁵ « Eventail », *Poésies, op.cit.*, p.30.

⁶ « Autre Eventail », *ibid.*, p.31.

ou de quelque pièce d'eau¹ ». Ce qui vaut pour l'autre vaut d'ailleurs sans aucun doute pour le poète lui-même qui ne saurait être assimilé dans ces poèmes à quelque autre ou à un groupe. C'est ce que semble indiquer cet anti-manifeste poétique qu'est le poème liminaire « Salut » : l'énonciation du poème témoigne en effet d'une imparfaite coïncidence entre le locuteur et le groupe auquel il s'adresse². S'il y a bien une communauté du souci poétique, celle-ci ne saurait effacer la diversité de subjectivités isolées qu'aucun groupe ne peut fédérer sans reste. D'ailleurs, le recueil rassemble un cénacle *d'individualités* littéraires et artistiques présentées singulièrement : Verlaine, Poe, Baudelaire, Wagner ou encore Puvis de Chavannes. Manière de souligner la singularité de tout travail d'ordre symbolique, les conditions historiques de celui-ci fussent-elles communes³.

b) La poésie postale comme poétique de l'autre

C'est sans aucun doute dans ses vers de circonstance⁴ que Mallarmé manifeste le mieux la dimension positive et éthique de sa poétique anarchiste – la dimension négative consistant sans doute en l'entreprise critique de désillusionnement qu'assument, de manière certes différentes, les *Poésies* et les *Divagations*.

Dans ces textes dont certains furent compilés et publiés en revue par le poète lui-même (c'est dire leur importance), nous mettrons en relief trois phénomènes : la figuration d'une communauté de singularités disparates ; la représentation de l'autre dans ce qu'il a de transcendant, d'inassignable à quelque identité que ce soit ; une éthique du respect, du lien dans la distance.

1) Une communauté de singularités

On remarque en parcourant les vers de circonstance que les destinataires des envois mallarméens sont très nombreux. Dans les *Loisirs de la poste* publiés par les soins de l'auteur en 1894 on ne note ainsi que deux répétitions (Méry, bien sûr, et Madame Manet) pour vingt-sept quatrains. Une fois rassemblés, ces quatrains dessinent donc une constellation de noms propres que redouble la constellation des adresses. La singularité des noms s'exprime alors

¹ « Le Nénuphar blanc », *Divagations*, *op.cit.*, p.101.

² En effet, les amis du poète sont « divers », versé dans d'autres jeux, ce que souligne prosodiquement l'enjambement des vers 5 et 6.

³ Comme l'indique, par moment, l'énonciation collective de l'« Hommage » à Wagner où il est question de « notre si vieil ébat triomphal du grimoire etc. » sans que le sujet singulier, tout d'étonnement et de réticence, s'efface jamais. *Poésies*, *op.cit.*, p.39-40.

⁴ L'importance de ces vers n'est plus à démontrer. Barbara Bohac a récemment expliqué comment ils s'articulent profondément avec le reste de l'œuvre. Cela oblige la critique à repenser les distinctions du futile et de l'essentiel, et généralement toute hiérarchie des genres. Barbara Bohac, « *Jouir partout ainsi qu'il sied* » : *Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Garnier, 2012.

spatialement par la singularité des localisations, tramant dans le chaos de la capitale¹ et hors des réseaux institutionnels qui le dissimulent un tissu de relations privées où chacun vaut par soi. Pas de groupe ici, pas de « mouvements » : mais des relations de personne à personne dans lesquelles les rapports de pouvoir sont autant que possible atténués.

Notons en outre que cette trame relationnelle s'imprime en filigrane des motifs économiques de la société et met bien souvent en relief la conspiration pacifique de ceux que l'inutile – l'or symbolique : musique, poésie, peinture² – occupe davantage que l'or brut qui alimente l'échange commun. D'ailleurs, en tant qu'ils accompagnent souvent quelque présent, les quatrains de circonstance s'inscrivent dans une économie de la gratuité qui fait du lien social une fin en soi³ : l'échange vaut ici pour lui-même dans la mesure où il ne répond à aucune nécessité⁴, qu'à l'entretien de la valeur *symbolique* des échanges. L'insistance sur la gratuité de la relation sociale et sur la singularité de chaque individu qui y prend part exemplifie à merveille l'anarchisme mallarméen, contre-chant pacifique mais subversif à une société qu'ordonne le seul intérêt.

2) *Transcendance de chaque un*

Nous pouvons aborder à présent une autre dimension des vers de circonstance, dimension à la fois évidente et tout à fait attendue compte tenu de la dimension « urbaine » du quatrain postal : tous ces petits poèmes, ou peu s'en faut, participent d'un art consommé du compliment, art qui, comme on le sait fait également la manière si ce n'est la matière des lettres de la maturité⁵. Doit-on voir dans ces compliments une simple politesse visant à la fois à arrondir les angles de la République des Lettres et à ménager au poète une réputation de brio conquise à force d'ellipse et d'élégance ? Ou bien y a-t-il là autre chose ? Mieux que

¹ La majorité des quatrains relèvent de la poste parisienne.

² Nombre des destinataires sont des artistes, professionnels ou amateurs.

³ Pascal Durand – dont on s'étonne qu'il n'ait pas commenté dans son livre destiné aux formes de la socialité impliquées par l'œuvre de Mallarmé ses vers de circonstance – dirait sans doute qu'il n'y a là rien de gratuit : le don faisant partie intégrante d'un jeu social, *a fortiori* dans le champ littéraire où la gratuité est la valeur suprême par nécessité sociale et économique. Cette perspective revient à délittéraliser la promotion de la gratuité et à rester sourd à son impact existentiel, tout se résumant alors dans la dimension sociale par quoi l'homme se verrait défini *in extenso*. Nous devons cependant reconnaître notre dette envers les analyses du sociologue de la littérature qui un des premiers aura montré comment nombre des *Poésies* tiennent « d'une pure dépense rhétorique vouée à alimenter les circuits de la chose littéraire et que la forme la plus travaillée s'y trouve mise au service des formalités sociales de la littérature ». *De la forme du sens au sens des formalités*, *op.cit.*, p.211.

⁴ Les adresses aux médecins font ici exception : mais on peut dire qu'en fin de compte il s'agit là d'habiller la nécessité du soin (notons encore ici la transcendance d'un souci de soi ou des autres dans le souci de la vie) moins pour la dissimuler que pour montrer comment la gratuité sociale, seule forme séculière de la transcendance, n'est en aucun cas une dénégation de ce qui est vital, mais en relève bien au contraire pleinement, et signifie à sa manière que la plus haute valeur doit être accordée à la vie humaine.

⁵ Cf. sur ce point, Pascal Durand, *De la forme du sens au sens des formalités*, *op.cit.*, p.192-193.

« l'indifférence organisée » d'une politesse tactique décrite par Pascal Durand¹ ? Autre chose plutôt, une anthropologie, encore à inventer.

Commençons par noter que nombre de quatrains évoquent et soulignent les activités et talents de leur destinataires : en termes mallarméens, Monet le peintre n'est pas leurré par sa « vision² » ; Catulle Mendès vêt une Muse³, Charles Morice écoute la dictée d'un ange⁴ ; Mademoiselle Wrotnowska s'applique au piano⁵ ; tandis qu'Ernest Chausson fait résonner un violoncelle⁶. Chacune de ces activités participe sans doute de cet *instinct de ciel* dont on sait qu'il est, selon Mallarmé, le moteur authentique et fictif d'une transcendance de l'existence humaine.

Parce qu'elle est toujours une sorte d'intrusion dans la sphère privée, la missive constitue une manière de percée vers ce que le poète imagine de la transcendance de l'autre. Dans une certaine mesure, l'activité artistique⁷ ainsi mentionnée constitue un simple cas, certes privilégié parce qu'il en est la forme la plus efficiente, d'une expérience de soi par laquelle le sujet échappe à toute identité figée. C'est cette expérience que Mallarmé s'essaye à souligner chez les autres – que ce soit pour les en louer ou pour les y inviter. En effet, de manière discrète, dans ces petits poèmes sans prétention, l'autre se singularise et s'infiniitise : que ce soit parce que son nom porte en lui un peu d'azur :

Un beau nom est essentiel
Comme dans la glace on s'y mire
Céline reflète du ciel
Juste autant qu'il faut pour sourire.⁸

ou parce qu'un trait de son visage évoque l'envol d'un oiseau :

Ne t'inquiète pas ! Souci,
Hasard, tout un an je souhaite
Que rien n'étonne ton sourcil
Vaste comme un vol de mouette.⁹

¹ *Ibid.*, p.193.

² *Vers de circonstance, op.cit.*, p.241.

³ *Ibid.*, p.242.

⁴ *Ibid.*, p.254

⁵ *Ibid.*, p.243.

⁶ *Ibid.*, p.244.

⁷ Jean-Nicolas Illouz note comment, écrivant à Monet ou à Verlaine, Mallarmé tend à souligner la singularité de leur style respectif, donnant ici une miniature de manifeste impressionniste, là l'exemple d'un vers libéré des conventions de la métrique. Cf. Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé, à une tombe ou à un bonbon », in Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Hermann, 2009, p.228

⁸ *Ibid.*, p.313.

⁹ *Ibid.*, p.302. On entend ici les tercets de « Salut ».

L'envolée de l'autre peut prendre également, comme dans « Le Nénuphar blanc », la forme d'une rêverie riieuse¹ ou artiste². C'est que la rêverie indique sans doute l'indéfinition d'un sujet qui *s'étend* et se vaporise :

Comme la lune l'en prie
Un blanc nuage pour cold
Cream étend la rêverie
De Mademoiselle Hérold³

Cette extension du sujet, cette identité augmentative, dessinent la figure d'un symbolisme sans morbidity⁴, à mille lieues des vapeurs de *Serres chaudes*. Le courrier lie donc, impossible Hermès, les rêveries individuelles de personnes toutes à leur puissance d'être et de n'être pas. Sans se borner à constater la puissance transcendante de ses destinataires, nous l'avons déjà souligné, le quatrain d'offrande joue souvent le rôle d'une incitation à revenir à soi, à cette puissance d'ailleurs, pour s'y évanouir. A ce propos, notons que les objets qu'ils ont à charge d'introduire dans l'intimité d'une chambre ou d'un cabinet de lecture sont riches de signification⁵. Qu'on pense d'abord aux miroirs, ces « clairs regards furtifs sur soi-même⁶ » renvoyant à soi comme espace à contempler :

Cet humble miroir s'ennuyait
De ne refléter ton visage
Ou, par la fenêtre, en Juillet
Quelqu'autre moins doux paysage.⁷

Etrange et belle invitation qui n'invite qu'à soi-même, comme un autre, s'entend. Ce mouvement tout ensemble de repli et d'expansion⁸ correspond bien au discret voilement des éventails où le poète inscrit certains de ses vers les plus suggestifs. En effet, l'éventail *ramène* à qui le manie de quoi *échapper* à toute localisation :

Jadis frôlant avec émoi
Ton dos de licorne ou de fée,
Aile ancienne, donne-moi

¹ « O Japonaise narquoise / Cache parmi ce lever / De lune or ou bleu turquoise / Ton rire qui sait rêver. » *Ibid.*, p.277.

² « Rue interminable Laugier / Au soixante-quinze s'exhausse / Une grille de clos ; j'y ai / Vu peindre et songer Rochegrosse. » *Ibid.*, p.249.

³ *Ibid.*, p.274.

⁴ Ou alors empreint de ce que la renaissance italienne appellerait *morbidezza*.

⁵ Eric Benoit parle à propos de *La Dernière Mode* de ce qu'il appelle « la nécessité esthétique de redonner aux objets leur sens symbolique », manière d'aller à l'encontre d'une logique purement commerciale qui désémantiserait les échanges au profit de la seule abstraction monétaire. Cf. *Néant sonore, op.cit.*, p.150. Une sémantisation du banal fait peut-être l'unité des *Poésies* et des *Vers de circonstance*. Dans les *Poésies* en effet, des porcelaines du « Placet futile », à celle du chinois de « Las de l'amer repos », d'un éventail à l'autre, le thème du futile, du bibelot comme vecteur d'une symbolisation est prégnant.

⁶ *Ibid.*, p.297.

⁷ *Ibid.*

⁸ L'expansion tient ici à la métaphore du visage /paysage.

L'horizon dans une bouffée.¹

L'horizon, cette direction sans lieu, dit la condition d'un sujet qui s'évante en se dissimulant dans les frêles replis d'une intimité dérobée par éclats au regard des autres². L'éventail invite donc son récipiendaire tout à la fois au repli et à l'extension, conviant « quelque vaste aurore³ » à se mêler aux lumières intérieures d'un espace privé.

3) *Une éthique de la distance*

Ces textes, on l'aura compris, sont révélateurs de l'éthique mallarméenne en tant que celle-ci correspond à la pratique de ce qu'on peut encore nommer, quoiqu'imparfaitement, sa politique. Cette pratique est à la fois une invitation et une invention de l'autre en tant qu'autre. Elle se marque donc par un retrait du poète lui-même ou par l'installation d'une distance entre lui et ses destinataires. C'est que le danger est toujours grand, sous couverts d'égard, de prendre possession de l'autre⁴. Du coup, le choix même du présent envoyé prend une signification éthique profonde, comme l'indiquent les derniers tercets d'un quatrain éventail destiné à Méry Laurent :

A jeter le ciel en détail
Voilà comme bon éventail
Tu conviens mieux qu'une fiole

Nul n'enfermant à l'émeri
Sans qu'il y perde ou le viole
L'arôme émané de Méry.⁵

La prudence qui apparaît ici explique sans doute beaucoup de choses, et notamment certaines caractéristiques énonciatives des quatrains postaux que nous pourrions définir par le terme d'*obliquité*. L'obliquité énonciative consiste à éviter l'emprise directe de l'adresse à la seconde personne⁶. Pour cela plusieurs configurations possibles. Une première consiste à faire parler le présent lui-même, une fois qu'il se trouve aux mains de sa destinataire :

Fermé, je suis le sceptre aux doigts
Et, contente de cet empire,
Ne m'ouvrez, aile, si je dois
Dissimuler votre sourire.⁷

¹ *Ibid.*, p.273.

² Il faut ici renvoyer aux études désormais classiques de Michel Collot sur la constitution horizontale du sujet lyrique à l'époque moderne. Cf. *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op.cit.*, *passim*.

³ *Ibid.*, p.274.

⁴ Sartre porta l'analyse de cette question jusqu'aux impasses que l'on sait et que Benny Lévy tenta de surmonter, par le recours à une pensée désintéressée de l'autre, c'est-à-dire post-phénoménologique, dans le sillage de Levinas. Cf. notamment, *Visage continu – la pensée du retour chez Emmanuel Levinas*, Verdier, 1998.

⁵ *Poèmes retrouvés*, OCMI, p.68.

⁶ Celle-ci n'est toutefois pas absente des *Vers de circonstances*.

⁷ *Vers de circonstance*, *op.cit.*, p.276.

Il y a là une sorte de galanterie qui évite toute relation de pouvoir entre l'expéditeur et sa destinataire. L'objet qui parle est de toute manière aux mains de celle qui le reçoit, source inoffensive d'un compliment désintéressé, mimant quelque service galant. Une deuxième configuration consiste à parler du destinataire à la troisième personne, soulignant par là son altérité, son étrangeté :

Rue, au 23, Ballu.
J'exprime
Sitôt Juin à Monsieur Degas
La satisfaction qu'il rime
Avec la fleur des syringas.¹

Ce phénomène se rencontre fréquemment dans les quatrains adresses². En effet, c'est dans ce cas que la situation de communication le justifie le plus simplement. Mallarmé y écrit directement au postier et indirectement au destinataire.

Les deux configurations que nous venons d'aborder sont en fait proche l'une de l'autre dans la mesure où elles passent par la médiation d'une situation de communication seconde (objet/destinataire ou destinataire/postier³) dans le but de figurer la distance d'un rapport interpersonnel plein de prudence et de respect, sans exclure bien sûr la tacite complicité naturellement impliquée par la conscience partagée du fait qu'il y a là un jeu qui estompe la situation de communication réelle (destinataire/destinataire). Notons en passant que l'on peut sans doute voir dans ces différentes médiations une figuration de la communication littéraire, toujours médiée elle-aussi. Aussi souscrivons-nous sans réserve à la lecture de Jean-Nicolas Illouz qui, soulignant lui aussi la distance énonciative aménagée par les quatrains postaux, affirme que « la relation épistolaire met ainsi en scène les paradoxes de la relation littéraire où tout lien suppose un espacement, et tout renvoi quelque dérobade⁴ ».

La troisième et dernière configuration que nous relèverons ici consiste à faire parler le destinataire lui-même. Le destinataire s'est alors effacé : il n'est même plus figuré par un locuteur de substitution. Le quatrain suivant accompagnait une photographie de Méry Laurent :

Blanche japonaise narquoise
Je me taille dès mon lever

¹ *Ibid.*, p.241.

² Indiquant sur une enveloppe l'adresse d'un destinataire.

³ Les adresses aux postiers sont souvent beaucoup plus directes et teintées d'humour, installant presque, par le biais d'une manière d'exclusion, une tacite complicité entre destinataire et destinataire, comme dans ce quatrain à Verlaine : « Je te lance mon pied vers l'aine / Facteur, si tu ne vas où c'est / Que rêve mon ami Verlaine / Ru' Didot, Hôpital Broussais. » *Ibid.*, p.264.

⁴ Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé, à une tombe ou à un bonbon », in Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, op.cit., p.233.

Pour robe un morceau bleu turquoise
Du ciel à quoi je fais rêver.¹

C'est l'image de Méry qui parle, fiction plus proche d'elle-même. Le poète laisse place ici à la voix d'une autre, telle qu'en elle-même l'éternité la change. Comprenons bien en effet qu'il n'y a là aucune indiscretion biographique, mais la tentative de solliciter et d'inviter la jeune femme à cette fiction de soi qu'invente *l'instinct de ciel en chacun*, en éludant les écueils d'une communication trop directe. Le seul contact entre Mallarmé et Méry Laurent aura lieu dans une rêverie dont l'agent ne peut que rester indéterminé.

*

* *

Pour conclure, nous pouvons voir dans ce poème la condensation des éléments que nous venons de commenter. D'abord, l'incitation à la rêverie est la marque d'une considération de la *puissance* singulière de l'individu, le fait d'une faculté par quoi il s'excepte de toute identité close et sans possible, manifestant la transcendance d'une ipséité. Il faut voir aussi que le thème de la coquetterie rappelle celui d'une pratique sociale absolument gratuite : la puissance du personnage est donc fidèlement manifestée par son paraître à autrui. De même, le fait que la blanche japonaise fasse songer au ciel symbolise clairement l'acte poétique lui-même, *l'action* du poète, qui consiste en le rappel d'une transcendance non théologique du sujet². La puissance de la belle s'exprime encore dans le fait qu'une intégration de sa solitude à un contexte social qui en fixerait l'identité et la fonction n'est pas marquée, ainsi que dans sa position ironique, « narquoise », c'est-à-dire détachée : il y a là l'explicite figuration d'une socialité ou d'une éthique de la distance, distance lisible, à un autre niveau, dans l'énonciation du poème, où la voix du poète disparaît devant celle de Méry.

Ce qui apparaît donc dans les vers de circonstances, c'est la figuration implicite d'une société fondée sur le sujet dans ce qu'il a de transcendant, c'est-à-dire également de gratuit. Cela implique une éthique de la considération respectueuse de l'autre et de la distance qui le sépare de moi, m'obligeant à m'éclipser dès que je le considère. Or, on remarquera, si l'on accorde qu'il y a là une possible explication éthique de la poétique mallarméenne de la disparition élocutoire du poète, que ces traits décrivent aussi bien la politique et l'éthique mallarméenne que sa poétique. On voit donc que si Mallarmé revendique encore une mission politique et sociale pour le poète, l'universalisme quasi transcendantal qui la fonde n'est pas

¹ *Vers de circonstances, op.cit.*, p.282.

² Transcendance immanente en effet car le ciel n'est pas reculé : elle s'en habille tout en y faisant rêver.

incompatible avec une poétique de l'ipséité qui implique aussi bien une éthique de la distance qu'un altruisme de l'invitation de chacun à soi-même comme ailleurs.

c) Lire au lieu du mythe : une lecture du sonnet en [-ix]

On s'en doute maintenant, il n'est guère de modèle d'existence en commun plus éloigné de la présence chorale à soi-même de la masse que celui impliqué par la poétique anarchiste de Mallarmé. Ce que, relayé par Wagner¹, le Romantisme allemand² a pu élaborer d'une politique fondée sur l'esthétique du mythe comme restauration d'une fusion symbolique de la foule et du sens de son devenir, semble ici complètement étranger au projet mallarméen. Si l'on considère que le mythe et ses avatars légendaires constituent un des enjeux capitaux des rapports entre esthétique et politique au XIX^e siècle, notre hypothèse sera ici qu'on peut montrer, pour préciser davantage le sens de l'intrication du poétique et du politique chez Mallarmé, comment son traitement poétique des sujets mythiques opère une critique aussi discrète que radicale du mythe comme présence de l'origine ou du fondement dans la société. Il s'agira de spécifier par là la nature de la mission poético-politique du poète selon Mallarmé.

Dans la mesure où les travaux de Bertrand Marchal ont durablement éclairé la traduction mallarméenne des *Dieux antiques*, et donc l'interprétation linguistique des récits mythologiques traditionnels qu'il hérite de Max Müller, nous nous intéresserons uniquement ici au traitement poétique du mythe dans les *Poésies* puisque, nous le verrons, il entremêle, mieux que tout autre aspect de l'œuvre, une pensée du devenir de la société ou plus largement de la civilisation occidentale et une poétique de la suggestion. Pour tenter de dégager le sens du traitement allusif des motifs mythologiques, nous aborderons trois textes, trois sonnets (principalement le sonnet en « -yx », et plus succinctement « Salut » et « A la nue accablante »), dans lesquels le mythe de la Naissance de Vénus apparaît de façon spectrale, comme diffracté.

Avant d'en venir aux textes cependant, nous établirons ou rappellerons deux choses : d'une part que le mythe de Vénus a pour Mallarmé une signification civilisationnelle ; d'autre

¹ Jean Nicolas Illouz rappelle que dans la *Lettre sur la musique* (1960) l'interprétation wagnérienne du mythe comporte un triple aspect métaphysique, politique et esthétique : « Le mythe apparaît comme l'expression de ce qu'il y a de vraiment humain et d'éternellement compréhensible en l'homme, et qu'il saisit au-delà des représentations conventionnelles et des contingences historiques ; il est dépositaire d'un inconscient collectif qui le prédispose à devenir le support de quelque âme nationale ; il confère enfin à l'œuvre d'art une dimension sacrée, qui fait de la représentation un culte par lequel l'art est censé communiquer au peuple des vérités divines. » Cf. *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p.89.

² Marie-Catherine Huet-Brichard rappelle que « la poésie est, pour les romantiques, la langue primitive de l'humanité », ce pourquoi « elle rencontre nécessairement le mythe, parole qui exprime la totalité originelle ». Cf. Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Hachette, 2001, p.62.

part que la question poétique cruciale de la suggestion est indissociable de celle de l'obscurité fameuse de notre auteur, ce pourquoi il faudra retracer à grands traits la justification mallarméenne de cette prétendue obscurité en rappelant rapidement les tenants et les aboutissants anthropologiques et sociaux de sa conception du langage poétique. Nous solliciterons ici la patience du lecteur, avec la promesse que, s'il se laisse entraîner dans les méandres d'une interprétation sinueuse, et apparemment digressive, il arrivera à bon port.

1) La représentation de Vénus comme enjeu civilisationnel

Le thème de Vénus revêt dans l'œuvre de Mallarmé un sens tout à fait particulier par la variété des interrogations – religieuses, historiques, poétiques – qu'il synthétise. Une lettre à Eugène Lefébure datée du 27 mai 1867 témoigne de cette cristallisation :

La Vénus de Milo – que je me plais à attribuer à Phidias, tant le nom de ce grand artiste est devenu générique pour moi – *La Joconde* du Vinci, me semblent, et *sont*, les deux grandes scintillations de la Beauté sur cette terre – et cet Œuvre tel qu'il est rêvé, la troisième. La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la *Vénus* de Phidias, la Beauté ayant été mordue au cœur depuis le christianisme par la Chimère, et douloureusement renaissant avec un sourire rempli de mystère, mais du mystère forcé et qu'elle *sent* être la condition de son être. Et la Beauté, enfin, ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses *phases corrélatives*, ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur mystérieusement – souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus de Milo* retrouvée ayant su l'idée du mystère dont *La Joconde* ne savait que la sensation fatale.¹

Il est bien question ici d'une histoire des situations existentielles de l'humanité en occident, histoire scandée par de grandes étapes civilisationnelles (antiquité, christianisme renaissant) qui permet à Mallarmé de définir la mission qui fera la charge de son œuvre à venir. Comme l'écrit Bertrand Marchal en commentant cette lettre,

au-delà de cette première modernité de la Renaissance placée sous le patronage de Léonard, au-delà du romantisme qui ne fait que la prolonger en prolongeant par la même occasion l'ère chrétienne de la chimère, Mallarmé appelle une modernité nouvelle, celle d'une Beauté « ayant su l'idée du mystère dont *La Joconde* ne savait que la sensation fatale » et faisant ainsi la synthèse de l'ingénuité antique et du mystère chrétien. Et s'il est vrai que ce mystère, tout entier enclos dans l'âme humaine, est ce que le poète appelle le « Glorieux Mensonge » des dieux, l'ère nouvelle dont l'œuvre de Mallarmé doit consacrer symboliquement l'avènement historique, en inventant pour elle un nouveau type de Beauté, évoque si l'on veut une nouvelle Renaissance post-chrétienne qui clôt définitivement quelques dix-neuf siècles d'illusion.²

L'importance accordée à la figure de Vénus doit donc nous alerter et nous induire à penser qu'à chacune de ses fugaces apparitions quelque chose se joue pour Mallarmé de la mission

¹ *Correspondance choisie, op.cit.*, p.717.

² *La Religion de Mallarmé, op.cit.*, p.75.

civilisationnelle du poète, et, partant, de son droit à parler pour tous. Notons en outre que, si au moment de la lettre à Lefébure, Mallarmé n'est sans doute pas au fait du projet wagnérien, la confrontation ultérieure avec l'œuvre du compositeur ne fera qu'accroître l'enjeu d'une figuration mythique de la société et de la civilisation dont elle participe.

2) *Coquilles, emballages et obscurité : anthropologie de l'allusion*

L'accusation d'obscurité à quoi Mallarmé répondit dans « Le Mystère dans les Lettres » relevait selon lui d'une mésentente fondamentale sur ce qu'est en droit d'espérer un lecteur : « Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire¹ ». Si l'obscurité d'un texte l'impatiente, le quidam peut toujours s'adonner à la lecture du quotidien journalistique². C'est que la question de l'obscurité est étroitement liée pour Mallarmé à celle de la transitivité du texte littéraire. Le texte qu'on n'échange pas contre quelque réalité ou contre quelque paraphrase aisément accessible, le texte qui, « au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule³ », fait tenir en sa matérialité même ce qu'il propose de sens, celui-là est obscur. L'obscurité tant décriée tient au fait que, tout en observant « la vaine couche suffisante d'intelligibilité⁴ », le poète y adjoint autre chose, un reste, qui est le texte lui-même, et qui contraint le lecteur à faire le deuil ses attentes habituelles. Or ce deuil implique un changement anthropologique considérable.

Qu'est-ce que lire en effet ? Quand je lis un article de journal, j'entends accéder à un contenu propositionnel clair, dont je pourrai me souvenir sans avoir le texte sous les yeux. Du coup, la façon dont est écrit cet article, généralement, ne compte pas : c'est une sorte d'enveloppe, de coquille vide dont je m'affaire à extraire la substance. D'où la proposition suivante, bien plus mallarméenne qu'il n'y paraît : un article de journal est une moule. Au diable les coquilles ! Or, on peut sans doute avancer l'idée que la société capitaliste bourgeoise du XIX^e siècle – mais la nôtre tout aussi bien – est une société où l'emballage est inessentiel. Dans une société de la prédation, au sens alimentaire et économique du terme, tout ce qui ne se dévore pas est délaissé : les journaux, jonchant rues et allées⁵, le disent assez, bouteilles vides abandonnées quand leur message, signifié alimentaire, élémentaire, a été

¹ *Divagations, op.cit.*, p.234.

² *Ibid.*, p.231.

³ *Crise de vers, op.cit.*, p.213.

⁴ *Divagations, op.cit.*, p.234.

⁵ Cf. « Le Livre, instrument spirituel », *Divagations, op.cit.*, p.224.

délivré. Si l'on considère la dimension anthropologique de la doctrine des deux états de la parole (qui oppose comme on sait l'écriture journalistique au poème), il est intéressant de noter que Mallarmé a passé une grande partie de sa vie à emballer des confiseries ou des bibelots dans des poèmes, à transformer ce rapport de prédation, d'emprise sur le sens, en *autre chose*.. Pour reprendre l'exemple de la bouteille à la mer, le poète accomplit sans cesse ce changement de rapport aux choses qui fait que, par exemple, on ramasse sur la plage des bouts de verre poli : il invente ainsi un trésor sans butin. Le quatrain suivant qui accompagnait un don de fruits glacés témoigne de l'explicitation mallarméenne d'un tel geste :

Ces vils fruits ne sont que mensonge
Pour un œil ravi d'épier
Tout l'éclatant jardin du songe
Qui mûrit sur votre papier.¹

Ici, le papier de celui ou de celle qu'on imagine peindre ou dessiner, ou écrire, renvoie aussi bien évidemment au billet qui accompagne les fruits offerts, détournant l'attention de l'appétence à la figuration.

Mais il faut encore progresser dans l'interprétation des présupposés d'une lecture qui fait proie du sens et laisse la coquille vide du texte à l'abandon. Dans le cadre d'une telle lecture, on postule que le sens est donné par quelque chose qui précède le discours et qu'il est donc indépendant des mots qui le véhiculent. Pour le dire autrement, le sens y précède l'existence². Mais si le discours est d'emblée mesuré par quelque chose qui le précède, tout est déjà écrit. La vérité a lieu, le réel ne fait que la répéter. Ce schéma relève de ce qu'on peut appeler une mauvaise théologie. Quand on pense Dieu *philosophiquement*, on en arrive en effet à voir en lui le principe, l'origine et la justification de ce qui est. On considère alors que Dieu est *en amont*, avec son essence complète impliquant la totalité de tout ce qui est, a été, et sera tandis que le monde est en *aval*, expression inessentielle de cette essence. Cette idée n'est d'ailleurs pas étrangère à la conception du monde, ou du mondain, comme espace de la chute (au sens théologique mais aussi bien comme on parle de chutes de papiers), l'historicité du sens coïncidant alors dangereusement avec son inauthenticité.

Or, et c'est tout l'intérêt des remarques qui précèdent, cette mauvaise théologie n'est pas étrangère à la théologie du mythe : en effet, les mythes expliquent pourquoi les choses sont ce qu'elles sont. Le mythe précède toujours. Quand il n'est pas là pour désigner un âge

¹ *Vers de circonstance, op.cit.*, p.284.

² L'idée de Charles Mauron selon laquelle l'obscurité mallarméenne serait, pour une part du moins, le lot partagé de tout « état d'âme », revient à un tel essentialisme. Cf. Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur*, Slatkine, Genève, 1941, 1986, p.28.

d'or à jamais révolu, il vient justifier ce qui est par ce qui a été, épargnant à la parole vivante la responsabilité d'interpréter le monde, la déchargeant de la responsabilité de son historicité. Le mythe explique et fonde une conception du monde, justifie un ordre établi, et exclut par avance toute parole qui ne le répèterait pas, tout en rendant inessentielle l'occurrence discursive même qui le véhicule. La lecture journalistique ne fait pas autre chose, puisqu'elle postule l'existence, avant les mots qui la transmettent, d'une réalité déjà interprétée.

Ajoutons que ce rapport de précedence et donc d'exteriorité du sens impliqué par la théologie mythico-journalistique n'est qu'en apparence subvertie par l'expérience mythologique d'une masse éprouvant son propre principe ou incarnant son propre concept. La pure présence à soi-même implique ici le même discrédit de toute discursivité nouvelle, indépendante du génie de la masse, et donne donc lieu à une forme totalitaire de dualisme qui, sous prétexte d'immanence, rejette dans l'inauthentique tout ce qui vient dévier la pensée du présent politique pur : la lettre, les textes, qui, parce qu'ils sont toujours citables, courent sans arrêt le « risque » d'un *autre* sens.

Dans la mesure où la poétique allusive de Mallarmé interdit qu'on remplace le texte par ce qu'il dénote, parce que son immanence n'est en aucun cas celle d'une présence absolue de principes définitifs, elle récuse toute une anthropologie qui fait du rapport de l'homme au sens un rapport de prédation, d'accaparement, une espérance d'exclusive, que, d'une certaine manière, les théories romantiques du symbole et du mythe auront voulu combler.

On le voit donc le rapport entre la poétique allusive de Mallarmé et les problématiques qui font cortège à la question du mythe est un rapport qui, loin d'être occasionnel, semble relevé d'une relation intrinsèque des deux phénomènes. De quoi augurer ici, à partir de ce que l'on sait de la poétique mallarméenne, d'un rapport critique à la question du mythe, d'une réinvention de cette question. Cette réinvention, qui consiste en rien moins qu'un bouleversement anthropologique dont on peine à mesurer la portée, a lieu – telle est notre hypothèse à présent – dans les poèmes consacrés à Vénus et dont on ignore le plus souvent qu'ils le sont. Voyons maintenant comment Mallarmé, sur une page, ramasse des bouts de verre poli, en dépit du *bon sens*.

3) *Prémises*

Il y a des textes qui, soumis à ce que nous avons défini une lecture théologique, restent muets. Si on les jette après lecture, il ne nous reste rien, pas même une idée. De façon superlative, c'est le cas du « Sonnet allégorique de lui-même ». Nous essaierons d'y lire entre

les lignes ce que Mallarmé y fait du mythe, et partant de la lecture et d'un rapport implicite à ses lecteurs et à la mission poétique.

Avant d'aborder le texte, il est sans doute nécessaire de présenter trois petites histoires mythologiques sans quoi l'on peine à en approcher le sens.

Première histoire – Une légende rapporte que le soleil descend le soir sur le fleuve océan et traverse la nuit dans une coupe d'or pour renaître au matin. Le soleil est donc une sorte de Dieu phénix qui meurt et renaît chaque jour.¹

Deuxième histoire – Aphrodite dont le nom signifie « née de l'écume de la mer » vient au jour après qu'une blessure (une castration) ait été infligée au ciel, Ouranos. Blessé le ciel, c'est faire apparaître la beauté, pour les grecs. La beauté sort alors d'une coquille. Elle naît, une seule fois. On ne peut plus que la répéter. Conception mythique : tout est dit une fois, puis se répète. D'où également une certaine définition de l'art comme imitation du beau idéal, dont l'œuvre de Phidias² symbolise à la fois (mythiquement) la réalisation et (narrativement) la recherche.

Troisième histoire – Callisto était une nymphe aimée de Zeus. Quand Héra, découvrit leur relation, elle changea Callisto en constellation : de là se dispose la Grande Ourse³. *Callisto*, en grec, signifie la plus belle.

Cela étant posé nous pouvons aborder la lecture du sonnet :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

¹ Cf. Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p.214.

² On disait que Phidias était le seul à connaître l'image des dieux, et qu'il la révélait aux hommes par ses sculptures. Cf. le site Kulturica : URL : <http://kulturica.com/k/beaux-arts/phidias/>

³ Cf. Wikipedia : URL : http://fr.wikipedia.org/wiki/Callisto_%28mythologie%29 ou Ovide, *Métamorphoses*, II, 401-496.

4) *Première lecture : scénario*

Afin de clarifier les choses, nous en proposerons d'abord une manière de paraphrase proto-herméneutique. L'Angoisse du poète, ou de l'humanité, est personnifiée et soutient un Rêve. Ce rêve¹ est sans doute un désir de Sens (entendons un Sens métaphysique de l'existence, définitif, absolu), au moment même où la nuit est la plus noire, et plonge l'homme dans l'obscurité. Cette nuit peut être un moment angoissant dans la journée du poète, ou le symbole d'une époque de l'humanité. Du vers 4 deux interprétations sont possibles : A- ce rêve, brûlé par la consommation du soleil, aucune urne funéraire ne le recueille dans le salon où s'observe la scène ; B- le soleil qui brûle n'est pas recueilli comme le voudrait la légende dans une coupe dans laquelle il traverserait la nuit.

Le deuxième quatrain pose également quelques problèmes d'interprétation. La mention du fait qu'il n'y a « nul ptyx » explicite-t-elle le fait qu'il n'y a pas d'amphore, auquel cas, le « ptyx » est dans un rapport de synonymie avec l'urne cinéraire, ou bien le ptyx est-il seulement un « aboli bibelot d'inanité sonore » ? Toujours est-il que Mallarmé explique pourquoi n'y a pas d'amphore et/ou de ptyx pour recueillir les cendres du rêve ou le dieu solaire : c'est parce que le maître des lieux est allé puiser avec cet objet des pleurs au Styx. On comprend peut-être qu'il s'agit d'Orphée.

Il n'y a donc personne dans cette pièce. Il ne reste donc qu'un cadre et le miroir qui reflète une constellation. En fait il s'agit simplement dans ce poème d'une nuit, mais d'une nuit qui n'est pas absolument noire et où brillent encore des étoiles, une nuit métaphysique ou historique dans laquelle continuent de briller quelques lueurs (d'espoir) qu'un regard (mais de qui ?) rassemble en septuor.

5) *Ce qui est, ce qui n'est pas*

Si l'on reprend maintenant la lecture du poème et si l'on fait le compte de ce qui reste et de ce qui disparaît, on obtient le résultat suivant : le soleil, métaphorisé par une figure mythologique (le Phénix), disparaît emportant avec lui le Rêve ; le ptyx et le Maître (Orphée) sont absent ; la scène mythologique, sur le cadre du miroir, agonise et disparaît. Peu de choses

¹ Le mot « rêve » désigne souvent chez Mallarmé l'idéal promu par le christianisme, une illusion métaphysique. Pour cette interprétation cf. Eric Benoit « Rêve », *Les Poésies de Mallarmé*, Ellipses, 1998, p.105-109.

demeurent en vérité : l'Angoisse qui dédie l'onyx de ses ongles, une croisée et un miroir qui reflète la Grande Ourse.

Dira-t-on qu'ici, tout ce qui relève du mythe (d'une explication préalable du monde), a disparu, laissant place à une réalité angoissée et presque nue, qui se reflète elle-même, dans le miroir ? Sans doute. Si donc, comme nous l'avons dit, le mythe est une manière d'expliquer le monde en le fondant sur un sens prédéfini, une manière de poser un sens solide et stable fondé sur des récits fondateurs mettant en jeu des acteurs exceptionnels ou divin, s'il est une manière de se décharger par là de la responsabilité et de l'angoisse de donner sens au réel, ce poème affirme quant à lui la disparition du monde des Dieux et des modèles (dont Orphée est dans les circonstances du poème l'exemple le plus net). Il révèle par ailleurs qu'après cette disparition demeurent seulement deux tautologies : le miroir qui ne fait que répéter à l'identique la constellation et l'ostension liturgique de l'Angoisse qui « ses purs ongles très hauts dédi[e ses] *onyx* », c'est-à-dire, en grec, ses ongles. Rien ne dépasse donc le réel, pas même les dévotions liturgiques procédant de l'angoisse nocturne. Rien n'aura eu lieu que le lieu et le poème ne chantera plus l'idéal, ou un Sens transcendant de l'existence, mais la difficile et angoissante constatation que n'est que ce qui est, que le sens n'est garanti par rien et que les fables anciennes, confrontées à la tautologie du réel ne sont que fiction.

Quel intérêt dira-t-on ? Un poème tout entier consacré à l'absence du mythe et à la tautologie du réel doit justifier son existence autrement que par le trop évident nihilisme auquel il nous conduit. Soit ce poème est une impasse, soit il faut chercher ailleurs l'enjeu de son écriture. Nous allons voir à présent que l'intérêt de ce poème tient tout entier dans la phénoménalisation allusive d'une fable mythique.

6) *Le poème invente une existence virtuelle au-delà de l'opposition entre être et non-être*

La première remarque qui s'impose ici rappellera ce que nous avons déjà établi à propos de l'usage mallarméen de la négation. Les négations, qui occupent ici presque tout l'espace du poème, sont en même temps les moyens d'une *évocation* des mythes. Evoquer n'est rien de magique : c'est porter à une existence virtuelle quelque chose dont on ne peut dire qu'elle est ni qu'elle n'est pas. Evoquer un mythe, c'est-à-dire une fiction, c'est en quelque manière redoubler le statut ontologique de la fiction. D'où les ambiguïtés ontologiques dans le texte : par exemple, l'angoisse soutient un rêve brûlé, détruit. Elle maintient donc quelque chose qui n'existe sans doute plus. Paradoxalement encore, rien ne

retient tant l'attention que ce fameux « ptyx ». Mot presque inventé, qui invente l'absence d'on ne sait trop quoi. Le coup de force de Mallarmé est de faire exister quelque chose au moment même où il le nie – *et parce qu'il le nie* – et en l'occurrence quelque chose qui n'existe pas (ni vraiment, selon lui, dans la langue, ni dans la réalité).

On peut donc considérer que ce poème est fait de fictions, d'évocations de choses qui n'existent pas, de virtualité. A la différence de la réalité solide (celle du réel ou celle des dieux qui en fonderaient la solidité) la réalité de la fiction est nécessairement instable, puisqu'elle n'existe que dans le discours qui la trame, ou, à l'instar du rêve brûlé soutenu par l'Angoisse, par le geste d'une ostension qui en affirme la virtualité. Le mot « ptyx », fiction par excellence de ce poème et qui révèle exemplairement cette existence intra-discursive de toute fiction, n'a de sens qu'ici, dans la singularité de *ce* texte. Il n'existe que dans le pli des deux appositions qui l'entourent.

Nous arrivons donc à la conclusion, que, plus qu'elles ne sont niées, les données mythiques sont ici reconduites à leur dimension de fiction au moment même où est soulignée leur dépendance au discours qui les *soutient*. On comprend alors que le discours, comme l'éventail futile et inessentiel, est fait de plis, de rapprochements et que ce sont ces rapprochements (mis en évidence par l'usage intensif de l'apposition) qui produisent le sens du poème, et non quelque fondement antécédent. Mais là n'est pas encore la surprise (mythologique) recelée par ce sonnet.

7) *Le Pli et la coquille, opérateurs de l'écriture du poème*

Pour la découvrir il faut rappeler que le mot *ptyx* qui semble cristalliser en lui tous les enjeux du poème n'est pas une totale invention : il désigne parfois en grec le pli, et par extension une coquille, d'huître par exemple. A la différence de la coquille inessentielle du discours journalistique, le *ptyx* ne reçoit pas son sens de quelque chose qui précède son occurrence (réalité ou définition) et qu'il contiendrait. A part une lointaine et bien incertaine réminiscence étymologique, il n'a pas de sens prédéfini et se remplit de sens dans le mouvement du texte, par le déploiement de la lecture et le rapprochement par pliage des termes. Le « ptyx », pli et coquille, nous rappelle ici à la superficialité de la phénoménalité du sens dans le discours, en indiquant de par sa place dans le texte et de par l'écho étymologique que le scoliaste en exhume que donner du sens revient à plier, à mettre en relation en rapprochant et en séparant, un peu comme quand on trace, rêveur, des constellations dans le chaos du ciel, ou comme Rimbaud danse sur quelque corde tendue de clocher à clocher.

Or, le pliage semble être l'opérateur relationnel qui permet d'interpréter la clause du texte où scintillent une constellation, un septuor. En effet, si l'on déplie ou plutôt si on multiplie ce septuor on obtient les quatorze vers du sonnet : la rime qui accroche chaque vers à un autre n'est-elle pas de fait l'expression traditionnelle du pliage en poésie ? Tout se passe comme si Mallarmé voulait souligner que le poème dans son ensemble, parce qu'il est rapprochement de termes, est une opération de pliage, un *ptyx*, le repliement ou le déploiement d'une coquille : ses éléments comme le mot *ptyx* ne prennent sens que dans le déploiement singulier du discours. Ajoutons, grâce à Francis Ponge qui dans « L'Huître » nous en indique la voie,

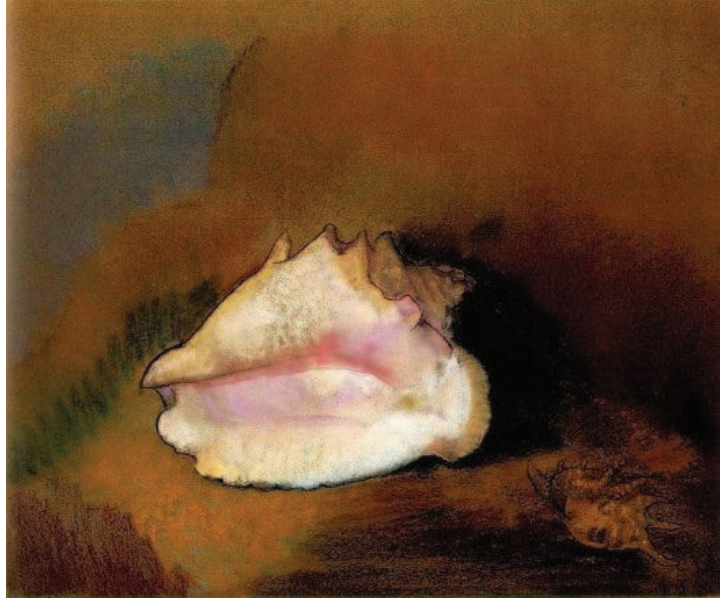


Figure 3: Odilon Redon, *La Coquille*, 1912 – Pastel, 52*57,8cm, Paris, Musée d'Orsay.

que la coquille, figure non seulement le poème, mais peut-être, plié au poème, bord à bord, la nuit dont il parle, le firmament étoilé. L'inférence est ici toute hypothétique mais autorisée par l'étymologie lointaine du terme (absent) de firmament : le firmament étant l'assise, le soutien, et par extension la coquille d'huître...

Cette poétique de la superficialité et du pliage a une portée métaphysique, s'il est vrai que tout discours fondé sur un principe, un *theos* pensé comme essence préexistante, ne plie rien, mais répète. Ici pas de vérité à laquelle le texte devrait se mesurer. Avec le pli de la rime, aucun élément n'est plus la référence absolue et le sens se fait toujours par frottement d'un bord sur l'autre : il devient, ne s'arrête jamais. Le pliage du vers, Mallarmé le rappelle dans « Solennité¹ », est la garantie d'une absence d'idolâtrie du sens.

L'écriture de ce poème exemplifie donc un art qui ne se fonde sur aucun idéal défini par avance (pas de Modèle donc, Orphée, le Maître unique s'absente), mais dans une écriture (le Mètre, toujours duel) qui laisse apparaître le sens en conférant à l'inconnu, à la variable *x* si l'on veut, le trésor sémantique. D'où le théorème même du poème : l'or – la valeur

¹ « Solennité », *Divagations*, *op.cit.*, p.201.

attribuée par fiction aux choses, dont la valeur économique de l'or est le symbole – est dans l'x.

On est donc ici aux antipodes des poétiques classiques de l'antécédence du canon de Beauté. Cette dernière remarque va maintenant nous conduire à la conclusion de cette interprétation. Ne sait-on pas en effet que la Beauté, Aphrodite, née de l'écume, sort d'une coquille, d'un pli ? Or quand, à la fin du sonnet, apparaît la constellation de *la plus belle*, la Grande Ourse de Callisto¹, nymphe dont les attributs sont un écho de la déesse de beauté, n'est-ce pas, par le repliement spéculaire du miroir, par le pli (la coquille) de la glace et du ciel, la Beauté elle-même qui surgit, Vénus anadyomène et inattendue, si ce n'est invisible à force d'être allusive ?

On verrait donc naître ici la Beauté moderne dont Mallarmé évoquait jadis à Lefébure la possibilité : beauté heureuse, comme la beauté antique, mais ayant su le fin mot d'un tourment d'idéal, une fois celui-ci ramené aux dimensions ludiques de la fiction.

8) *Des naissances d'Aphrodite*

Mais si, par le fait qu'elle tient aux mots et à leurs multiples rapprochements, c'est-à-dire à l'acte de lecture, l'Aphrodite moderne peut être considérée comme l'effet du poème compris comme dynamique, il faut reconnaître qu'elle ne naît pas une fois pour toute. Ici le mythe cesse de constituer une origine et de servir une pensée théologico-politique de l'art. Plus question d'y asseoir la légitimité d'un état ou d'une société : traducteur des *Dieux antiques*, Mallarmé n'ignorait pas que Rome, par exemple, avait cherché dans l'ascendance vénérienne de la lignée de Romulus la garantie divine de son pouvoir². Mais quelle superstructure théologico-politique assierait-on sur une divinité qui naît seulement quand on la chante, qui plus est à demi-mots, par allusions ? S'il y a une mythologie mallarméenne de la Beauté, elle consacre toujours une déesse sans identité ni substance, une déesse a-théologique.

Or, si l'on y regarde de plus près, les *Poésies* sont l'espace des naissances multipliées de Vénus. La déesse *continue* de naître : dans « Salut », multiple, sirènes plongeant dans l'écume d'une coupe, elle-même lointaine déclinaison de la coquille, évoquant le vers avec l'ivresse ; sirène enfant, dans « A la nue accablante tu », apportant le réconfort d'une

¹ En dépliant un coup de plus on retrouve l'ours, animal ou constellation un peu partout dans l'œuvre de Mallarmé. Cf. par exemple « Un Spectacle interrompu », *Divagations, op.cit.*, p.90-92.

² « [Vénus] passant pour mère d'Enée, ancêtre de Romulus, on supposa qu'elle était la protectrice spéciale de l'Etat de Rome ». Cf. *Les Dieux antiques* (1880), *OCMIII*, p.1490.

superficialité divine, c'est-à-dire fictive, « dans le si blanc cheveu qui traîne » quand le siècle voudrait croire au naufrage fracassant et total de la nef humanité.

Mais, dira-t-on, Aphrodite n'est ni Callisto, ni une sirène ! C'est sans compter pourtant sur la variation qu'implique la multiplication des naissances de la déesse. Cette multiplication, cet éparpillement des divinités en un miroitement de formes constitue d'ailleurs un des traits les plus intéressants des *Dieux antiques*, catalogue érudit où George W. Cox, vecteur, avec Max Müller qu'il vulgarisa, de l'importation d'outils linguistiques dans l'étude de la mythologie comparée, répertorie les différentes déclinaisons des divinités : que ce soit par la variation des récits qui les mettent en scène ou par la multiplicité des noms qui les désigne, les divinités antiques ressemblent toutes à l'Aphrodite mallarméenne, sans nom ni

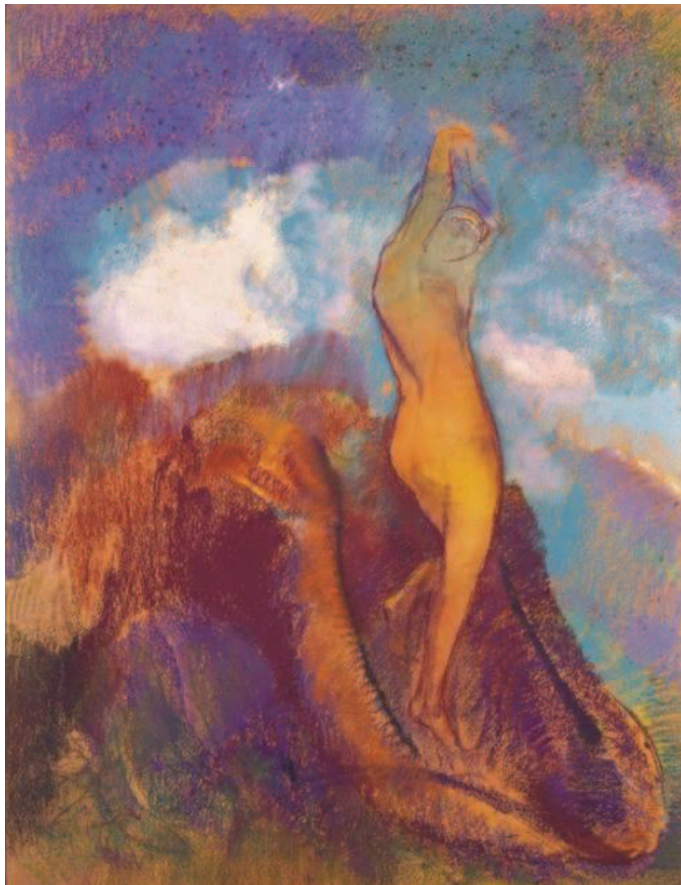


Figure 4 : Odilon Redon, *Naissance de Vénus*, vers 1912 – pastel, 84.4*65 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

forme propres, mais chatoyant au grès des discours qui les font sourdre, ici humaines, là fantastiques¹. La déesse qui ne se fixe nulle part, mêlant à son regard « l'eau riante, et la danse infidèle des vagues² », émane du poème à la faveur d'un détail, ou d'un écho : une coquille seule peut y suffire, un fil d'écume. Comment ne pas évoquer ici les séries de Redon consacrées à la naissance de Vénus. Dans nombre de travaux de 1912 se multiplient coquilles et Vénus. De même que la Beauté mallarméenne est inhérente aux discrètes allusions du discours, les déesses de Redon naissent graphiquement *de* la coquille [cf. fig.4 et 5], comme si elles lui

étaient immanentes. La multiplication des tableaux et l'inhérence picturale de la déesse à la conque dont elle s'extrait (quand une figure humaine est encore figurée et non pas seulement

¹ Qu'on consulte pour son convaincre les quelques pages consacrées à « L'Aphrodite grecque et la Vénus latine » in *Les Dieux antiques*, *op.cit.*, p.1488-1490.

² Paul Valéry, « La Naissance de Vénus », *Album de vers ancien*, *op.cit.* Marcel Raymond rappelle qu'étymologiquement « infidèle » (*infidus*) signifie changeant. Marcel Raymond, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, La Baconnière, Neuchâtel, 1964.

suggérée par la simple présence d'une coquille rose chair [fig.3]) semblent constituer l'interprétation graphique la plus fidèle et la plus éclairante du poème de Mallarmé tel que nous venons de l'expliquer¹.

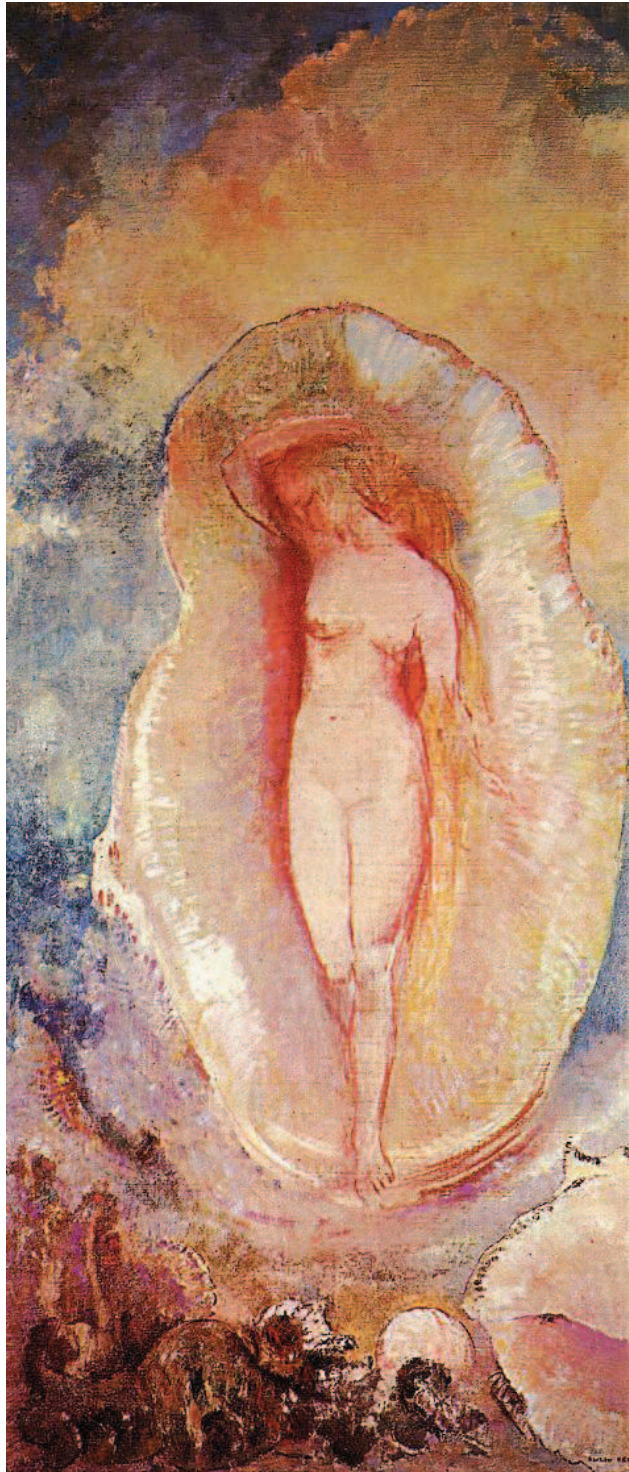


Figure 5 : Odilon Redon, *Naissance de Vénus*, 1912 – huile sur canevas, 143,2*62,5 cm, MoMA, New York.

¹ Sur les liens entre ces tableaux de 1912 et le poème de Mallarmé on consultera les explications très éclairantes de Rodolphe Rapetti dans *Odilon Redon, Prince du rêve*, Catalogue de l'exposition organisée en 2011 au Grand Palais, Editions de la Rmn-Grand-Palais, 2011, p.406-409.

*

* *

Parce qu'il n'implique plus la présence d'un *theos* comme fondement de l'interprétation, le mythe mallarméen élude les écueils indissociablement théologico-politique et théologico-herméneutique du romantisme. Si la naissance de Vénus n'apparaît qu'aux termes d'inférences que le texte, tout au plus, ne fait que favoriser, il place le lecteur au cœur du processus poétique : l'important est donc bien de savoir lire, c'est-à-dire, d'accompagner, singulièrement, l'avènement d'une déesse dans la conscience toutefois que celle-ci ne se distingue jamais de l'écume dont elle émane et qui la reprend chaque fois que, vierge de tout hymen, elle s'y ensevelit. Cette prééminence du sujet¹, sans l'investissement duquel le poème reste lettre morte, s'accorde avec ce que nous avons défini comme une promotion de l'ipséité. Le mythe n'est plus ici le médium d'une autorité s'adressant à tous sans distinction, mais un catalyseur de ce qui, à l'insu de *chaque un*², se trame en lui de plus précieux, de plus fictif. Par le mythe, on ne se saisit plus de rien. A l'instar du rameur solitaire du « Nénuphar blanc » qui transformait le mythe de Loeda³ en rêverie du contournement et de l'évocation, à l'instar du bonimenteur de la déclaration foraine qui faisait apparaître Vénus en la figure d'une femme du commun, ou d'une muse (sait-on jamais ?), à l'instar du spectateur d'« Un Spectacle interrompu » fixant l'image du devenir humain d'un Ours⁴, lointain rappel, peut-être, du septentrion, le lecteur fait sourdre la beauté de chaque lecture. Où la mission du poète se voit ramenée au plus simple : conduire le sujet à *lire*. L'acte est subversif, politique, dans la mesure où il met en péril toute représentation théologico-politique du sens.

Ainsi malgré un transcendentalisme et un universalisme qu'il semble hériter du romantisme, Mallarmé invente une poétique anarchiste qui, parce qu'elle fait de la

¹ Cette affirmation contredit l'idée généralement reçue d'une dissipation du sujet chez Mallarmé. Toute la question est de savoir quel sens attribuer à la trop fameuse « disparition élocutoire » du sujet. Yves Bonnefoy opposait naguère Mallarmé à Valéry au motif que « la critique mallarméenne de la pensée, du savoir, aboutit non à la délivrance du moi, mais à sa dissipation dans l'évidence du monde », quand Valéry tiendrait quant à lui pour le maintien d'un « moi » pur. Mais le problème est de savoir dans chaque cas où s'arrête le « moi », où s'énonce le sujet. Cf. Yves Bonnefoy, « Mallarmé et Valéry », in Jean Hainaut (éd.), *Valéry : le partage de midi*, Champion, 1998. D'autres critiques font de la subjectivité mallarméenne une subjectivité mythique ou typique. Ils rendent compte ainsi de l'impersonnification affirmée par Mallarmé mais manquent complètement la question de l'ipséité, non moins centrale. Cf. Laurent Mattiussi, « Mallarmé et le procès d'impersonnification : Narcisse se dévisage ». *Romantisme*, vol. 28, n° 99, 1998, p. 105-116.

² Pour l'écrire comme Benny Lévy.

³ On peut lire à ce propos l'éclairante notice que Bertrand Marchal consacre au poème dans son édition des *Poèmes en prose*. Cf. *OCMI, op.cit.*, p.1341. On renverra également au poème de jeunesse intitulé « Loeda », *OCMI*, p.194.

⁴ Inverse du devenir animal de Callisto.

reconnaissance du sujet la valeur première, aménage un partage du sens à l'écart des paradigmes d'une représentance ou d'une fusion chorale des individus.

B. VALÉRY ET LE PARADOXE D'UNE PUBLICITÉ DU SINGULIER

1. La perspective des essais : énoncé universel de la fin de l'universel

a) La critique nominaliste de l'universel

Valéry, on le sait, a placé ses réflexions à un niveau de généralité exceptionnel. Son intérêt pour des questions de géopolitique en témoigne dès ses plus jeunes années. En effet, les essais regroupés dans *Variété* sous le titre « Essais quasi-politiques » et ceux rassemblés dans les *Regards sur le monde actuel et autres essais*, se situent souvent sur le plan d'une considération globale du sort de la civilisation française ou européenne. Que ce soit dans *Le Yalou* (1895) où l'auteur confronte en un dialogue imaginaire une Chine fantasmée à l'Occident victime d'une « maladie d'inventions » et de sa « débauche d'idées¹ », ou dans ces textes fameux que sont « Une Conquête méthodique » (1897) ou « La Crise de l'Esprit » (1919), le poète s'essaye à définir l'esprit d'une époque, les dangers et l'efficace d'une politique de la raison pure, le déclin d'une civilisation. Dans ces pages où il est question de l'histoire et du devenir de l'Europe, où pour la première fois peut-être se dessine une pensée de ce que nous appelons aujourd'hui la « mondialisation », l'énonciation sans être vraiment universelle, est nécessairement générale, englobante. Rappelons pour mémoire la première phrase de « La Crise de l'Esprit » : « Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles ». Signe s'il en fallait que lorsque l'écrivain parle *de* l'époque, il parle peut-être aussi *pour* elle.

Pourtant, il faut souligner d'emblée que le point de vue de Valéry sur son époque, tout en affirmant un pouvoir de synthèse remarquable, prend acte dans le même temps de l'impossibilité de toute perspective surplombante sur le monde et sur l'histoire. L'accès romantique à la totalité est devenu impossible². Au lendemain de la Première Guerre mondiale, il écrira ainsi que si la crise militaire est finie, si les manifestations de la crise économique sont particulièrement visibles, la crise intellectuelle demeure quant à elle plus

¹ « Le Yalou », *Regards sur le monde actuel*, in *OI*, p.1018.

² Cf. « Au sujet d'*Eurêka* », *Variété*, *op.cit.*, p.864 : « Nous constituons une idole de la totalité, et une idole de son origine, et nous ne pouvons nous empêcher de conclure à la réalité d'un certain corps de la nature, dont l'unité réponde à la nôtre même, de laquelle nous nous sentons assurés. »

difficile à envisager, qu'elle « laisse difficilement saisir son véritable point¹ ». De fait, nous dit l'auteur de *Variété*, la guerre a ébranlé toute l'architecture de la pensée, blessant à mort l'idéalisme², révélant l'horreur du réalisme³, acculant même les sceptiques à douter de leurs propres doutes qu'ils quittent un jour pour y revenir le lendemain, oscillant sans trêve. Reprenant, après Mallarmé, l'image traditionnelle de la nef humanité, il écrit : « L'oscillation du navire a été si forte que les lampes les mieux suspendues se sont à la fin renversées⁴ ». Toute position totalisante, systématique, toute orientation philosophique cohérente semble refusée à la pensée. D'ailleurs, essayant de se remémorer en un tout, en une totalité résomptive, pour en mieux comprendre le naufrage, le monde intellectuel d'avant-guerre, Valéry aboutit au constat déroutant que ce *tout* équivaut à *rien* : « Si je fais abstraction de tout détail, et si je me borne à l'impression rapide, et à ce *total naturel* que donne une perception instantanée, je ne vois – *rien* ! – Rien, quoique ce fût un rien infiniment riche. » Désordre de pensée, le temps présent est celui d'un inextricable chaos.

Dès lors il semblerait que si l'énonciation essayiste de Valéry se porte à quelque généralité, ce n'est que pour mieux dire l'impossibilité même d'une entente universelle du monde et de l'histoire, ou – et cela revient au même – que le seul universel de l'époque est la confusion⁵. D'une certaine manière si l'on peut encore offrir une vision globale du « monde actuel », c'est en affirmant que l'universel n'est plus dans les cordes de la pensée.

Cette inaccessibilité de l'universel correspond sans doute à la méfiance nominaliste de Valéry à l'égard de toute généralisation⁶. La critique nominaliste⁷ de notre auteur prend toute son ampleur quand il s'agit de penser les ressorts de l'agir et du dire politique. En effet, Valéry ne cesse d'affirmer que la politique est le règne de généralisations hasardeuses et de simplifications suspectes de l'inextricable complexité du réel : « On ne peut *faire de politique* sans se prononcer sur des questions que nul homme sensé ne peut dire qu'il connaisse. Il faut être infiniment sot ou infiniment intelligent pour oser avoir un avis sur la plupart des

¹ « La Crise de l'esprit », *Variété*, *op.cit.*, p.990.

² *Ibid.*, p.990.

³ *Ibid.*, p.991.

⁴ *Ibid.*

⁵ Du coup l'affirmation de Raoul Pelmont selon laquelle la France a fait de Valéry « comme le symbole de sa propre universalité » ne va pas sans paradoxe. Cf. Raoul Pelmont, « Paul Valéry, critique de notre civilisation », *Yale French Studies*, vol. 24, n°4, p.294.

⁶ Dans un article sur la critique valéryenne des significations du mot « tout » et de ses différentes déclinaisons, Jürgen Schmidt-Radefeldt cite un passage des *Cahiers* : « Quelle confiance dans le langage pour oser dire : Tous les hommes [...] et dépasser ainsi toute vérification possible ». Cf. Jürgen Schmidt-Radefeldt, « Valéry face à tous les hommes », in Serge Bourjea (dir.), *Mélange c'est l'esprit*, Minard, 1989, p.243.

⁷ Sur le nominalisme valéryen il faut renvoyer ici au premier chapitre de l'ouvrage de Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature*, *op.cit.*, p.21-64.

problèmes que la politique pose¹. » Et l'on ne doute pas que, selon Valéry, chez ses contemporains, l'intelligence infinie soit plus rare que la sottise sans borne. Reste alors, aux mains de ceux qui, ambitieux, enthousiastes, fous, hommes d'état, souhaitent agir pour tous, une *praxis* sinon aveugle, du moins irrémédiablement imprécise, en porte-à-faux avec une réalité qu'elle a pourtant à charge d'ordonner. Envers ceux-là, certes la méfiance est de mise :

Il faut se garder contre ceux qui parlent dans un porte-voix ; qui injurient, apostrophent ; contre ceux dont les discours sont discours de puissances plus grandes qu'un homme ; qui font parler les choses fictives, le Peuple, l'Histoire, les dieux et les idoles ; contre ceux qui traitent les autres, et les considèrent et en raisonnent comme d'une matière de leurs jugements et leurs desseins ;
qui les font agir, payer, se battre ;
qui stipulent pour eux ;
qui prétendent mieux connaître leurs intérêts et leurs besoins qu'eux-mêmes.²

Il y a donc un anarchisme valéryen. Celui-ci doit être compris comme une réticence à l'égard d'un certain type de discours, qui, trop confiant en son pouvoir de compréhension et de représentance, et ayant par là-même perdu tout ancrage dans la réalité, entraîne dans son naufrage des sociétés entières. Mieux vaut donc, pour l'écrivain, se tenir à l'écart des compromissions politiques et s'interroger :

Madame D-ne, après déjeuner, dans son salon byzantino-vénitien, – me demande de prendre le pouvoir, sur quelques mots que je viens de dire. J'aime mieux prendre le café. Prenant ce café délicieux et considérant vaguement les belles colonnes de marbre gris vert, les morceaux d'ornements sculptés rapportés de Ravenne – je pense à l'éternelle question : Que vouloir ? Que désirer pour une nation ? Les idéaux immédiats, traditionnels sont-ils de quelque valeur ? Absolu, que ferais-tu ? –³

b) La mission problématique du poète

Dans une telle perspective, quelle peut être la mission du poète ? Si l'universel manque irrémédiablement à l'époque, s'il faut se méfier de quiconque parle au nom des autres, au nom du peuple, la poésie doit-elle se cantonner à un travail purement subjectif et singulier ? Si nous ne tenons pas compte de nos développements sur les transitivités allégorique et moraliste, on pourrait en effet le penser. Valéry n'affirme-t-il pas clairement et à mainte reprise que la *publicité* même de l'œuvre littéraire, sa publication, fait problème ? En 1939, à l'heure où la liberté de publication est menacée dans une grande partie de l'Europe, Valéry souligne la dimension politique de cette liberté, et par là-même de toute littérature qui se publie :

Je ne suis pas personnellement des plus enclins à publier ma pensée. On peut bien ne pas publier ; qui vous oblige à publier ? ... Quel démon ? Pourquoi faire, après

¹ *Regards sur le monde actuel, op.cit.*, p.948.

² *Principes d'anarchie pure et appliquée, op.cit.*, p.18.

³ *CPHII*, p. 1472. Le texte date de 1926.

tout ? On peut bien garder ses idées. Pourquoi les extérioriser ? ... Elles sont si belles dans le fond d'un tiroir ou dans une tête...

Mais enfin, il est des gens qui aiment publier, qui aiment inculquer leurs idées aux autres, qui ne pensent que pour écrire, et qui n'écrivent que pour publier. Ceux-là s'aventurent alors dans l'espace politique. Ici se dessine le conflit.¹

Sans doute, le propos valéryen n'est-il pas de condamner toute publication (puisqu'il reconnaît bien sûr l'injustice et les dangers d'une censure totalitaire) mais de montrer que, dès lors qu'un auteur publie il donne à son œuvre un tour politique, malgré qu'il en ait, s'exposant par là-même non seulement à la censure, mais aussi à la récupération ou à cette falsification² qui fait, selon lui, l'essence même de l'existence politique. Cette inscription politique de l'œuvre, malgré elle parfois, n'est peut-être rien d'autre que la conséquence de l'abandon de l'œuvre, de sa fixation en un état qui la sépare de la puissance qui en faisait, en amont de toute publicité, l'exercice d'une singularité énonciative en devenir, encore loin de toute représentation d'une identité auctoriale.

On le voit, la critique nominaliste de l'universel devrait aboutir théoriquement à la pratique d'une écriture qui se passerait d'œuvre. Seulement, si l'on considère que Valéry n'a pourtant pas laissé de publier, on voit apparaître un paradoxe dont on peut tirer deux hypothèses contradictoires : 1- les publications littéraires de Valéry ne sont rien de plus que des pis-aller, que des sacrifices aux jeux du monde, si on ne va pas jusqu'à les taxer de compromission ; 2- il existe une entente positive de la littérature chez Valéry parce que, sous certaines conditions, celle-ci peut faire droit à la critique de l'universel et faire en sorte de ne pas tomber, en dépit de sa publication, sous la rude condamnation d'une compromission avec le pouvoir et ses mystifications.

Il semble que cette deuxième hypothèse soit corroborée par un certain nombre de propositions dans les essais de Valéry. On lira par exemple avec intérêt la réponse qu'il donne en 1933 à une enquête « sur la chose littéraire et la chose pratique ». Dans ce texte peu cité mais riche d'enseignements, Valéry, tout en soulignant la relativité de son opinion, commence par définir de manière contradictoire ce qu'il entend par politique, ce qu'il entend par littérature, plaçant la littérature dans la dépendance d'un sujet en acte et réduisant la politique à un « sacrifice de l'intellect³ » – entendons « aux idoles du général ». Pourtant la fin du texte, apportera une nuance à cette opposition, qu'une inquiétude fait vaciller :

Il semble que la France aujourd'hui ne se sente aucune sorte de « mission ». Notre attitude générale est expectante. Rien de plus sage, sans doute, dans une époque

¹ « La Liberté de l'esprit », *Regards sur le monde actuel*, *op.cit.*, p.1094.

² *Ibid.*

³ « Réponse à une enquête sur la chose littéraire et la chose pratique », *Variété*, *op.cit.*, p.1148.

où la confusion universelle fait penser que tout est possible à chaque instant, où la stabilité en toutes choses semble la propriété surannée d'un monde antérieur à la guerre. Rien de plus sage, mais peut-être rien de plus dangereux que cet état si raisonnable. Je ne le crois pas sans péril pour notre jeunesse. Qui lui trouvera un nouvel objet idéal à désirer de toutes ses forces ? C'est à quoi sans participer à la vie publique, sans égard aux partis, sans rien perdre de soi-même, un *écrivain* pourrait consacrer l'altitude et la solitude de sa Tour...¹

Il y a là la proposition d'un engagement par la bande qui viendrait répondre à la situation de crise de l'universel. De la même façon que *La Jeune Parque*, tour d'ivoire sur un champ de ruine, répondait à la situation catastrophique de la Première Guerre mondiale, la littérature peut sans doute, et peut-être sans compromission, s'écrire pour une nation, ou pour une culture, sans quitter la solitude d'une Tour de rigueur, sans abdiquer les exigences d'une parole passée par l'épreuve du singulier.

Car s'il faut certes se prémunir des abus du discours global, il y a un danger dans la position inverse, définissable comme un individualisme intellectuel. En un sens l'égotisme littéraire de Valéry n'est pas un pur et simple individualisme. D'où cette sentence assénée dans « Poésie et pensée abstraite » :

*Ce qui vaut pour un seul ne vaut rien. C'est la loi d'airain de la Littérature.*²

On le voit, la littérature est prise pour Valéry entre deux impératifs qu'il ne semble pas aisé de concilier : une méfiance nominaliste envers les abus du langage qui sont toujours peu ou prou des abus de la portée énonciative du discours et un souci du commun ou du partage qui implique quelque généralité.

On peut, par ce biais, comprendre le conservatisme valéryen, l'opposition qu'il dramatise entre un art spontané (celui des surréalistes réduit à un « spiritualisme révolutionnaire³ ») et un art respectueux de certaines conventions, qu'elles soient formelles ou de pensée. On peut également réinterpréter à cette lumière l'opposition entre « l'arbitraire irréfléchi » des modernes et l'arbitraire réfléchi d'un Clément Marot⁴. Si, bien souvent, l'on a vu dans cette apologie de la convention ou de la réflexion une simple volonté de maîtrise, un désir d'ordre jugé rassurant à peu de frais, il faut noter que pour Valéry la réflexion et la convention sont également des gages d'une transmissibilité : d'où le regret du poète devant le contemporain rejet de « toutes méthodes transmissibles, de toutes communes mesures, de toutes conditions de comparaison universellement consenties⁵ ». Cette touche de rationalité

¹ *Ibid.*, p.1149-1150.

² « Poésie et pensée abstraite », *Variété, op.cit.*, p.1335.

³ « Poèmes chinois », *Pièces sur l'art, op.cit.*, p.1267

⁴ Cf. pour cet exemple « Fontaines de mémoire », *Pièces sur l'art, op.cit.*, p.1368-1369.

⁵ « Poèmes chinois », *Pièces sur l'art, op.cit.*, p.1267.

dans la création qu'il revendique dans « Poésie et pensée abstraite » a donc aussi pour fonction d'être une touche de raison, c'est-à-dire d'accessibilité de la poésie à une entente commune¹.

Si le traitement énonciatif de la question de la généralité dans ces recueils génériquement hybrides que sont *Tel quel* et *Mélange* est relativement évident et peut être abordé sous l'angle d'une immixtion de l'écriture aphoristique dans l'écriture poétique ou sous celui de la variété (cf. chapitre VIII), il est moins apparent dans les recueils de poèmes qui semblent moins se prêter à la souplesse énonciative des œuvres hybrides : c'est que, de fait, la constance d'un cadre générique pourrait être moins adaptée que l'hybridation aux réquisits paradoxaux d'une écriture de portée à la fois générale et singulière. L'étude des caractéristiques énonciatives et des modalités énonciatives des recueils de poèmes que nous entreprendrons maintenant aura pour but de montrer qu'en dépit de cela, ces recueils disent à leur manière la possibilité d'une mission du poète qui tienne compte des exigences contradictoires de la publicité et de la singularité. Il s'agira de décrire la façon dont Valéry aménage ou figure la relation à l'autre et au groupe dans ses poèmes, la façon aussi dont il pense leur portée.

2. La généralité dans les recueils de poèmes

a) *L'autre et l'ipse*

Une première remarque s'impose ici : le personnel des poèmes recueillis dans *l'Album* et dans *Charmes* se dit le plus souvent au singulier. Les figures humaines ne font jamais groupe. D'où l'emploi majoritaire des pronoms personnels singuliers. De fait, les rares sujets collectifs désignent des objets inanimés ou un matériel allégorique, parfois personnifiés : qu'on pense ici aux Idées d'« Aurore » ou aux colonnes du « Cantique ». Les groupes qu'ils désignent sont d'ailleurs toujours en relation avec un sujet singulier, exprimé par la première personne et auquel ils n'ont d'autre fonction que de répondre².

Bien entendu, ces premiers indices sont insuffisants pour affirmer avec certitude que l'énonciation singulière ne vaut pas pour tous. La représentance énonciative se passe souvent

¹ La pensée abstraite dans le poème ne donne pas lieu, précisons-le, à une poésie philosophique, ou à une littérature à thèse. Cf. pour la distinction entre poème philosophique et pensée abstraite dans l'activité poétique « Poésie et pensée abstraite », *Variété, op.cit.*, p.1337.

² Les rares occurrences du « nous » qui ne correspondent pas à ce cas de figure exprime une réflexion intime plus souvent marqué du sceau de la scission que de celui de la fusion (on pense ici à l'union impossible de Narcisse à son aquatique reflet, ou à l'unité perdue de la Pythie) ou, comme c'est le cas dans « Le Bois amical » l'expérience d'un couple plus que d'un groupe.

de l'énonciation voire de la représentation d'un groupe. Le coup de génie du romantisme, chez Hugo notamment, n'a-t-il pas été de parler pour tous en sollicitant aussi bien les ressources de l'épopée que celle du lyrisme le plus intimiste ? Aussi nous faut-il interroger le lyrisme valéryen et la manière dont il configure le rapport du sujet à l'autre.

1) Le « tu »

L'adresse à une figure humaine est très fréquente dans les recueils de poèmes. Des marqueurs de deuxième personne¹ désignant un allocataire humain apparaissent ainsi, selon le critère de comptage adopté, dans onze poèmes², soit dans près de vingt-cinq pourcents des poèmes recueillis. Mais quel est le sens de ces adresses ? Quel rapport à l'autre instaurent-elles ? Il semble qu'on puisse montrer que, bien souvent, la deuxième personne du singulier désigne une intériorité difficilement accessible. L'adresse à la Fileuse affirme par exemple, à la fin du poème, l'extinction de cette dernière plutôt qu'elle n'y donne accès :

[...] Tu es éteinte
Au bleu de la croisée où tu filais la laine.³

Tutoyé notoire, César, de même, recèle une intériorité mystérieuse : son corps, où se trame le décret à venir, est noueux, ombreux, séparé de la lumière, comme de ces blés d'or qui l'indiffèrent⁴. Ici le tutoiement vaut moins comme signe d'une proximité que comme approche d'une nébuleuse puissance sur le point de se cristalliser en un acte.

Dans « Valvins », le « tu », s'il marque une indéniable complicité, désigne un personnage pris dans le cours d'une navigation concrète aussi bien que discursive : ici encore, loin de donner accès à une représentation de l'interlocuteur dont il s'agit, le tutoiement conduit le lecteur vers les méandres d'une existence *poétique* :

Si tu veux dénouer la forêt qui t'aère
Heureuse, tu te fonds aux feuilles, si tu es
Dans la fluide yole à jamais littéraire,
Traînant quelques soleils ardemment situés

Aux blancheurs de son flanc que la Seine caresse
Émue, ou pressentant l'après-midi chanté,
Selon que le grand bois trempe une longue tresse,
Et mélange ta voile au meilleur de l'été.

Mais toujours près de toi que le silence livre

¹ Nous ne tenons compte que de l'adresse à des figures humaines, sans tenir compte des nombreuses personnifications.

² « La Fileuse », « César », « Au Bois dormant », « Narcisse parle », « Valvins », « Anne », « Les Pas », « La Dormeuse », « Fragment du Narcisse », « L'Insinuant », « La Fausse morte ».

³ *Album de vers anciens, op.cit.*, p.76.

⁴ *Ibid.*, p.80.

Aux cris multipliés de tout le brut azur,
L'ombre de quelque page éparse d'aucun livre

Tremble, reflet de voile vagabonde sur
La poudreuse peau de la rivière verte
Parmi le long regard de la Seine entr'ouverte.

En effet, le « tu » est dit se fondre « aux feuilles », il se dissémine d'ailleurs dans un paysage de pages et de reflets multiples. L'utilisation des marqueurs de la deuxième personne est intéressante à cet égard : le « tu » sujet du premier vers se décline en une grande variété d'éléments : s'incarnant dans les objets qu'il possède et qui coulent au cours du fleuve (« ta voile ») et se « mélange[nt] au meilleur de l'été », il se voit, passif, livré à une autre multiplication, celle des « cris » du « brut azur ».

Comme chez Reverdy, on le verra bientôt, le « tu » désigne ici la place de ce qui ne se laisse réduire à aucune détermination. Le sujet ne le rencontre que dans la distance. Rien de surprenant dès lors à ce que le poète s'adresse presque exclusivement à des femmes. Dans « La Fileuse », « Anne », « La Dormeuse », « La Fausse Morte », en effet, la différence sexuelle semble redoubler une distance première qu'elle vient alors souligner. Ces femmes, pourtant abandonnées, ont en commun une certaine absence et une inexpugnable réserve qui les soustraient au regard amoureux au moment même où elles s'y exposent dans l'oubli de toute pudeur. Le « sommeil sans hommes » d'Anne, par quoi elle échappe aux désirs de ses amants, révèle ce qui d'une âme subsiste « au plus pur de l'ombre où le Même s'ignore¹ ». C'est que l'abandon, chez Valéry, est toujours doré d'ombres². Il y a là une reconnaissance de la place de l'autre et de son ipséité, loin de tout figement identitaire.

Tout se passe comme si la figure féminine ne pouvait apparaître que par son annonce, dans l'imminence et la proximité d'une présence encore inaccomplie. « Les Pas » est à ce titre un poème paradigmatique dans la mesure où il fait une fin en soi de cette proximité dans la distance : la relation du « je » au « tu » passe par bien autre chose que par un contact. Il y est ainsi question de ce qui se devine en deçà du toucher : une caresse de la virtualité³.

¹ *Album de vers anciens, op.cit.*, p.90.

² L'ombre et l'abandon sont effectivement les attributs partagés de la Dormeuse et de la Fausse Morte.

³ La mystérieuse « Ceinture » dont il est question dans le poème qui fait suite aux « Pas » symbolise peut-être cette dimension de l'érotisme valéryen. En effet, ce poème tout entier porté par le thème de l'imminence – en effet, des expressions de l'imminence closent stratégiquement chacun des deux premiers quatrains – définit le lien du sujet non plus avec une personne, mais avec le monde (lui-même personnifié cependant, en l'espèce d'un visage céleste). Ce lien, ceinture vagabonde, est celui érotique d'une imminence crépusculaire et d'un silence.

Il faut remarquer ici comment un thème éthique (celui de la proximité voilée ou de l'imminence de l'autre) définit une esthétique. Le poète en figurant le rapport à l'autre dit aussi la condition de ce qu'il pense être l'écriture et la jouissance littéraire. Comme le remarque Michel Jarrety, il y a dans la pensée valéryenne de la littérature l'idée que, jamais, le lecteur et l'auteur ne pourront s'entendre complètement. De ce fait il n'y aurait « pas pour lui d'expérience esthétique ou non, qui puisse être intersubjective¹ ». Ce que n'explique pas le critique cependant, c'est que, notamment dans les poèmes, cette idée d'une incommunication des consciences, définit justement le *jeu* intersubjectif de la littérature et qu'il enrachine le désir esthétique dans une expérience de la proximité ou de l'imminence de l'autre. Le lecteur qui voudrait s'en convaincre pourrait lire « Insinuant ». La situation que nous décrivions plus haut s'y inverse : c'est maintenant le « je » qui indique quelque'une de ses intentions en prenant soin de celer ce en quoi celle-ci consiste. Là encore, l'imminence constitue, à un plan indissociablement éthique et esthétique, la dimension fondamentale du poème :

O Courbes, méandre,
Secrets du menteur,
Je veux faire attendre
Le mot le plus tendre.²

On le voit, l'égotisme poétique de Valéry, cette tendance à orienter la poésie vers l'épreuve de soi, n'implique nullement un durcissement égoïste qui couperait les ponts entre le poète et son lecteur. Ni *toi*, ni *moi* ne pouvons réellement *nous* connaître ni *nous* comprendre : pourtant un lien fécond se noue dans la reconnaissance mutuelle du secret de nos intimités. En dépit d'une coupure communicationnelle qui n'est que la part négative de l'égotisme littéraire de Valéry, il y a sans doute chez lui une littérature nourrie du plaisir de lier dans la distance, dans le respect d'un certain quant à soi de l'auteur et du lecteur. De fait, la question de la singularité se passe de tout individualisme. Valéry est d'ailleurs un des poètes qui use le plus de l'adresse. On la retrouve jusque dans ses poèmes les plus introspectifs : Narcisse, la Pythie, La Jeune Parque, tous les personnages de la réflexion valéryenne *se* tutoient. Une récente publication nous a en outre appris que les derniers poèmes de Valéry, destinés à Jeanne Loviton³, étaient des poèmes d'amour, des poèmes adressés donc, où l'autre est encore et toujours l'orient d'une recherche inquiète.

*

* *

¹ Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature*, op.cit., p.231.

² *Charmes*, op.cit., p.137.

³ Cf. *Corona & Coronilla : poèmes à Jean Voilier*, Editions de Fallois, 2008.

Le tutoiement valéryen implique donc une attention à la singularité d'autrui, toujours interrogé dans le respect de cette distance qui le sépare du locuteur : le sujet lyrique ne parle pas au nom de l'autre qu'il ne peut qu'interroger, et, réciproquement, il indique assez à l'autre que celui-ci ne peut que le deviner. Il y a là sans doute la figuration de ce que peut être la communication littéraire : une distance qui n'implique pas un enfermement du sujet en soi, mais un érotisme de l'attente et de la distance, une dualité du consensus et du dissensus impliquée par la reconnaissance du fait de l'autre et de celui de l'œuvre¹.

2) *Passages à la troisième personne*

La distance séparant le sujet de l'autre qu'il observe ou auquel il s'adresse apparaît également dans l'usage de la troisième personne. On distinguera ici deux cas de figure : la présentation à la troisième personne laisse place à une adresse, ce qui fait apparaître cette dernière comme un mouvement de rapprochement et signifie un lien de désir éclos de la distance impliquée par la troisième personne ; le passage de l'adresse à la troisième personne marque quant à lui l'avènement d'une distance plus grande, ou comme on le verra, le dépassement du sujet par une altérité qui le déborde.

Le premier cas se retrouve notamment dans « La Fileuse », « Au Bois dormant » et « Anne ». Le passage à l'adresse peut être interprété comme l'intervention d'un sujet sollicité par la distance même qui le sépare de l'être contemplé. Cette distance, il vient d'ailleurs la célébrer davantage qu'il n'essaie de la surmonter. Chaque fois en effet, le locuteur intervient pour dire avec délice l'abandon dans lequel se trouve la dormeuse si ce n'est pour la conjurer d'y demeurer (on retrouve significativement l'impératif « laisse » dans « Anne » et dans « Au bois dormant »). Si la troisième personne servait à l'exposition d'une étrangeté contemplée, l'adresse dit alors le désir du sujet de voir la promesse de cette étrangeté rester à l'état de promesse.

On pourrait voir dans cet attachement à l'absence de l'autre une manière de négation de son existence. En effet, l'autre, endormi, ne peut répondre, ni agir, ce qui permet au sujet qui le contemple de faire l'économie d'une reconnaissance de sa réalité, et de peupler la forme creuse d'une présence-absence de tous les fantasmes possibles et imaginables. A cette objection il faut opposer que, d'une part, Valéry s'abstient d'interpréter abusivement le cours

¹ Cette définition du rapport à l'autre, fondateur sans doute pour la critique anarchiste que Valéry fait des institutions, nous semble contredire la définition que Jean-Marc Houpert donne de l'anarchisme humaniste du poète. Le critique le définit comme reconnaissance du pur présent de l'autre, selon une immédiateté sensible (comme si le sensible était l'immédiat, et le *telos* du poème ou de la pensée), hors de toute tradition. Cf. Houpert, Jean-Marc, « Politique et poétique chez Valéry », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, n° 2, 2002.

des pensées et songes qui lui sont irrémédiablement celés¹, et que, d'autre part, le sommeil de l'interlocuteur permet justement une distance qui préserve aussi bien le dormeur que le locuteur. « La Dormeuse » n'est pas sans secrets.

Le deuxième cas, celui du passage du « tu » à la troisième personne, résulte dans « La Fausse Morte » d'un décrochage énonciatif. On passe en effet du discours directement adressé à une sorte de récit qui ne l'est plus. Celle qui était « tu » devient « cette morte apparente » : l'adresse laisse la place à une désignation *in absentia* qui redouble la séparation impliquée par cette *apparence* de mort qu'est le sommeil².

*

* *

En définitive ces deux phénomènes trahissent une proximité sémantique de l'adresse et des désignations de troisième personne : l'adresse, malgré une évidente différence énonciative, contamine la troisième personne. Dire « tu » c'est un peu comme dire « elle », c'est parler selon la distance à la fois de l'autre et de ma propre contemplation, dans une situation où l'autre n'est même plus accessible comme interlocuteur. En ce sens dire « elle », ce n'est pas parler pour quelqu'un, à sa place, mais en marquer l'altérité, une altérité, qui, contaminée par la proximité discursive du « tu », n'est jamais une simple objectivation.

3) *Le « je » prêté³*

Les phénomènes précédemment étudiés témoignent sans doute d'une impossibilité pour le « je » de valoir automatiquement pour tout autre dans la mesure où ils pointent le fait que toute intersubjectivité se noue sur un fond d'étrangeté et d'altérité. Or, un autre phénomène implique que le poète ne peut sans doute pas parler pour tous : l'explicite fictionnalité de certaines énonciations à la première personne. Le dispositif énonciatif d'« Hélène », d'« Orphée⁴ », de l'« Air de Sémiramis », de « La Jeune Parque », de « L'Insinuant », de l'« Ebauche d'un serpent » ou encore de toutes les variations sur le thème

¹ « La Dormeuse » et « Anne », nous dit Valéry, portent un « masque » qui dérobent leurs pensées à de telles imaginations.

² Il est intéressant de noter que ce poème inverse d'une certaine manière le propos de « L'Insinuant », cette déclinaison d'un serpent qui sinue de page en page dans le recueil : c'est ici au poète d'être surpris. Une morsure le surprend, et l'entraîne, passif, dans les méandres d'une étreinte dont il n'est plus le maître : significativement la première personne est uniquement objet dans la seconde partie du poème.

³ Jean-Michel Maulpoix, quoique dans une autre perspective (il ne s'attarde guère sur les implications rhétoriques du phénomène) souligne également chez Valéry ce qu'il appelle une *délégation*, une *mise en voix* par le moyen d'instances fictives : « L'expérience poétique de la mise en voix constitue une sorte de délégation et de mise à distance : le moi épeuré qui prend voix s'épure. Il substitue une tessiture à une substance, des inflexions à des états, des tonalités à des affections. » *La poésie comme l'amour, op.cit.*, p.78.

⁴ Même si Orphée est une figure du poète.

de Narcisse impliquent une évidente distance entre le locuteur et le locuteur poète. En effet, le caractère explicitement fictif des locuteurs de ces poèmes manifeste le fait qu'ils ne se confondent peut-être pas avec le locuteur contrastivement non-fictif¹ d'autres poèmes présents dans ces recueils².

Ce phénomène peut être interprété de la façon suivante : il y a une différence entre le locuteur poète et le locuteur fictif. Cette différence implique que le locuteur poète s'efface quand parle le locuteur fictif. Il y a donc un doute quant à la correspondance des deux énonciations, l'une ne représentant pas nécessairement l'autre. Ce doute est accentué par la multiplication des instances énonciatives fictives. Il peut être minimisé cependant par la constance déjà notée du nombre restreint de thèmes et de situation qui témoigne d'une profonde homogénéité discursive de ces recueils. Quoi qu'il en soit, en cédant sa place à d'autres « je », à des locuteurs seconds, le locuteur poète révèle la complexité d'une interprétation de l'intégralité du recueil en termes de représentance³. La parole de « La Pythie⁴ » ne peut coïncider avec celle de l'« Insinuant », ni celle de ce dernier (que le titre objective implicitement comme instance extérieure à une autre énonciation en première personne [celle qui énonce l'énoncé titre]) avec celle du locuteur poète. L'exemplarité de ces sujets fictifs est ainsi contrebalancée par un dispositif de multiplication des instances énonciatives qui sans vraiment donner lieu à une polyphonie (puisque somme toute demeure une certaine cohérence, une certaine direction) en évoque du moins la possibilité.

Or, on peut dire que ce dispositif révèle la problématique de l'énonciation lyrique : si toute énonciation lyrique implique le dépassement d'une énonciation particulière et pose la question de sa recevabilité à chaque lecteur, la dissociation du locuteur poète et des locuteurs fictifs manifeste la problématique de cette recevabilité en rendant sensible la différence entre énonciation lyrique et énonciation concrète⁵, condition de la généralité propre à l'énonciation lyrique. La différence entre énonciation fictive (celle des locuteurs seconds) et énonciation du poème (celle du locuteur auteur) reproduit pour la rendre manifeste celle entre énonciation

¹ Cette non-fiction n'implique pas une évidence biographique. Il s'agit simplement d'une présentation du locuteur du poème hors la médiation d'énonciateurs fictifs.

² La voix qu'on entend par exemple dans « La Fileuse » ou « La Dormeuse ».

³ Peut-on voir ici l'analogie poétique de ce que Charles Bachat décrit comme une critique politique du « pacte vicieux qui soumet le gouverné au gouvernant » ? On peut le penser. Sur la critique valéryenne du parlementarisme, cf. Charles Bachat, « La Politique-Monstre », in Huguette Laurenti (éd), *Valéry et « le monde actuel »*, Lettres Modernes, 1993, p.79.

⁴ Remarquons en outre que l'enchâssement de la parole de la Pythie dans un récit qui la présente implique également une dissociation énonciative entre l'énonciation narrante et celle de la Pythie.

⁵ En effet, la fiction montre une certaine séparation du poétique et du biographique. Il y a là la mise en évidence d'une des conditions de cette généralité du subjectif propre à l'énonciation lyrique.

biographique et énonciation lyrique, révélant à la fois le caractère fictionnel de cette dernière tout en montrant que son application générale à toute singularité est peut-être problématique. Il y a là en somme un cas où s'explique ce que Jean Bessière caractérise comme dissociation de l'énonciation et de l'information¹. Le fait que l'énonciation globale du recueil ne corresponde à aucune des énonciations partielles fait apparaître clairement la problématique d'une parole qui tout en valant *peut-être* pour un sujet (selon le plan où l'on se place : le locuteur, l'auteur ou le lecteur) ne laisse pas de révéler la distance qui l'en sépare.

b) Ambiguïtés du général et du singulier et propension à la généralité

1) Ambiguïté

A côté des données que nous venons d'étudier et qui, parce qu'elles mettent en valeur la singularité de chaque sujet par une figuration de la distance et une rhétorique de la dissociation énonciative, écartent les prétentions de toute énonciation à représenter purement et simplement l'humanité tout entière, d'autres signes vont dans une direction un peu différente, s'inscrivant moins dans une critique de la prétention au général et au représentatif que dans une ambiguïté concertée entre singularité et généralité.

Le premier de ces signes consiste en l'usage ambigu de la détermination nominale. On constate ainsi que nombre de titres sont des expressions nominales définies : « La Fileuse », « L'Amateur de poème », « Au Platane », « L'Abeille », « Les Pas », « La Ceinture », « La Dormeuse », « Le Sylphe », « L'Insinuant », « La Fausse Morte », « Les Grenades », « Le Rameur ». On peut classer ces titres en deux catégories : il y a ceux qui peuvent être attribués au même locuteur que celui du poème et ceux qui ne peuvent sans bizarrerie² lui être attribués. Ainsi, appartiennent à la deuxième catégorie « L'Amateur de poème », « L'Insinuant » et « Le Rameur ». L'intérêt de cette répartition apparaîtra bientôt.

Notons pour commencer que ces titres font du défini un emploi spécifique, et non générique : en effet le poème a pour fonction, parmi d'autres, de spécifier la situation qui justifie singulièrement l'acte de référence porté par le titre. Pourtant, bien souvent, le défini ne laisse pas de surprendre, dans le sens où, pragmatiquement, un indéfini aurait été tout autant justifié. La différence impliquée par l'emploi du défini réside dans la saillance du référent. Or cette saillance, à chaque fois ou presque, peut s'expliquer de deux manières différentes : par une manière d'évidence que nous dirions déictique (contextuelle) ou par une évidence

¹ Cf. *Principes de la théorie littéraire, op.cit.*, p.25-33.

² Mais la bizarrerie est toujours possible.

signifiante (co-textuelle). L'évidence déictique implique par exemple que la Dormeuse est notoirement celle que le locuteur a sous les yeux, et qu'il n'y a pas, supposément, de nécessité d'en introduire le thème par une expression indéfinie. L'évidence signifiante fait de la notoriété du *topic* une donnée qui relève moins de la situation pragmatique concrète que d'une situation intellectuelle : si je peux parler de *la* Dormeuse c'est peut-être parce que celle-ci est moins un référent concret qu'une donnée signifiante dont la portée devrait être évidente et indépendante de toute situation pragmatique, c'est-à-dire, d'une certaine manière, exemplaire ou allégorique. La dimension allégorique domine dans la seconde catégorie de titres, sans qu'on puisse être certain qu'il y ait toujours dans les poèmes qu'ils intitulent une valeur exemplaire. En effet, dans la mesure où ces titres ne constituent pas une expression référentielle possible dans le discours des locuteurs de ces poèmes (qui ne se désigneraient pas sans étrangeté eux-mêmes à la troisième personne), la saillance pragmatique de l'expression définie s'interprète plus aisément comme une saillance signifiante, et donc par une manière d'exemplarité, que par une saillance déictique. Un titre comme « L'Insinuant » en désignant un personnage par une caractéristique *éthique* évoque d'ailleurs l'exemplarité de l'écriture des caractères. Pourtant, la dimension exemplaire n'est jamais assurée : par exemple « L'Amateur de poèmes » désigne trop évidemment l'auteur du recueil qui, sur le ton de la confession, comme dans une manière de postface, décrit le processus de sa propre écriture, pour être résumé à une pure créature exemplaire ou allégorique¹.

*

* *

On le voit, l'utilisation d'expressions définies dans les titres prend place dans un dispositif énonciatif qui joue d'une ambiguïté quant à la portée du poème tout entier dont on ne sait s'il dit une simple singularité ou s'il constitue un exemple. On retrouve donc ici les ambiguïtés du traitement valéryen de l'allégorie. Remarquons encore que ce type d'ambiguïté concernant la portée du poème peut être provoqué par l'emploi du présent de l'indicatif. Ainsi dans « La Fausse Morte », on passe d'un présent d'énonciation (« Je meurs, je meurs sur toi, je tombe et je m'abats ») à un présent omnitemporel (« Et m'arrache *toujours* une nouvelle mort² »), comme si une durée allégorique venait se superposer à la singularité de l'étreinte relatée dans la première moitié du poème au présent d'énonciation et dans les deux vers qui

¹ Inversement, un poème qui se donne explicitement comme allégorie comme « Poésie », peut être ramené à une portée singulière par l'absence de déterminant dans le titre. En effet, le titre est-il ici une simple détermination générique (présentant une occurrence singulière du genre, qui ne vaut pas exemplairement) ou le nom propre d'une notion personnifiée ? Une expression définie aurait évacué la question, et l'ambiguïté.

² Nous soulignons.

précèdent à un présent de narration (« Cette morte apparente, en qui revient la vie, / Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord »). Cela semble aller dans le sens de cette utilisation du présent scénique que nous avons déjà notée¹ et dont la fonction semblait être de déréaliser la scène représentée en l'inscrivant dans une temporalité aux contours flous, difficilement situable dans le temps, presque omnitemporelle, c'est-à-dire d'un temps valable pour tout temps, soustrait aux contingences de la circonstance².

2) Généralité

A côté de ces ambiguïtés, il faut cependant noter l'existence dans les poèmes de Valéry d'une dimension nettement plus affirmative. Nous pensons ici à certains contenus discursifs présentés d'emblée comme partagés. C'est le cas notamment dans les passages où le sujet parle de situations présentées comme générales. Ce phénomène se signale fréquemment par l'utilisation de subordonnées circonstancielles de condition introduite par « quand³ ». Ainsi, dans « La Ceinture », le deuxième et le troisième quatrains dépendent sémantiquement de la subordonnée que constitue le premier :

Quand le ciel couleur d'une joue
Laisse enfin les yeux le chérir
Et qu'au point doré de périr
Dans les roses le temps se joue [...]

Ces vers placent en effet le poème tout entier dans la dépendance d'une circonstance générale. Le sujet lyrique qui se révèle à la fin du poème pour se découvrir « seul », n'apparaît ainsi que sur le fond d'une circonstance répétable et imaginable par tout un chacun.

On retrouve le même procédé dans « Le Cimetière marin » :

Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.⁴

On le voit, ici, la généralité de la condition sert un énoncé gnomique qui inscrit le savoir au cœur même de ce qui est le poème par excellence du passage. Il y a donc dans de tels passages une sorte d'accès sinon au tout, du moins à une manière d'universalité qui vient

¹ Cf. *infra*, Chapitre V, B-2.

² L'omnitemporalité est une des formes de la représentance : elle suppose la possibilité pour qui s'énonce de dire ce qui vaut pour un temps qui dépasse le présent de son énonciation. De fait, des poèmes comme « La Fileuse » ou « Au bois dormant », en utilisant le présent scénique, presque omnitemporel, présentent par moment leur énonciation comme si elle était soustraite à toute circonstance.

³ Notons que le procédé prolonge et complexifie l'usage de l'hypotétique. Nous avons vu (cf. *infra*, Chapitre VI, B-4) que les frontières étaient parfois difficiles à définir entre hypothèse et condition dans certaines subordonnées introduites par « si ».

⁴ *Charmes*, *op.cit.*, p.148.

contredire ou composer avec les réquisits d'une communication qui tienne compte du singulier subjectif.

L'accès à une vision globale du monde ou d'une partie des phénomènes du monde que présupposent ces emplois de la subordonnée conditionnelle est également thématifiée par les figures du sujet qui surplombent la totalité d'un paysage. Sémiramis, que la fraîche altitude appelle à sa tour favorite¹, César, qui, « le pied sur toute chose », tient « l'ample monde² » en sa puissance, ou encore le locuteur du « Cimetière marin », monté à « ce point pur », « tout entouré de [son] regard marin », sont autant de personnages qui disposent d'une vue panoramique sur ce qui est. Cette position leur permet de fait de tutoyer le ciel³, ou de parler *généralement* du « Temps⁴ ». La confrontation du sujet avec l'immensité des paysages révèle dans ces poèmes, comme dans « Profusion du soir », un reliquat de romantisme, plus précisément elle témoigne du fait que le sujet et sa parole peuvent encore, par moment du moins, se rapporter au monde en sa totalité. La différence avec le romantisme tient ici au fait que cet accès à la totalité est largement contrebalancé par les phénomènes que nous avons pu aborder jusqu'à présent et par la dimension sceptique des recueils. Sans doute peut-on voir dans cette survivance romantique une tentative de maintenir la poésie sinon dans le domaine de l'universel du moins dans celle d'une généralité de l'expérience partageable par instants.

Ajoutons que cette généralité passe également par la référence à certains savoirs ou par la présentation dans les textes de propositions théoriques. On peut en effet penser qu'un poème comme « La Pythie » ne peut être interprété par un lecteur qui n'aurait pas en tête la condamnation valéryenne des désordres d'une inspiration mal canalisée, et plus largement l'opposition récurrente chez lui de l'inspiration et de la maîtrise. Sans réduire ce texte à un poème à thèse⁵, il faut admettre qu'il se nourrit d'un fonds doxal qui en conditionne l'abord. Ici, typiquement, la poésie compose avec un savoir sur la poésie, qu'il en joue ou le déjoue. La portée allégorique du poème se nourrit ainsi de la généralité d'un savoir déjà constitué, et nettement lisible dans le texte⁶.

Pourtant, si une sagesse, si un savoir s'affirment parfois dans les poèmes de *Charmes*, il semble que la généralité qui en est induite n'ait rien d'autoritaire. Dans « Palme »

¹ *Album de vers anciens, op.cit.*, p.92.

² *Ibid.*, p.80.

³ « Le Cimetière marin », *Charmes, op.cit.*, p.148.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ce qu'il n'est pas, sans quoi les interprétations à son sujet ne seraient pas aussi divergentes qu'elles le sont.

⁶ Citons par exemple ces vers où la Pythie se fait le porte-voix de la condamnation valéryenne d'un l'enthousiasme poétique débridé : « N'allez donc, mains universelles, / Tirer de mon front orageux / Quelques suprêmes étincelles ! Les hasards font les mêmes jeux ! ». Cf. *Charmes, op.cit.*, p.134.

par exemple, on peut constater que l'énonciation est fréquemment gnomique : l'ange qui s'adresse au poète tient un discours de sagesse et d'enseignement :

Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr !¹

La définition vaut enseignement, certes : tout le temps valable, ce qu'elle affirme vaut pour tous. Notons cependant que le dispositif énonciatif fait de la figure du poète le destinataire et non l'énonciateur du discours de sagesse. La sagesse est donc écoutée plus qu'elle n'est professée et imposée à l'autre.

Ajoutons que, dans l'«Ebauche d'un serpent», c'est le discours direct d'un sujet sinueux qui charrie dans son cours les éléments d'une manière de métaphysique. Tout l'enjeu du texte apparaît clairement si l'on considère que c'est un discours très explicitement incarné² qui véhicule le savoir métaphysique, censément objectif, d'un récit de genèse. Comprendons bien d'ailleurs que, dans ce récit, le Sujet serpentin et la réflexive Vanité qui le caractérise³ sont principes de tout être. Or, le savoir absolu que nous transmet le Serpent tient en la proposition suivante : il n'y a que du sujet. Assertion paradoxale : s'y partage l'impartageable, la morsure d'une conscience, l'éveil d'une subjectivité, qui ne peut avoir lieu, malgré la portée universelle des grands systèmes de savoir et de représentation du monde que cette métaphysique vient remplacer et desquels elle hérite à la fois une systématisme et une portée englobante, qu'en chaque un, dans l'intimité d'une expérience de soi⁴.

*

* *

On le voit, même quand elle n'est pas ambiguë, la portée générale du discours valéryen semble se garder de tout accès à une totalisation qui annulerait autoritairement la liberté de ses destinataires. Il semble donc que celui qu'on considère trop souvent comme un égotiste invétéré prenne soin de ménager, aussi bien théoriquement que par sa poétique, la possibilité d'une littérature qui soit à la fois publique, vouée au partage, et centrée sur la reconnaissance de l'ipséité de chaque sujet. Partant du constat que rien n'est plus regrettable que l'effacement du sujet dans l'inauthenticité d'un discours voué au collectif aux dépens de la singularité, au réalisme au détriment d'un rapport nominaliste de soi à soi, de soi à l'autre et de soi au monde, Valéry invente une poésie qui, tout en marquant l'impossibilité d'une

¹ *Charmes*, *op.cit.*, p.155.

² On ne compte ni les marqueurs d'énonciation ni les signes de ponctuations qui témoignent, au moment de la plus abstraite métaphysique (« O Vanité ! Cause première ») de l'inscription d'un sujet.

³ *Charmes*, *op.cit.*, p.139 : « Mais, le premier mot de son Verbe, / MOI ! ».

⁴ L'éveil est symbolisé ici par la séduction d'Eve.

communication pensée comme communion fusionnelle, tout en soulignant la résistance radicale d'une ipséité qu'aucune représentation ne saurait réduire à la mêmeté d'une identité, trouve sa raison d'être dans une relation intersubjective toute de distance et d'étrangeté. On comprend alors que des contenus généraux voire universaux (de manière incertaine la plupart du temps) puissent circuler, avec l'ambiguïté que cela comporte : la généralité de la parole ne peut faire l'économie d'une reconnaissance nominaliste de son enracinement subjectif, de son énonciation, ni du fait qu'elle se soumet à l'assentiment toujours incertain de subjectivités multiples et différentes. S'il y a donc bien une mission du poète chez Valéry, une visée du commun, la communauté qu'elle propose est une communauté de sujets qui refuse tout assujettissement au (du) sujet qui se publie.

C. REVERDY : DE L'ADRESSE A L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE

Voyons maintenant ce qu'il en est de la mission du poète selon Reverdy, si tant est qu'il en revendique une. L'évidence d'abord est que notre auteur est loin de penser cette mission, s'il le fait, dans les termes directs d'un engagement. En 1946, dans « Circonstances de la poésie », il écrit sans détour : « Que le poète aille à la barricade, c'est bien – c'est mieux que bien – mais il ne peut aller à la barricade et chanter la barricade en même temps. Il faut qu'il la chante avant ou après. Avant, c'est plus prudent, ce qui revient à dire que l'homme est d'autant plus engagé que le poète l'est moins¹. » Le problème de la poésie « engagée » ne tient pas tant d'ailleurs à l'impossibilité pratique de tenir la plume d'une main, le porte-voix de l'autre, que le fait que tout engagement, en ce qu'il participe du politique, travaille pour un Etat, fût-il à venir, ce qui implique toujours une sorte de résignation. Pour le dire autrement, si le poète sert la société ce ne peut être qu'« involontairement² », car « une poésie sociale », par exemple, « on ne l'imagine guère que conforme à l'Etat établi. On ne peut non plus imaginer que la révolte, sous quelque forme que ce soit, y prenne place, aucun signe de mécontentement, aucun dégoût – aussi bien exprimés autrement qu'individuellement, ces sentiments deviendraient un danger immédiat pour la société qui ne les tolérerait pas. La poésie n'aurait donc plus d'autre fonction que de chanter la louange, célébrer l'harmonie. On ne saurait rêver de plus fade moyen de suicide³ ».

Pourtant, beaucoup plus clairement que Valéry, Reverdy semble revendiquer ce service involontaire du poète. Ainsi, certains passages des proses théoriques montrent qu'il tient nettement pour ce qu'on pourrait appeler une vision progressiste de la poésie. En effet, une des fonctions de la poésie serait selon lui « d'enrichir le champ de la sensibilité et de la conscience humaines, dans un renouvellement constant des aspects de la réalité⁴ ». Ce progressisme implique bien entendu une portée universelle du poème. Et le plus souvent, quand il parle du poète dans ses textes théoriques, Reverdy parle aussi de l'homme en général⁵. Il semble ainsi vouloir ancrer la poésie dans une manière de condition humaine

¹ « Circonstances de la poésie », in *Ecrits sur l'art et la poésie*, op.cit., p.1236.

² « Poésie à part, échec au poète », *Ecrits sur l'art et la poésie*, op.cit., p.1186.

³ *Ibid.*

⁴ « La Fonction poétique », *Ecrits sur l'art et la poésie*, op.cit., p.1273.

⁵ Bien entendu, c'est dans les notes du *Gant de crin*, du *Livre de mon bord* ou d'*En vrac* que se révèle avec le plus d'évidence ce qu'on pourrait appeler la visée universaliste de son œuvre. Il faudrait bien sûr montrer les paradoxes de cet universalisme et nuancer tel jugement de Robert W. Greene : « Reverdy never really broke with his early need to deal exclusively with universals, to seek out the typical always, either directly or by means of the particular. Cf. Robert W. Greene, « The moralism of Pierre Reverdy », *French Studies*, vol. XXI, n°4, Oxford, 1967, p.335.

éternelle et universelle en la définissant comme « un besoin, une faculté, une nécessité de la condition de l'homme – l'une des plus déterminantes de son destin¹ ».

Nous devons donc tâcher de pister, dans les poèmes, le paradoxe que constitue la conjonction d'un refus de l'engagement et d'une affirmation de quelque mission universelle. Il nous faudra également nous demander comment une telle mission, si elle est attestée, peut s'accorder avec l'absence d'assise évidente du discours poétique, avec le scepticisme qui le travaille, avec l'impératif aussi d'une parole singulière et sans autorité.

Après avoir vu comment l'écriture aphoristique et celle de l'exemple témoignaient chez Reverdy d'un désir de maintenir les conditions d'un partage du sens, nous approfondirons maintenant notre compréhension d'une pensée du commun dans l'œuvre poétique en étudiant les figurations et les modalités énonciatives de ce partage. La question est ici de comprendre comment le lyrisme reverdyen configure le rapport du sujet lyrique au lecteur et à la communauté, de voir si, en d'autres termes, sa parole dépasse la portée purement singulière d'une expérience intime. Pour ce faire nous traiterons d'abord des problèmes relatifs à la figuration énonciative du partage du sens dans l'ensemble de l'œuvre avant de commenter l'entreprise particulière que constitue *Le Chant des morts*, entreprise très significative pour notre propos puisqu'elle consiste, on le verra, en une tentative de dire l'Histoire.

1. Figurations et présentations énonciatives d'un partage du sens

a) Toi-même comme un autre

Une des façons les plus évidentes de figurer le rapport au lecteur dans un texte consiste à employer les pronoms et formes de deuxième personne. Celles-ci sont très présentes dans les poèmes de Reverdy. L'étude de l'emploi de ces formes nous permettra en effet d'explicitier la situation et le type de communication que supposent ou que figurent ces poèmes.

1) Toi, limite du monde

Commençons par une donnée évidente mais néanmoins remarquable : les formes les plus fréquentes de la deuxième personne sont, de même que chez Valéry, les formes du singulier. Pour la question d'une hypothétique représentance énonciative, cela est

¹ *Ibid.*, p.1272.

particulièrement significatif : l'adresse des poèmes n'étant pas collective, la parole du poète se transmet, comme le suggère le titre d'un texte du *Chant des morts* sur lesquels nous reviendrons, « de la main à la main¹ ».

On notera ensuite que le « tu » est le plus souvent présenté selon un déficit de connaissance ou dans un éloignement.

« Qui es-tu² ? » La question résonne de texte en texte, au fil de l'œuvre. Impossible, parfois, de distinguer *ton* ombre, *ton* absence, des souvenirs que *j'*ai de *toi*³ :

[...]
La prairie se dressait plus claire
 Dans l'air il y avait un mouchoir
Et tu faisais des signes
 Ta main sortait de sous la manche du soir
Je voulais franchir la barrière
 Quelque chose me retenait⁴

Toujours, quelque ligne *nous* sépare⁵, quelque voile⁶, quelque masque⁷, toujours, *te* déroberent à mon savoir⁸, et *tu* fuis sans *te* retourner⁹. Le *je* reste alors seul, l'empreinte de *ton* pas fichée dans sa mémoire, habité par ton souvenir,

Ce souvenir

Je t'ai vu,
Je t'ai vu au fond devant le mur
J'ai vu le trou de ton ombre sur le mur
Il y avait encore du sable
Et tes pieds nus
La trace de tes pieds qui ne s'arrêtait plus
Comment t'aurais-je reconnu¹⁰

Dans la mobilité des pronoms, dans l'incomplétude que trahit leur appel, pas de reconnaissance. D'ailleurs, ici, l'absence et le secret de l'autre sont bien autre chose que de

¹ *Le Chant des morts*, *op.cit.*, p.367.

² « Marche forcée », *Poèmes en prose*, *op.cit.*, p.17

³ « Route », *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.170 : « Sur le seuil personne / Ou ton ombre / Un souvenir qui resterait [...] ».

⁴ « Une éclaircie », *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.174

⁵ « Au moment du banquet », *Etoiles peintes*, *op.cit.*, p.301 : « [...] Mais, sans qu'aucune autre voix s'élève, sans qu'aucun silence tout à coup nous avertisse, les têtes se penchent, les yeux se lèvent et c'est une autre figure dans le cadre que l'on regarde et une autre ligne, du ciel au plafond, qui nous sépare. »

⁶ « Astres nouveaux », *Sources du vent*, *op.cit.*, p.194 : « Entre nous deux se dresse un voile ».

⁷ Cf. « Le Masque blanc », *Pierres blanches*, *op.cit.*, p.235.

⁸ Cf. « Stop », *Quelques poèmes*, *op.cit.*, p.73 : « Je voudrais voir le bout de tes souliers / Je voudrais savoir ce que tu penses de ce premier voyage à pied »

⁹ Cf. « Ruine achevée », *La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.103.

¹⁰ « Ce souvenir », *Grande nature*, *op.cit.*, p 27.

simples données cognitives¹. Le « tu » – comme le « je » – apparaissent nettement comme une limite du monde², en rupture avec toute phénoménalité³.

2) *L'exposition au « tu »*

Plus qu'il ne lui apparaît, disons alors qu'il *interpelle* le sujet qui s'y *adresse*. L'allocutaire désigné aime le discours. Il y a là si l'on veut le versant intersubjectif d'une solitude existentielle longuement ruminée, solitude toujours imparfaite, que l'autre, parce qu'il manque, vient inquiéter. Comme chez Valéry, la notation de cette distance prévient toute fusion pure et simple des pôles énonciatifs, exacerbant la distance rhétorique, tout en signifiant la défaillance d'un solipsisme contraint souvent à quelque subite tendresse. L'adresse ne suppose donc pas une position de force : plus qu'elle n'indique un rayonnement du sujet (comme cela peut être le cas chez Hugo) elle en révèle l'inquiète faiblesse.

On verra alors parfois l'émotivité suscitée par le rapport à l'autre s'exprimer, avec beaucoup de discrétion et de rareté, dans le registre amoureux. Ainsi de ces vers, déchirés par l'ambivalence d'une présence féminine à la fois proche, réconfortante et insaisissable :

[...]
Au fond tout ce qu'on voit est artificiel
Même ta bouche
Pourtant j'ai chaud là où ta main me touche

La porte est ouverte et je n'entre pas
Je vois ton visage et je n'y crois pas
Tu es pâle
Un soir qu'on était triste on a pleuré sur la malle
[...]
Le soleil et ton cœur sont de même matière⁴

Façon très explicite de dire l'allocutaire comme une proximité, une chaleur, une présence réconfortante ou à réconforter, un être qui, en tout cas, ne se résume pas à sa position

¹ Les phénomènes déjà notés de non-médiation référentielle vont dans le même sens.

² Comme le pronom de première personne selon Paul Ricœur, il désigne « la limite du monde et non un de ses contenus ». Cf. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1996, p.67. Michel Collot en vient à une conclusion similaire quand il montre comment le tutoiement reverdyen relève d'une structure d'horizon. Seulement nous ne pouvons souscrire à sa tentative d'identifier cette deuxième personne à un nombre restreint de figures typiques : « Le Père », « Le soleil », « Le Disparu ». Cf. Michel Collot, *L'Horizon de Reverdy*, *op.cit.*, p.114. Dans cet ouvrage, les références au structuralisme de Gilbert Durand sont fortement problématiques et l'on peut douter de leur pertinence pour l'étude de la littérature.

³ Sur l'idée d'une interruption éthique du discours de la phénoménologie cf. Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, *op.cit.*, p.150. Pour un commentaire de cette interruption cf. Benny Lévy, *Visage continu*, *op.cit.* et Gilles Hannus, *L'Un et l'Universel – Lire Levinas avec Benny Lévy*, Verdier, 2007.

⁴ « Chauffage central », *Sources du vent*, *op.cit.*, p.199-200.

rhétorique. On retrouvera fréquemment cette dimension¹, qui, même dans des registres qui ne sont pas nécessairement liés au dire amoureux, semble toujours signifier le partage, dans la distance, d'une précarité existentielle.

On l'aura pressenti, il y a dans l'adresse des textes de Reverdy quelque chose comme une humilité² : cette humilité se définit comme la reconnaissance de mon ignorance quant à l'autre et de la distance qui m'en sépare, distance pourtant indissociable d'une exposition affective. On ne sera pas surpris dès lors que le « tu » trahisse parfois une manière de prière, soulignant selon une anthropologie quasi-théologique³ la créaturalité⁴ du locuteur, bien loin de se trouver alors en position d'autorité. Dans certains cas en effet, le poète semble s'adresser à quelque figure divine, sans qu'on puisse jamais s'en assurer vraiment. Ainsi dans *Source du vent*, un poème intitulé « La Maison du bon Dieu », évoque « la trace de tes doigts ou du vent dans l'espace⁵ », quand un autre, « Epine », convoque probablement la figure du Christ⁶. De quoi réinterpréter d'ailleurs un poème cité plus haut : « Ce souvenir », où le thème de la trace semble dire en termes bibliques le rapport de la créature à qui représente, dans la tradition juive ou dans la tradition chrétienne, l'altérité par excellence⁷.

Deux choses donc : d'une part le destinataire de l'adresse est considéré dans son altérité au point de pouvoir signifier, de manière ambiguë le plus souvent, l'Autre superlativement autre devant qui toute créature se trouve nue et désarmée ; d'autre part dans ce rapport à l'autre fait d'inconnaissance et d'émotion, c'est réflexivement le sujet du discours lui-même qui s'expose et révèle sa faiblesse et son humilité. Rien ici d'une fraternité universalisante dont on crédite, peut-être à tort, la provocation baudelairienne de l'hypocrite lecteur.

¹ Cf. par exemple « Son de cloche », *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.177 où se dit une proximité dans la contemplation d'un paysage de déclin, et « Celui qui attend », *Grande nature*, *op.cit.*, p.25 : « [...] Avec toi j'irai à la fin du compte / Refermer la porte / S'il fait trop de vent ».

² Evelyne Lloze a essayé de décrire ce qu'elle définit comme une poétique de l'humilité ou de la litote dans « Reverdy et l'humilité », in *Le Centenaire de Pierre Reverdy*, *op.cit.*, p.425-435.

³ Le « quasi » est ici fondamental dans la mesure où il traduit une accommodation agnostique voire athée des données anthropologiques du christianisme.

⁴ Sa finitude, son exposition, la distance qui le sépare de tout absolu.

⁵ *Sources du vent*, *op.cit.*, p.81.

⁶ « Epine », *Sources du vent*, *op.cit.*, p.126 : « [...] Et les pas sur mon cœur au moment où le tien / Le regarde d'un œil sévère ».

⁷ Les références voilées, et partant incertaines, au Christ ou à D. sont fréquentes dans les recueils de Reverdy : elles soulignent la créaturalité — agnostique, fervente ou athée selon les époques — d'une énonciation souvent hésitante, qui trouve dans l'adresse moins un repère qu'une direction, l'éveil d'une inquiétude. Cf. « Paris-Noël », *Quelques poèmes*, *op.cit.*, p.63 ; « La voix des voiles », *La Guitare endormie*, *op.cit.*, p.282 ; « Un homme fini », « Le temps passe », *La Balle au bond*, *op.cit.*, p.43 et 53 ; « Signes », *Sources du vent*, *op.cit.*, p.136 ; « L'homme sacrifié », *Pierres blanches*, *op.cit.*, p.256 ; « Le cœur écartelé », *Ferraille*, *op.cit.*, p.298.

3) *L'énallage de personne est-il le signe d'un solipsisme ?*

Mais, dira-t-on, bien souvent la seconde personne n'a de l'adresse que la mimique, et s'inscrit en réalité dans une rhétorique du soliloque lyrique, propre à évacuer tout rapport à l'autre en n'offrant au lecteur que l'image close sur elle-même d'un solipsisme narcissique. C'est pourtant mal comprendre le self-tutoiement lyrique qui est toujours dans quelque mesure l'expression d'une aliénation de soi. *A fortiori* chez Reverdy si l'on considère qu'il accentue sans cesse, par divers procédés, les signes de cette aliénation. Nous relèverons brièvement ici trois de ces procédés.

Le premier consiste à rendre incertaine l'interprétation des adresses à la seconde personne en rendant possible aussi bien une interprétation usuelle du pronom — qui désigne alors un allocataire différent du sujet de l'énonciation — qu'une identification du référent du « tu » à la personne du locuteur. C'est le cas par exemple dans « Descente¹ » où, dans le cours d'une accumulation de thèmes sans prédicats et sans connexion qu'une cohérence sémantique construisant par bouts seulement l'espace et les éléments d'un paysage, une seule expression personnelle (de deuxième personne) apparaît :

[...]
Pas plus loin que l'endroit où le chien regardait
Le ciel plein de lueurs qui saignent
 Le chemin sous la pluie
 *Tes*² cheveux embrouillés
Les arbres qui se plaignent

A qui appartiennent alors ces cheveux qui représentent seulement un élément parmi d'autres d'un paysage impersonnel : au locuteur, à son allocataire ? Rien ne nous permet de le dire avec certitude. Reste l'impression étrange d'une énonciation tremblée et adressée aussi bien à soi-même qu'à un autre, l'un comme l'autre aliénés dans un monde où tout sujet semble ramené au rang des éléments inanimés du paysage. Cette ambiguïté n'est pas, soulignons-le, le signe d'une fusion ou d'une confusion des positions énonciatives : elle signifie plutôt l'impossibilité de les fixer nettement, dans un monde où la perception est de toute manière incertaine, parcellaire, embrouillée, dans un monde où le sujet du discours semble incapable de dégager une direction, et où, finalement, le mot de la fin est une plainte inanimée et multiple, impersonnelle, celle des arbres que le vent tourmente.

¹ *Sources du vent, op.cit.*, p.115.

² Nous soulignons.

Le second procédé fait feu d'un va-et-vient entre l'énonciation lyrique en « tu » et la troisième personne. On le trouve dans un texte des *Ardoises du toit*, « Le Soir », que cite également Joëlle de Sermet dans un article suggestif¹ :

Jour à jour ta vie est un immeuble qui s'élève
Des fenêtres fermées des fenêtres ouvertes
[...]
Tu es assis devant la porte
Tête inclinée
 Dans l'ombre qui s'étend
Le calme qui descend
Une prière monte
On ne voit pas les genoux de celui qui prie²

Contrairement à ce que semble penser Joëlle de Sermet, rien ne nous assure qu'ici le « on » se substitue au « tu », dont on peut imaginer, encore une fois sans jamais en avoir l'assurance, qu'il est une figure *étrange* du locuteur. Par ce faisceau d'incertitudes Reverdy construit un *quasi*-soliloque où le sujet loin de se saisir désigne tout ce qui, dans le fait de se dire, le révèle comme étranger à lui-même, privé de parole (ce qu'implique la désignation par « tu » ou par « on ») au moment même où il s'énonce. Encore une fois ici, l'énonciation à la seconde personne se fait rapport à une étrangeté à quoi s'affronte la parole qui l'a construite. Non seulement il n'est pas absolument certain que le « je » se dise, mais dans l'hypothèse où il s'énoncerait il ne le fait qu'en exhibant une altérité à lui-même irréductible. Voyons encore un exemple tout à fait significatif de cela dans le poème suivant :

LUMIÈRE

Une petite tache brille entre les paupières qui battent. La chambre est vide et les volets s'ouvrent dans la poussière. C'est le jour qui entre ou quelque souvenir qui fait pleurer tes yeux. Le paysage du mur, — l'horizon de derrière — ta mémoire en désordre et le ciel plus près d'eux. Il y a des arbres et des nuages, des têtes qui dépassent et des mains blessées par la lumière. Et puis c'est un rideau qui tombe et qui enveloppe toutes ces formes dans la nuit.³

On ne saura jamais si le locuteur parle de ses propres yeux ou de ceux d'une personne à qui il s'adresse, si la tache dont il s'agit est celle du monde qui point « entre les paupières » du sujet ou l'éclat d'une pupille étrangère. Le texte s'ouvre et se referme impersonnellement⁴ recelant une entité énonciative incertaine, entité qui parle, dont on parle ou à qui l'on s'adresse. Rien ici dans cette réflexivité, pour le moins douteuse et paradoxale, d'une autorité énonciative

¹ Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, P.U.F., 1996.

² « Le Soir », *Les Ardoises du toit*, *op.cit.*, p.163.

³ « Lumière », *Etoiles peintes*, *op.cit.*, p.292.

⁴ Impersonnalité « des mains blessées de lumière » : à qui appartiennent-elles ?

propre à représenter tout sujet, sinon dans ce qui de lui se soustrait à toute assertion, à toute énonciation, à toute expression.

On l'aura compris, le « tu » réflexif vient désigner ce qui du locuteur est sans parole, ou le fait que quelque chose du locuteur peine à être sujet de sa situation. Comme l'explique Joëlle de Sermet, il semblerait ici que

« je » parle moins à « tu » qu'il ne parle *de* « tu » qui, lui, ne parle pas, ne peut parler. L'énallage de personne, figure consistant à utiliser les pronoms personnels avec une valeur déviante (dire « tu » ou « il » pour « je »), dépasse sa fonction de simple trope pour démarquer l'énonciation textuelle lyrique des phénomènes observés par Benveniste dans la communication orale (« Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*.[...] Ils sont complémentaires mais selon une opposition « intérieur/extérieur », et en même temps, ils sont réversibles »)¹

Ces réflexions fort suggestives s'appliquent à merveille à un poème comme « Guerre », où le passage du « je » au « tu » (c'est le troisième procédé dont nous parlerons ici) signifie le passage d'un engagement guerrier affirmé en première personne à l'exposition expropriante de soi dans la balance sans visage du massacre. Le poème finit par ces vers sans équivoque :

Et la figure attristée
Visage des visages
La mort passe sur le chemin
Attendant que l'on se prosterne
Mais quel autre poids que celui de ton corps
as-tu jeté dans la balance
Tout froid dans le fossé
Il dort sans plus rêver²

Au moment même de l'effacement des visages singulier par la face universelle de la mort, le « tu » remplace ici la première personne, exprimant la radicale altérité d'une finitude qui l'expulse de toute situation de surplomb et que le « je », « jeté³ », ne saurait dire sans se trouver dépris de son hégémonie énonciative. A l'universel du sujet romantique, répond celui d'une finitude qui ne peut être remise qu'au soin de chacun tout en situant chaque sujet dans une impéritie existentielle sans recours. Il n'y a plus là aucune prééminence autoritaire du locuteur sur ses allocutaires.

*

* *

¹ Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », *Figures du sujet lyrique, op.cit.*, p.92.

² « Guerre », *Sources du vent, op.cit.*, p.122.

³ On note ici la signifiante du texte, qui dans son matériau sonore, signifie par paronomase, ce qui se montre aux plans thématiques et énonciatifs.

Cette brève étude des significations de l'adresse reverdyenne devrait nous permettre maintenant de rendre perceptible l'étrange et graduel passage d'une attention à l'autre (indissociable d'une altération de soi et d'une corrélative humilité énonciative) à ce qu'il faut définir comme un souci sinon de l'universel, du moins du général et du commun. L'importance de la *deixis* pronominale fonde la poésie de Reverdy sur une trans-énonciation, que les glissements fréquents et réciproques du « je » au « tu », tout en soulignant la perte de maîtrise du locuteur sur sa propre parole, a également pour charge de signifier. Le recours à d'autres glissements énonciatifs fait explicitement de cette trans-énonciation, comme nous allons le voir à présent, un moyen de communauté.

b) On-dit

S'il semble évident que l'affirmation d'une attention au singulier ne lui est pas contradictoire, nous pouvons maintenant essayer de montrer comment s'articule la question du commun chez Reverdy. Nous distinguerons différents procédés énonciatifs que nous classerons selon leur signification en suivant le cours d'une dialectique entre le singulier et le général, en suivant aussi une gradation du plus singularisant au plus universalisant.

1) L'indéfinition du singulier comme phénoménologie

Nous avons vu plus haut¹ comment la première personne dérive parfois vers la personne de l'adresse, jusqu'à s'y identifier, toujours de façon incertaine, comment l'énallage de personne conduit à une indéfinition de la source énonciative du poème et rend possible une trans-énonciation qui semble inséparable d'un affaiblissement de la « direction personnelle enthousiaste de la phrase ». Nous montrerons maintenant que ce phénomène d'indéfinition témoigne d'un enracinement de la communicativité des textes dans une sorte de phénoménologie, et relie par là-même la possibilité du général à une expérience de l'intime qui ne serait pas du ressort d'un sujet maître du « je », comme, si de l'intimité la plus ineffable pouvait sourdre une parole de partage.

Souvent, quand le poème dit explicitement l'expérience de la mémoire ou celle du sommeil, au lieu d'une source énonciative singulièrement située apparaît une source énonciative aux contours flous. On ne sait plus alors si dans ce travail d'indéfinition, c'est le sujet qui se dit, plus complexe et plus vaste que le sujet personnel de l'énonciation, toujours localisable, ici et maintenant, et pour la plupart des linguistes, dans l'unité d'un acte signifiant

¹ Ici même, Chapitre IX, C-1-a-(3).

cohérent, posée en surplomb de toute polyphonie, ou si c'est une communauté qui prend forme.

Dans « Lueurs des crépuscules¹ » par exemple, où le sujet ne se dénonce qu'à travers ce qui semble être, ici et là, un présent d'énonciation, nous est présenté, selon une ambiguïté frappante, un paysage mémoriel² ou onirique³ — on ne sait plus. On ignore également si ce paysage se situe dans un espace de désignation indexé sur le sujet de l'énonciation⁴ ou s'il relève d'une situation plus générale et, partant, non indexée⁵. Dès lors, seules deux hypothèses interprétatives sont acceptables : 1- le passage du singulier à l'in-individuel⁶ dit l'expérience complexe du sujet d'une mémoire onirique qui ne saurait apparaître sur le mode d'une direction personnelle du sens, selon la tradition lyrique ; 2- ce passage équivaut à une accession au général, faisant de l'expérience singulière du rêve l'occasion d'une communication déprise des limites d'un horizon purement individuel.

Une configuration similaire bien qu'elle sollicite d'autres procédés est décelable dans « Chemin de pas » :

Près du chemin ouvert
Et du bois sous la neige
La pointe qui soulève la nuit
La lampe veille
Sur le visage blanc
les paupières baissées
Sur le mur découvert
les volets refermés
Les ornières du sol se joignent
Le pont plus près
Les carrés tout autour
Les formes
Les objets
Le mystère des portes
On franchit l'émotion qui barre le chemin
Et sans se retourner on va toujours plus loin
La maison ne suit pas
La maison nous regarde
Entre deux arbres
sa chevelure rouge
et son front blanc

¹ *Sources du vent, op.cit.*, p.145.

² *Ibid.* : « Sur une vieille toile des lambeaux de mémoire ».

³ *Ibid.* : « Le rêve suspendu trop haut déjà flétri ».

⁴ Ce que semblent indiquer les présents d'énonciation et l'utilisation de SN définis incomplets (« Tout brille dans les branches »).

⁵ Ce que semblent démontrer la fréquence des présents omnitemporels, la présence d'expressions définies génériques (« Les ombres de mauvaises mine / *Des soirs où il fait mauvais temps* »), ainsi que la très large valence associative des termes du poème (« matin », « soleil », « bruit » etc.).

⁶ Acceptons, faute de mieux, ce terme mallarméen qui permet de sortir de la dichotomie du singulier et de l'universel. Cf. « Ballets », *Divagations, op.cit.*, p.170.

Le silence s'attarde¹

Ici encore c'est de sommeil et de songe qu'il s'agit. Si la singularité du dormeur dont le rêve semble nous être présenté, est indiquée², le système énonciatif du texte fait de son expérience quelque chose qui ne peut passer que par l'aliénation d'une présentation objective puis par une énonciation indéfinie (« on ») ou collective (« nous³ »). Le dormeur ne dit pas « je ». Est-il d'ailleurs en quelque mesure le locuteur de ce texte ? Rien ne permet d'en juger. Dessaisi de soi dans l'«émotion» du sommeil, le sujet ne se manifeste qu'à travers une radicale indéfinition, qui, une fois encore, loin de le river aux limbes psychotiques où n'affère pas la parole, ouvre la voie à une paradoxale communauté. Comme si le sujet de l'émotion — notion chère à Reverdy, on le sait — était toujours d'emblée un « on », c'est-à-dire aussi, bien qu'imparfaitement, un « nous ». Là encore il est difficile de distinguer entre une phénoménologie attachée aux franges les plus insaisissables de la subjectivité et un travail dialectique d'accession au commun.

Il faut devancer ici, avant de poursuivre une objection possible : dira-t-on que la poésie de Reverdy, parce qu'elle s'avère phénoménologique, renoue avec une perspective ontologique et cognitive ? Non, sans doute, et cela pour deux raisons au moins : d'une part, la dimension fortement constative des poèmes que nous venons de commenter semble ne pas porter d'enseignement quant à une hypothétique structure du sujet ou du rêve dont ils seraient l'expression ; d'autre part, ce rêve même n'est en aucune manière présenté comme tel avec certitude⁴ — si bien qu'on doit considérer le poème avant tout comme un poème, comme un réseau incertain d'images suggestives⁵.

2) *Tremblements du singulier : vers le collectif, vers le général*

(a) *Le collectif*

Le fait que des procédés similaires apparaissent dans des contextes thématiques qui ne sont pas vraiment liés aux questions du rêve et du sommeil doit nous encourager à observer et

¹ *Cœur de chêne, op.cit.*, p.319.

² Ne serait-ce que par la notation de son « visage » et par la spécification d'éléments du contexte où il se trouve (« La lampe veille »).

³ Le collectif de première personne, s'il peut être expliqué par la présence possible d'une autre figure humaine (« sa chevelure rouge »), n'en constitue pas moins une rupture énonciative en faisant apparaître de manière inopinée une première personne qui n'avait pas été explicitée jusqu'alors. Il faut noter en outre que rien n'est moins problématique que l'établissement du nombre des figures humaines : le front blanc peut tout à fait appartenir au dormeur du début du texte.

⁴ Rien ne nous dit que ces poèmes soient des récits de rêve, quand bien même l'hyperthème du rêve permette de leur conférer une certaine cohérence.

⁵ On n'en est plus à chercher dans le rêve l'explication du monde ou la révélation d'un ordre inapparent.

à interpréter les fréquentes dérives du singulier au commun ou au général. Nous distinguerons ici deux cas qui ne sont pas nécessairement exclusifs : le cas où le singulier fait place au collectif, celui où le singulier conduit à une parole générale, énonçant une vérité commune sans recourir cependant à une énonciation collective.

« Passage clandestin¹ » constitue un bon exemple du premier phénomène. Le « je » y voisine avec les pronoms « nous » et « on », un certain nombre de transitions permettant de passer de l'un à l'autre, sans solution de continuité sémantique :

[...]
Moi je suis dans ma chambre et j'attends
Nous sommes gais
Quelqu'un vient de sonner à la porte à côté

On revient du combat comme d'un amusement
Prêt à l'oubli
Si la fatigue nous lâche un moment
Dans le fond de la salle on entend des sanglots
Sous la fenêtre où vient frapper la pluie
Les autres se sont endormis
Le jour se lève un peu
Tout le monde s'éveille
En partant j'ai oublié mon chapeau
Vous regardez mon front et je courbe le dos
La porte est restée grande ouverte
Sur le couloir sans fond et la place est déserte²

On voit comment Reverdy passe ici d'une première personne du singulier, en forme clivée, au « nous », de ce « nous » au « on », puis de nouveau à la notation d'une séparation du « je », seul devant « les autres » devenus « vous ». Le discours semble rythmé par un parcours énonciatif qui passe d'une subjectivation à une collectivisation de l'énonciation, jusqu'à atteindre parfois une quasi-impersonnalité, sur laquelle se détache de nouveau un sujet. L'accès au collectif a donc bien lieu ici, mais il s'accomplit dans une tension irrésolue entre le sujet et le groupe, sans fusion. De manière générale, on ne trouvera pas chez Reverdy de poème écrit d'un bout à l'autre à la première personne du singulier : toujours le « nous » correspond à une cristallisation momentanée, bientôt effacée par un retour au sujet ou une dérive vers l'impersonnel. Si on peut relever dans *Plupart du temps* et dans *Main d'œuvre* plus d'une cinquantaine d'occurrences de la première personne du pluriel, jamais celle-ci n'est prééminente : elle rentre presque toujours en composition avec d'autres pronoms (« je » et « on » le plus souvent, mais aussi parfois « tu ») ou, restant localisée à une seule expression, elle se dilue dans le flot d'une énonciation impersonnelle.

¹ *La Lucarne ovale*, op.cit., p.116-117.

² *Ibid.*

Parfois aussi un chemin se fraye du singulier au collectif puis au général, sans encore qu'il y ait là aucune résolution dialectique. Preuve en est ce texte, dont le titre même signifie la dimension hautement problématique de toute représentation :

TOUJOURS SEUL

La fumée vient-elle de leurs cheminées ou de vos pipes ? J'ai préféré le coin le plus aigu de cette chambre pour être seul ; et la fenêtre d'en face s'est ouverte. Viendra-t-elle ?

Dans la rue où nos bras jettent un pont, personne n'a levé les yeux, et les maisons s'inclinent.

Quand les toits se touchent on n'ose plus parler. On a peur de tous les cris, les cheminées s'éteignent. Il fait si noir.¹

Ce poème se passerait presque de commentaires : en effet, les enjeux de son système énonciatif se trouvent clairement explicités par sa signification générale. Notons tout de même qu'on y passe du « je » à un « nous » — dont on ignore s'il désigne le couple amoureux peut-être implicite par la question « Viendra-t-elle » ou une communauté (en l'occurrence celle des hommes, irrémédiablement seuls) — et de ce « nous » à un « on » qui s'insère dans une assertion de quasi-gnomique (« Quand les toits se touchent, on n'ose plus parler »), substituant au « nous » encore indexable à une situation d'énonciation, un sujet général, sans temps ni lieu. Pourtant cette généralité ne va pas sans problèmes : la dernière phrase du poème réintroduit un jugement subjectif par l'adverbe intensif « si », nuancé, d'une émotivité subjective, la généralité et l'impersonnalité du passage, d'autant plus qu'on ignore en fait si la proposition « Il fait si noir », participe encore d'une énonciation gnomique (soumise à la circonstancielle de condition introduite par « quand ») ou si elle constitue un énoncé au présent d'énonciation qui n'est plus subordonné sémantiquement à la condition générale.

(b) *Le général, le commun*

Ce dernier exemple nous conduit à considérer la proximité du collectif et du général, proximité conduisant parfois à leur indiscernabilité. Dans la chanson qui suit, au dispositif énonciatif de passage d'une première personne à une sorte de sagesse populaire (« Et l'histoire que l'on raconte / Est plus jolie en la chantant ») s'ajoute une donnée générique : la chanson, courant de bouche en bouche, est traditionnellement le lieu d'une dialectique du lyrique et du commun, du singulier et du gnomique.

SANS AIR

Passe presse passe les bords
Par quel chemin passera-t-elle

¹ *Poèmes en prose, op.cit.*, p.15.

Si j'allais attendre à l'autre carrefour
 L'autre descend la lune monte
 Et l'horizon est plus luisant
 La fumée est passée sur l'ombre
 Tous les paysans que l'on rencontre
 Regardent et s'en vont riant
 Et l'histoire que l'on raconte
 Est plus jolie en la chantant
 Le soir où les arbres se baignent
 Si j'attendais au bord de l'eau
 Le son d'une cloche lointaine
 Fera chanter tous les oiseaux
 On se regarde dans un miroir
 Qui coule¹

Comment dire mieux la dérive énonciative du singulier au général que par cet entremêlement, en chanson, d'une intrigue amoureuse et d'enseignements pragmatiques, esthétiques ou existentiels ?

A ce sujet, il est à noter que l'adresse permet également de rendre ambiguë la portée des textes. Dans « Le Soir² » que nous avons déjà commenté, le « tu » peut ainsi référer aussi bien au « je » (par énallage), à un interlocuteur (littéralement) qu'à une entité virtuelle ou générique, équivalant alors aux emplois génériques de « on »³. Alors le pronom s'accompagne d'un présent interprétable comme omnitemporel ou permanent. Nous avons déjà rencontré ce type d'emploi du présent dans « Lueurs des crépuscules⁴ » et il faudrait citer ici d'autres poèmes qui présentent de façon ambiguë, conjointement à un ancrage énonciatif, des signes d'omnitemporalité : le lecteur peut ainsi se reporter à « Fétiche »⁵, ou à « Rives⁶ ». Ce qui apparaît ici c'est une tendance à la gnomicité dont l'exemple le plus clair⁷ demeure sans doute un court poème sans titre de *La Lucarne ovale* :

On ne peut plus
 dormir tranquille
 quand on a une fois
 ouvert les yeux.⁸

¹ *Pierres blanches, op.cit.*, p.254.

² « Le Soir », *Les Ardoises du toit, op.cit.*, p.163.

³ Nous renvoyons ici à la *Grammaire méthodique du français* de Martin Riegel, *op.cit.*, p.195.

⁴ *Sources du vent, op.cit.*, p.145.

⁵ *Poèmes en prose, op.cit.*, p.11.

⁶ *Les Ardoises du toit, op.cit.*, p.187.

⁷ On retrouvera d'autres cas d'énonciation gnomique tout au long de l'œuvre poétique. Par exemple, dans *Les Ardoises du toit, op.cit.*, p.183, on peut lire : « Tout ce qu'on voit / Tout ce qu'on croit / C'est ce qui part / Là ou ailleurs sans qu'on le sache / Avec la peur d'aller trop près / Du ravin où tout s'efface ». Cf. également « Autres jockeys, alcooliques » dans *Les Jockeys camouflés, op.cit.*, p.245 : « Chaque pas que nous faisons est plus qu'un voyage / Nous n'avons pas besoin de nous presser ».

⁸ *La Lucarne ovale, op.cit.*, p.119.

On y découvre par anticipation le moraliste des recueils de notes. L'œuvre poétique se colore ainsi d'une sagesse diffuse, doucement avancée même si elle peut se révéler par moment intraitable. Cette sagesse¹, comme c'est le cas dans *Le Livre de mon bord*, est d'ailleurs moins le fait d'un surplomb définitivement acquis que d'un long et difficile dégageant, toujours à recommencer.

*

* *

On voit donc que le dispositif énonciatif des poèmes de Reverdy obéit à une tout autre logique que celui, romantique, de la représentance. Non seulement les pôles rhétoriques ne sont jamais véritablement confondus, mais la distance qui les sépare est fréquemment soulignée quand elle ne constitue pas elle-même l'objet premier du poème. En même temps cette distance ne conduit à aucun solipsisme : au contraire, la distance intersubjective a tout d'une poignante rencontre, et dépossède le sujet du discours de toute autorité ; en outre, l'altérité du sujet du poème à lui-même, le fait qu'il ne puisse parfois assumer en première personne sa propre expérience interdit de le considérer comme maître du sens ou du poème, fût-ce dans la solitude d'un discours autarcique. De là découle le traitement si particulier que Reverdy propose de la question du commun : dans ses poèmes la communauté passe à la fois par l'apparition de collectivités précaires qui n'effacent jamais la résistance du sujet singulier² et par une fréquente dérive du déictique au gnomique, encore une fois sans résolution, de manière rythmique, pulsatile et inachevée.

2. *Le Chant des morts* et l'écriture de l'Histoire

Nous tâcherons de voir, dernière étape dans cette étude de la portée des poèmes de Reverdy, comment le poète a choisi d'aborder dans *Le Chant des morts*, sans doute sous la pression des événements, l'écriture de l'histoire, affirmant ainsi la fonction collective de l'œuvre poétique. Pour introduire ce dernier développement nous devons montrer brièvement deux choses : que le recueil s'inscrit dans une problématique contextuelle ; qu'il s'inscrit également dans l'évolution stylistique de l'œuvre de Reverdy, évolution par elle-même particulièrement significative pour notre sujet.

¹ On peut percevoir l'ombre de l'*ethos* du sage dans l'adresse ou l'énallage de personne (« tu » pour « je ») : en effet, le sujet qui s'énonce, sans jamais signifier qu'il le fait en son nom propre, se place alors dans une manière d'extériorité et de distance, objectivant la personne à qui il s'adresse à partir d'un lieu qui peut sembler comme soustrait au regard, hors du monde.

² Reverdy n'est définitivement le poète d'aucun groupe.

a) Prémisses

1) *Le contexte*

Bien que *Le Chant des morts* paraisse en 1948, il semble qu'on puisse enraciner cette entreprise dans certaines des problématiques de la poésie avant la seconde guerre mondiale. En effet, parce qu'il se tait durant la guerre, « jugeant inacceptable que l'on puisse se livrer à l'écriture littéraire au milieu du malheur collectif¹ », Reverdy ne semble pas partager les orientations esthétiques des poètes de la résistance. Plutôt qu'en fonction d'une problématique de l'engagement², le problème des rapports entre poésie et histoire doit être pensé ici à partir d'une question cruciale pour la première moitié du XXe siècle : celle d'une communauté du sens. Au moment où Reverdy commence à écrire, le modèle romantique du poète pâtre de la nation ou de l'humanité est depuis longtemps devenu intenable (à de notoires exceptions près) et tout un pan de la réflexion littéraire de la première moitié du XXe siècle se confronte aux apories communicationnelles, sociologiques et politiques d'une perte d'horizon commun qui ne peuvent qu'entraver l'écriture poétique de l'histoire.

Contemporainement à cette angoisse de l'enfermement lyrique de la poésie³, jamais tant de massacres n'auront été commis au nom de discours énoncés par et au nom de masses ou au nom d'une universalité politique qui nient toute valeur à l'individu. Jamais le discours sur l'Histoire n'aura été si univoque dans ses interprétations idéologiques, si virulent dans ses conséquences pratiques.

On voit donc se dessiner ici deux écueils (le solipsisme et la parole totalitaire) où risque de s'abîmer la parole poétique et qui font, contextuellement, l'immense difficulté de l'invention d'un nouveau rapport du poème à l'histoire.

¹ Cf. la préface d'Etienne-Alain Hubert à *OCRI*, p.XXIX.

² Nous avons évoqué *supra* son refus de l'engagement du poète.

³ Les violents rejets du symbolisme au début du XX^e siècle disent indirectement le malaise des poètes devant la question d'un enfermement dont le symbolisme est peu à peu devenu le symbole. Un poème comme « 1889-1916 » de Max Jacob en témoigne : « En 1889, les tranchées on les eût mises sous verre et en cire. [] Les Français étaient sous verre. » Cf. *Le Cornet à dés* (édition de 1923), Gallimard, 1945, p.147. On notera également à quel point ce problème est central dans l'œuvre d'Apollinaire dont la poésie semble osciller entre le rayonnement, la force centrifuge d'une parole jetée dans la mêlée du monde et l'angoisse d'un solipsisme, d'un enfermement en soi que disent par exemple les thèmes de l'onanisme et du narcissisme érotique. Cf. ces vers du *Guetteur mélancolique* : « Il me revient quelquefois / Ce refrain moqueur / Si ton cœur cherche un cœur / Ton cœur seul est ce cœur / Et je me deux / D'être tout seul [...] » ou le poème « *Vae soli* ». *Le Guetteur mélancolique*, Gallimard, 1952, p.25 et 29.

2) *Implications communicationnelles de l'évolution stylistique de la poésie reverdyenne*

Or, il semble que la problématique de l'enfermement lyrique soit centrale dans l'œuvre de Reverdy dont elle oriente l'évolution. On s'accorde en général pour identifier deux manières chez le poète, l'une prenant le pas sur l'autre dans les années 1930¹.

La première manière serait comme le négatif du dispositif rhétorique romantique² qui supposait l'évidence partagée du discours de l'œuvre. Chez le premier Reverdy, la distance qui sépare le sujet lyrique du lecteur est fréquemment soulignée, quand elle ne constitue pas elle-même l'objet premier du poème. En outre, l'altérité du sujet à lui-même, loin de justifier une transcendance énonciative, sape l'autorité même du sujet du poème. Cette première manière se caractérise donc stylistiquement par une absence fréquente de cohérence argumentative dont la parataxe et l'écriture nominale sont les signes les plus évidents et par la mise en évidence de l'inaccessibilité des données relatives au contexte du locuteur.

Dans la seconde manière, que représente exemplairement *Le Chant des morts*, on note un travail de liaison sémantique, qui rend la lecture plus facile. Le développement des renvois anaphoriques aménage, quant à lui, un accès aux informations contextuelles en donnant au lecteur les moyens intratextuels d'une compréhension des actes de référence. Enfin, plus généralement, les marques de cohésion rétablissent la continuité formelle du discours, comme si le fil d'une voix était donné à entendre là où résonnaient auparavant un silence ou une parole morcelés.

En commentaire de cette évolution, il faut remarquer que cette mutation poétique est essentiellement communicationnelle dans le sens où elle témoigne d'une volonté de faciliter le partage du sens. Reverdy semble donc sinon réduire la problématique de ses textes du moins déplacer le point où elle se noue : si jadis, par exemple, un certain nombre de traits stylistiques rendaient problématique le partage des présupposés informationnels du discours, c'est maintenant le sens du discours lui-même qui semble faire problème, plutôt que ce partage. Sans dire que le lecteur et l'auteur ne sont plus séparés par le savoir situationnel dont ils disposent, nous pourrions affirmer que cette séparation n'est plus l'objet du poème, qui se donne alors peut-être plus évidemment comme un espace commun.

¹ Cf. Andrew Rothwel, « La deuxième manière de Reverdy et le cœur du poète », in *Le Centenaire de Pierre Reverdy, op.cit.*, pp.169-192.

² Dans ce dispositif, que Jean Bessière caractérise comme « représentation » on voit le poète parlant pour tous et donnant sens pour tous aux événements du monde. Cf. Jean Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*, op.cit., pp.18-19. Puisque l'œuvre romantique possède, en droit, dans la singularité même de sa clôture, une portée cognitive totale, elle vaut pour tout sujet.

Ceci étant posé, nous pouvons aborder le corps de notre démonstration et montrer que Reverdy invente dans ce recueil une façon de dire l'Histoire qui se conforme aux exigences multiples et complexes d'une nouvelle mission du poète. Ces exigences, on le verra, découlent des problématiques que nous venons d'exposer : il s'agit d'une part d'inventer une parole qui puisse être à la fois collective et parole du sujet et, d'autre part, de faire droit à l'illisibilité du réel historique tout en maintenant *in extremis* un travail d'interprétation.

b) La négociation pragmatique d'un partage du sens

1) *Le collectif*

Une première remarque s'impose ici : dans le premier texte, éponyme du recueil, apparaît une énonciation collective. La première personne du pluriel constitue la source énonciative exprimée de plus d'une vingtaine de vers, phénomène exceptionnel chez Reverdy : n'a-t-on pas vu en effet comment le « nous » bascule toujours chez lui vers une personne différente, comment le collectif n'était le plus souvent qu'un passage, une transition. Or, ce *chant des morts* se présente d'abord comme *notre* chant :

Les pendules meurent de froid dans le chenal
Et la faim de loup dans l'oreille
Nous battons la campagne au coup
Nous en avons la gorge pleine
Les routes les sillons sont de marbre et de fer
Les haies de la douleur bordent les champs de haine
Et puis nous n'avons plus de raison d'avoir peur
Il n'y a plus de place que pour l'espoir
Dans le désert de la misère

Quand le couvre-feu du mépris abaissait toutes les paupières
Nous avons respiré longtemps
Les chants conservés dans la gorge
Dans la marée basse ou montante de la nuit
Quand l'angoisse était à mer pleine
Le silence étale à plein bord
Entre les fentes de l'oubli
Nous n'étions pas les seuls esclaves à la chaîne

Trop tard la peur casse les membres
Le vent entasse nos soucis
Trop tard il faut toujours descendre
marche à marche dans l'infini¹

Premier chant avant les chants, marqué typographiquement par un retrait à gauche, physiquement différencié des autres chants dont il constitue peut-être la préface, le récit, le

¹ *Le Chants des morts, op.cit.*, p.338.

prologue ou encore l'origine, ce texte affiche une communauté d'énonciation qui correspond au partage d'une situation : celle de la faim endurée et de ces paroles rentrées, d'une réticence rageuse à parler devant l'occupant, à chanter en temps de guerre. Le lecteur pourrait s'attendre alors à ce qu'une telle énonciation s'installe et se déploie, à ce que la voix plurielle et rassemblée des morts ou de la mémoire qui les honore soit une voix collective.

Pourtant, dans la suite du recueil, on ne retrouvera plus vraiment une telle communauté énonciative. Déjà, la suite de ce texte liminaire conduit à l'évanouissement de la première personne du pluriel dans une sorte d'impersonnalité. Dans les poèmes qui suivront, la première personne du pluriel ne réapparaîtra que très rarement¹ de manière furtive et ponctuelle. Paradoxalement, le recueil, bien qu'il s'initie par un texte promouvant une certaine communauté énonciative, présente un système énonciatif qui semble beaucoup plus axé sur la singularité d'une parole², sur une relation de l'un à l'autre que sur l'expression d'une véritable collectivité.

2) *Signes d'un partage du sens*

Si Reverdy ne fait donc pas de son recueil un chant purement collectif, il se garde cependant de l'ancrer exclusivement dans une singularité sans partage. Plusieurs éléments témoignent d'une portée commune de ces textes, d'un désir de partage du sens qui ne passe pas cependant par une énonciation collective.

On note par exemple la présence de nombreux traits stylistiques propres à l'écriture gnomique : l'injonction impersonnelle ; l'utilisation de syntagmes définis à valeur générique ; la présence d'énoncés définitionnels ou de véritables clausules aphoristiques.

Injonctions impersonnelles.

On retrouve par exemple l'injonction impersonnelle dans le poème liminaire du recueil :

Il ne faut pas désespérer des racines de l'homme
Aux muscles de caoutchouc
Il ne faut pas jeter la lampe qui visse la terre au drapeau³

¹ On la retrouve en fait dans quatre textes : « Partie perdue », « Au bas-fond », « Ni feu ni flamme » et « Vivre tard ».

² Sur une quarantaine de poèmes, plus de vingt présentent les marques explicites d'une première personne du singulier.

³ *Ibid.*, p.337.

Il y a ici une posture énonciative de distance et de sagesse. L'énonciateur de l'injonction fait comme s'il s'effaçait devant la nécessité de ce qu'il énonce, manière d'en affirmer l'objectivité et la généralité.

Syntagmes définis à valeur générique.

Le titre d'un poème, « Le poids des hommes¹ », se fonde sur un emploi générique du défini. Il est question ici des hommes, en général, manière de départiculariser le propos du poème en s'appuyant sur une référence non-spécifique. Il faut toutefois noter que le cours du poème transforme cette référence non spécifique : dans le syntagme « Devant la honte des hommes hérissés de dards et de chansons », on ne sait plus s'il s'agit des hommes, en général, hérissés, généralement, de dards et de chansons, ou seulement de ces hommes-*ci*, hérissés de dards et de chansons. Plus loin dans le texte cette généralité déjà ambiguë cèdera la place à une pluralité : « tant d'hommes ».

Enoncés définitionnels.

L'utilisation générique du défini se retrouve également dans les formules définitionnelles dont on a un exemple dans les vers suivants :

La bouche est faite aussi pour mordre
Pour baver et boire la sueur qui creuse les sillons
Pour rire pour mentir
Pour chanter ta délivrance²

La définition est on ne peut plus classique : syntagme défini à valeur générique, copule, prédicat. On notera cependant l'articulation de la généralité qu'elle énonce à un ancrage énonciatif dans la singularité d'une adresse (« ta délivrance »), articulation qui vient modérer l'abstraction du général par l'inscription du propos dans une discursivité située. Généralité nuancée d'incarnation, en somme.

Tournures aphoristiques.

Chose assez surprenante enfin, on trouve, tels quels, un certain nombre d'aphorismes à l'état pur, directement intégrés aux cours du poème dont ils constituent parfois la clausule. C'est le cas notamment dans « Outre mesure », texte qui se conclut par ces vers :

Il reste peu de chose à prendre
Dans un homme qui va mourir³

¹ *Ibid.*, p.353.

² « Le silence qui ment », *ibid.*, p.352.

³ *Ibid.*, p.369.

Même chose, quelques pages plus loin, dans « Charge de plomb » dont voici les derniers vers :

On peut mourir de soif ou d'ambition
On peut mourir de rester trop longtemps dans la même attitude¹

On croirait lire quelque page du *Livre de mon bord*. Il y a là clairement le désir de conduire le poème à une parole commune, et de faire du lyrisme subjectif (les deux textes dont sont issus ces extraits s'énoncent à la première personne du singulier) une posture qui peut porter à la fois à une généralité et à une transivité argumentative. Pour autant, et c'est le propre de l'écriture aphoristique, l'établissement du lieu commun ne va pas sans une critique des formules toute faites de la sagesse établie. Ce jeu de l'aphorisme, qui fait fonds sur la connaissance partagée de certaines formules ou dictons, pour inventer de nouvelles formes de partage, se retrouve par exemple dans les premiers vers de « Sourdine » :

Rien ne me donne rien
Et ce que je lui donne
Ne me rend pour le mal le bien²

On entend, ici, l'expression « un mal pour un bien » et celle-ci : « ça n'a rien donné ». En les reprenant, en les transformant, Reverdy s'appuie sur une communauté, une stabilité symbolique, qu'il dérouté en retour. Mouvement inverse de celui des aphorismes précédemment rencontrés, mais comme lui fondé sur un jeu autour du commun, sur un va-et-vient du subjectif au général.

3) *Accessibilité du sens du texte et continuité phatique*

A ce travail du commun et du général s'ajoute celui déjà mentionné de l'accessibilité du sens du texte. Celle-ci semble être facilitée, relativement aux recueils de la première période, par la très grande cohésion syntaxique de ces poèmes (beaucoup de phrases courent sur plus de trois ou quatre vers), cohésion qui implique une forte présence des anaphoriques, de la subordination syntaxique et marque un souci de clarifier les relations sémantiques entre les différents éléments thématiques du poème. Ce souci d'explicitation sémantique est d'ailleurs très clairement illustré dans « Les hauts degrés de la famine » où l'on voit le poète proposer lui-même une explicitation interne du sens du poème :

De quoi s'agit-il enfin
La faim et tout le souci qu'elle me donne³

¹ *Ibid.*, p.380.

² *Ibid.*, p.357.

³ *Ibid.*, p.346.

En élucidant dans ces vers, les deux derniers du poème, le sens global de son texte, Reverdy offre des pistes de lecture au lecteur et lui permet de saisir la cohérence de l'accumulation de syntagmes nominaux non coordonnés et sans verbes qui précède.

Ajoutons en outre que la dimension phatique de la continuité discursive caractéristique de la seconde manière est particulièrement frappante dans ces textes qui se présentent comme *un* chant. Etienne-Alain Hubert note d'ailleurs dans une notice très suggestive que la typographie des titres (en bas de casse italique, non centrés) en fait des manières de « titres-épigraphes, titres en sourdine, qui ne viennent pas rompre le déroulement du chant¹ ». En effet, ces quasi-titres, ajoutés *a posteriori*, entravent moins la coulée continue du chant que ceux des précédents recueils.

On peut donc affirmer que tous ces éléments semblent orienter l'écriture poétique vers la recherche pondérée d'une communauté². Recherche d'une communauté l'apparition d'une énonciation collective, le souci du général, celui d'une accessibilité du sens des poèmes et l'attention à maintenir une continuité discursive. Pondération de cette recherche, le fait que le collectif s'éclipse souvent devant la relation singulière du sujet au monde, ou du sujet à l'autre. Le fait aussi que l'énonciation collective et l'énonciation gnomique conditionnent des rapports différents des sujets au discours : en effet, si l'énonciation collective postule une adhésion active de chacun au discours énoncé, l'énonciation gnomique présente l'énoncé qu'elle détermine comme un quasi-absolu qui ne dépendrait pas de l'adhésion des sujets qui s'y confrontent. Tout en étant apparemment plus autoritaire que l'énonciation collective, l'énonciation gnomique ne présuppose ni ne figure l'adhésion des autres sujets au discours. En outre, alors que dans le premier cas le poète se permet de parler au nom des autres, il se soumet dans le second à une sagesse qui ne semble plus dépendre ni de lui, ni de personne. Le collectif signe donc une identité de discours entre « je » et « vous », quand le gnomique affirme une communauté de condition et ménage ainsi un espace de liberté à la parole de l'autre (de chaque un), dans la mesure où plus personne ne parle en son nom³.

¹ *OCR II*, p.1494.

² Lucienne Cantaloube-Ferrieu notait déjà la tension entre singulier et universel dans ce recueil qui fait référence à « l'homme multiple saisi dans sa condition de mortel, la plus universelle et cependant la plus individuellement ressentie qui soit, le pluriel et l'ambivalence du génitif fondant en une même formule funèbre panégyrique public et requiem individuel ». Cf. Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « *Le Chant des morts* », in *Le Centenaire de Pierre Reverdy*, *op.cit.*, p.190.

³ Cette liberté dans la mesure où elle se définit relativement à ce qui se présente comme une condition partagée définissant moins un individualisme qu'une créaturalité.

Or, on peut supposer que l'ajustement communicationnel que nous venons de décrire résulte d'une rencontre féconde entre l'évolution de l'œuvre de Reverdy et une nécessité éthique imposée par le contexte historique.

4) La guerre comme référent commun et comme cause d'une injonction éthique

Si des thèmes historiques¹ étaient parfois lisibles dans les poèmes de Reverdy avant *Le Chant des morts*², ils n'avaient jamais joué, comme c'est le cas dans ce recueil, un rôle aussi important. Ici, le rôle du premier poème est en effet de situer le recueil dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale. Et de fait la guerre et la situation de désespoir qu'elle induit sont les référents principaux des poèmes qui suivent, référents éminemment communs, partagés, on s'en doute. En effet, la guerre est le signe malheureux d'une communauté dans la misère. On peut donc penser le rapport entre ce thème, cette situation et l'ajustement communicationnel que nous venons de décrire. Il semble en effet probable que cet ajustement vienne répondre aux problèmes éthiques soulevés par la guerre.

S'il était besoin de le justifier précisément on pourrait observer que la situation d'effroi que décrit le texte liminaire conduit à l'effacement du « nous » par un processus de déshumanisation où les « soucis » s'entassent, où « la peur casse les membres³ », et à la faveur duquel s'impose « le son des pas comptés dans le labyrinthe des tombes », fantasmagorie militaire et sans visage qu'une métrique martiale et mortifère. On peut affirmer que cette dilution du sujet dans l'anonymat de l'armée, ou de la mort, vaut comme avertissement : s'il faut parvenir à penser une communauté celle-ci ne doit pas se faire affirmation du même au détriment du singulier. D'où l'énonciation en première personne de nombreux poèmes, le discours du poème se présentant alors, selon le titre d'un des textes du recueil, comme une transmission « de la main à la main⁴ ».

¹ Sur la question des rapports entre la première poésie de Reverdy et l'histoire on consultera avec circonspection Jennifer Pap, « Transforming the Horizon : Reverdy's World War I », *The Modern Language Review*, vol. 101, n°4, octobre 2006, p.966-978.

² Il faut renvoyer ici aux allusions relativement fréquentes de Reverdy à ce qui semble être la première guerre mondiale. Cf. « Fronts de bataille » et « Bataille », *Poèmes en prose, op.cit.*, p.49 et 50 ; « Au coin de l'aire », *La Lucarne ovale*, *op.cit.*, p.142 ; « Nuit », *Les Ardoises du toit, op.cit.*, p.239 ; « Les mouvements à l'horizon », *Etoiles peintes, op.cit.*, p.297 ; « Derrière les paupières », *La Balle au bond, op.cit.*, p.54 ; « Tambour battant », « Guerre », « Joies d'avant-guerre », *Sources du vent, op.cit.*, p.90, 122 et 123 ; « Toutes les têtes », *Pierres blanches, op.cit.*, p.271.

³ *Le Chant des morts, op.cit.*, p.338. Le défini est ici le signe d'une métonymie déshumanisante qui dépossède les sujets (le « nous » est encore employé au vers précédent) de leur corps propre, présenté selon une brutale extériorité.

⁴ *Ibid.*, p.367.

A ce stade, nous disposons déjà d'un certain nombre d'informations sur la configuration communicationnelle du recueil. De celle-ci on peut dire qu'elle ménage aussi bien la parole d'un sujet singulier que l'établissement de contenus partagés selon différentes modalités (collectivement ou généralement). Va-et-vient du « je » au « tu », au « nous », ou du « nous » au « on », la voix de ce recueil n'est ni celle d'un Moi (autorité), ni celle d'un Groupe (idéologie), ni celle d'un Destin (fatalité), mais celle d'une histoire qui se dit prudemment à l'intersection de toutes ces orientations, histoire commune et d'une commune condition, histoire subie autant qu'agie, transmise de la main à la main.

Tout cela détermine un certain rapport à la vérité : la variation des points de vue conduit à une sorte de scepticisme inquiet, à un refus de toute évidence, puisque l'évidence est toujours tributaire d'un point de vue. Or, et c'est un point crucial, ce scepticisme, parce qu'il résulte en grande part de ce qui semble être un ensemble de précautions énonciatives n'est pas purement cognitif, il ne tient pas seulement à l'impossibilité d'une connaissance : on l'aura compris, il y va là d'une certaine éthique ; comme si le poète nous signifiait qu'il n'avait pas le *droit* de parler au nom de tous et qu'en même temps il se *devait*¹ de concilier parole singulière et communauté.

c) La mise en forme du réel historique par la question axiologique et par l'affirmation du sujet

Une fois aperçue la dimension éthique de la configuration énonciative du recueil on peut supposer que cette dimension implique un travail d'interprétation de l'histoire, un travail de mise en forme.

Que peut être le discours historique ? Il peut se vouloir objectif et se limiter à la concaténation de faits, se prétendre visionnaire et mettre en évidence une direction, ou encore se présenter comme immersion, sans objectivité ni perspective. Purement factuelle, l'histoire risque de se présenter comme un absolu et faire l'économie de toute dimension humaine. Pure téléologie, elle se présente comme une interprétation contraignante. Purement immergée, elle perd toute pertinence. Toutes choses clairement en contradiction avec la configuration énonciative mise en place par Reverdy. Comment, dès lors, caractériser le travail d'interprétation de l'histoire selon Reverdy ?

¹ On comprendra peut-être le vers suivant comme l'affirmation d'un devoir ou d'une obligation du poète : « Je ne peux pas choisir ce que je voudrais dire ». *Ibid.*, p.347.

1) Pas de narrativité

On aurait pu s'attendre à ce que, afin de charrier le poids de l'histoire, le « chant » annoncé par le titre prenne la forme d'un poème épique. D'autant plus que Reverdy s'était déjà essayé à de longs mouvements plus ou moins narratifs dans *Les Jockeys camouflés* où une cavalcade épique et cosmique faisait l'objet du poème « Les Jockeys mécaniques¹ ».

Pourtant, presque tous les textes du recueil sont courts et privés de véritable continuité narrative. La forme même du recueil de poème fait de ce chant une pluralité de chants qui, bien que cimentés par une relative homogénéité sémantique, ne se succèdent pas comme les différentes étapes d'un récit. De fait, le lecteur semble plutôt confronté à une accumulation d'aperçus existentiels qu'à un texte d'histoire.

Est-ce à dire qu'il y a là une pure immersion en un réel inorganisé, impossible à mettre en forme, une abdication pure et simple du travail interprétatif du sujet ? Il semble qu'il faille répondre négativement ici, dans la mesure où une interrogation axiologique semble traverser tout le recueil, signe de prises de position et d'interprétations qui ne sont peut-être pas tant narratives (selon la cause et l'effet) qu'éthique. Nous nous attacherons à montrer ici que le recueil de Reverdy opère une mise en forme du réel de la guerre, mise en forme éthique plus qu'ontologique et qui se manifeste à travers deux ensembles de faits : dans une manière de présenter les signes de l'époque selon la question de leur valeur (en termes d'espoir et de justice) ; dans l'affirmation d'un pouvoir décisionnel et judiciaire du sujet. D'un côté nous verrons donc comment Reverdy présente ces événements et la situation qui les accompagne selon une interrogation quant à leur signification humaine ; de l'autre nous verrons comment, quoique pris dans la tornade d'événements sans récit et de signes confus, le sujet affirme fermement une direction.

2) L'ambiguïté axiologique : mise en forme du réel et fidélité au réel

Il semble en effet que si les poèmes ici rassemblés n'ont pas pour but de mettre en forme ou de représenter les événements particuliers de l'histoire contemporaine, ils ne laissent pourtant pas d'en chercher une lisibilité qui, n'est pas ontologique, orientée par la question d'une « vérité » historique, mais axiologique. La question de Reverdy semble être la suivante : que nous (m') est-il permis d'espérer dans cette situation ? Quel est le sens humain de cette situation pour moi, mais peut-être aussi pour chacun ? Ou plus radicalement pourquoi

¹ *Les Jockeys camouflés*, *op.cit.*, p.241-243.

continuer à vivre, en vue de quelle joie, de quel bonheur, mû par quel désir ? On le verra le poète ne cherche pas à apporter une réponse définitive à ces questions, signe encore d'un ménagement du commun au détriment de son autorité. Si quelque direction se dessine dans le recueil, elle est vite contredite ou nuancée par une vision plus trouble, plus sombre ou plus optimiste.

(a) *Déclin*

Nombre de poèmes disent une manière de déclin. « Au bas-fond¹ », texte au titre sans ambiguïté, s'achève sur une invitation à plonger « au fond des gouffres du remords ». « Tête à tenir », quant à lui, se termine sur l'effroi d'un constat : « Et toujours la mort entêtée / La mort vorace² ». « Longue portée³ » commence par la présentation d'un spectacle de lumière (des poissons, « catapultes de la lumière », possible signe d'abondance) pour finir sur la notation de la mort absurde des hommes : une image de richesse et d'espoir laisse place à une sombre tristesse. Déclin encore, plus brutal, dans les derniers vers, vertigineux, du poème « À pic » :

Je reconnais ta voix dure
Les mots de pierre
Le visage éteint sous la cendre
La flèche sans secours sur les yeux vides
Le feu qui danse
Chute définitive dans les abîmes sans fissure du malheur⁴

On est difficilement plus pessimiste. Ici, comme dans « Au-delà de cette limite »,

Toutes les portes sont fermées
Les échos sont éteints
Les rêves fracassés⁵

(b) *Lueurs*

Pourtant à côté de ces notations de pur désespoir, il faut remarquer la présence d'une attention aux signes ténus d'une beauté ou d'une joie fugitive, d'un espoir ou d'une simple lueur toujours menacés :

Dans le tamis des jours flétris
Il y a la cire
Et le miel de ta chevelure
Dans la marée montante du matin⁶

¹ *Le Chant des morts, op.cit.*, p.344.

² *Ibid.*, p.348.

³ *Ibid.*, p.368.

⁴ *Ibid.*, p.371.

⁵ *Ibid.*, p.376.

⁶ *Ibid.*, p.347.

De même, dans le poème « Sourdine » s'effectue ainsi une traversée du « rien » à cette lumière humaine qui vient illuminer discrètement la fin du poème :

[...]
Je rôde entre les traits de sang
Qui dessinent le corps du monde
La terre dévidée dans l'écheveau du temps
Dans les parages de la nuit
De tout ce que cache ton front
Il filtre un rayon de lumière
Comme un trait de feu sous la porte
Par les paroles de ta bouche¹

Une trajectoire similaire apparaît encore dans « De la main à la main » dont voici le premier et les derniers vers :

Je ne pense plus qu'à la nuit
[...]
Immobile au point mort
La ruche de lumière²

D'autres textes apparemment désespérés s'achèvent sur la notation *in extremis* d'une fragile lueur d'espoir ou d'une chaleur arrachée à l'implacable déchéance. C'est le cas par exemple d'« À voix plus basse », évoquant la sainteté et la douceur d'une bûche au foyer³. C'est le cas également du poème intitulé « Le silence infernal », qui mentionne le poids « d'une seule poignée de joie dans la balance » ; poids certes dérisoire, mesuré à « une montagne de tristesse en contre-bas », mais réel.

(c) *L'ambiguïté axiologique*

Entre déclin et lueurs, une déroute existentielle se donne à lire, une recherche inquiète d'espoir parmi les signes contradictoires du réel. On peut parler ici d'une désorientation. Celle-ci semble figurée par Reverdy lui-même dans « Tête déserte » où est évoquée cette « girouette au cœur » qui « change à tout bout de champ⁴ ». On peut également l'inférer d'un certain nombre de textes ou d'images axiologiquement ambivalent.

Comment comprendre par exemple le texte suivant ?

Figure délayée dans l'eau
Dans le silence
Trop de poids sur la gorge
Trop d'eau dans le bocal
Trop d'ombre renversée
Trop de sang sur la rampe
Il n'est jamais fini

¹ *Ibid.*, p.357.

² *Ibid.*, p.367.

³ *Ibid.*, p.364.

⁴ *Ibid.*, p.358.

Ce rêve de cristal¹

Si on interprète les deux derniers vers comme étant opposés argumentativement à ce qui précède on peut voir dans le « rêve de cristal » comme l'image d'un idéal maintenu, d'une espérance solide, à toute épreuve. En revanche, si on en fait une manière de clause résomptive, le « rêve de cristal » devient un cauchemar, et évoque peut-être la *Kristalnacht* et son cortège d'horreurs.

Comment interpréter, de même, quelques pages plus loin, cet énigmatique quatrain ?

À la lueur de la guerre
Au refus des condamnés
Toutes les prisons de verre
L'amour les a refermées²

Les prisons de verre dont il s'agit ici sont-elles des refuges qui, grâce à l'amour, protègent l'homme de la barbarie de la guerre, ou au contraire des geôles terrifiantes et inhumaines ? En quel sens l'amour peut-il être un geôlier ? Il ne faut pas attendre ici de réponses. Seul le constat d'une ambivalence axiologique est acceptable.

Ces textes font système avec un emploi relativement fréquent d'images axiologiquement oxymoriques comme « cet asile de cercueil » ou les « notes pures de l'agonie » qu'évoquent « Les fenêtres nues de l'exil³ ». Oxymore aussi ces « tombeaux refermés », « trésors du monde trop pesant⁴ », ou l'apparition tendre et cruelle d'un « cou de femme nu dans un collier d'épine⁵ », voisinant dans le texte avec un simple « coup de soleil au fil de l'eau ».

Même si elle ne conduit pas à une interprétation univoque et définitive de la situation historico-existentielle, la question axiologique représente une perspective véritablement structurante pour le recueil, et témoigne de l'inquiétude d'un sujet, inquiétude qui donne forme au réel. Là où l'histoire traditionnelle aurait cherché l'objectivité, là où l'histoire idéologique aurait tranché *a priori* la question axiologique, là où le discours d'un sujet complètement soumis à la contingence historique n'aurait pu donner lieu à aucun travail de symbolisation, les aperçus existentiels de Reverdy sur l'histoire semblent obéir à une certaine rigueur. Cette rigueur nous croyons possible de la caractériser comme une objectivité dans l'inquiétude. Elle reflète sans doute un grand courage dans la mesure où elle conduit le poète à questionner le réel (au lieu d'en refouler la sollicitation), à tenir ensemble l'angoisse avec la

¹ *Ibid.*, p.340.

² *Ibid.*, p.343.

³ *Ibid.*, p.341.

⁴ « Sous le vent dur », *ibid.*, p.365.

⁵ « Paysage noir », *ibid.*, p.377.

joie, tout en veillant à ce que jamais l'une ne vienne faire (illusoirement) écran à l'autre. Ce que nous avançons ici nous semble corroboré explicitement par certaines images, par certains poèmes. Par exemple, Reverdy évoque dans « L'amour du monde », « la transparente santé des fruits sans illusion¹ » : manière de valoriser toute reconnaissance lucide de ce qu'offre l'existence (ses fruits). Or, quelle illusion est plus grande, pour ce pascalien invétéré, que celle qui nous détourne de la mort ? D'où peut-être ce poème où un sourire scintille, dans le cul-de-sac d'une condition humaine définie sans concession :

Les pieds rivés au sol
La main tordue à l'ancre
Et l'encre de l'esprit
Résine sans couleur
Sur la pente du front
Que ride ton sourire
Au fond des yeux sans ciel
Préface de la mort²

La joie, l'espoir, le sourire sont là ; ils se détachent sur le fond sans ailleurs de la mort. On verra sans doute, dans cette volonté de cultiver une insoutenable lucidité, plus qu'une déroute, une détermination.

3) *Le sujet juge*

De fait, dans un certain nombre de passages s'affirment nettement une décision ou un jugement. Décision lisible par exemple dans les injonctions impersonnelles du premier poème (« il ne faut pas »), dans les impératifs qui scandent le recueil comme autant de sursauts³, ou dans cette malédiction lancée en fin de recueil

A tous ceux qui ont pris la honte à son revers
A tous ceux qui n'ont pas de chambre sur la rue
A tous ceux qui se lavent les mains dans le malheur
Que la mort sonne à leurs oreilles⁴

Ici très clairement, la décision procède d'une axiologie sans concession. C'est donc la question du jugement, plus que la mise en récit ou la référence à des événements précis, qui semble orienter la représentation de l'histoire chez Reverdy. Elle donne lieu à des

¹ *Ibid.*, p.372.

² *Ibid.*, p.345.

³ Cf. « Au bas-fond », *Le chant des morts*, *op.cit.*, p.344 ; « Tête à tenir », *ibid.*, p.348 : « Amour reviens dans le silence ». Cf. « Chemin perdu – piste d'envol », *ibid.*, p.349 : « Cherche dans le soleil / Cherche dans les ténèbres / Et cherche dans ton cœur [...] » ; « Le silence qui ment », *ibid.*, p.352 ;

⁴ *Ibid.*, p.381.

affirmations très tranchées, rigoureuses, marquant la dureté d'un cap toujours maintenu, comme dans « A double tour¹ »:

Je suis si loin des voix
Des rumeurs de la fête
[...]
Je préfère la mort l'oubli la dignité
Je suis si loin quand je compte tout ce que j'aime

On lit ici un refus violent de prendre part à des réjouissances sans dignité : le sujet clame haut et fort son refus de certaines compromissions. La fête dont il s'agit est-elle celle, oublieuse, de la libération ? Toujours est-il qu'une rigueur continue de s'affirmer, qui semble s'opposer au blanchiment des consciences.

*

* *

Nous avons vu comment Reverdy conciliait au plan énonciatif les impératifs du commun, du collectif et de la singularité. Nous savons maintenant que cet ajustement communicationnel permet de transmettre une image existentielle de l'histoire, informée par une inquiétude axiologique radicale affirmée elle-même comme valeur.

Sans doute Reverdy réinvente-t-il ici quelque chose comme une mission du poète. Cette mission n'est plus celle en fin de compte politique de la représentation. La parole du sujet ne vient plus représenter la parole de l'autre ou de tout autre. En même temps, dans l'égard à la singularité, elle travaille à l'édification d'une communauté. Il y a là une manière intéressante de faire de l'histoire un discours tout d'humanité et de prudence.

Et qui dira combien il faut de prudence quand on s'attèle à dire l'histoire du siècle passé ? Qui écrit l'histoire court toujours le risque de trahir la complexité d'une situation, de faire de la relation à l'autre impliquée dans son discours une relation injustement autoritaire, fondée sur des interprétations aussi peu respectueuses de l'expérience de l'interlocuteur que de la réalité, ou, encore, de manquer de fermeté éthique en se dissimulant derrière une apparence d'objectivisme, ou, enfin, de manquer au contraire d'objectivité. La mission de Reverdy est donc celle d'un souci de l'autre et du réel dans l'écriture. Il la décrit lui-même, cette « mission lointaine », dans le dernier poème du recueil, où on ne sait plus si la main qui écrit est celle de la réalité qui use les hommes, ou la sienne propre, arrachant opiniâtrement une parole à la pierre brute du réel

La vie m'entraîne

¹ *Ibid.*, p.359.

Main agile patiente aux doigts de lime
 Qui use la pierre et le temps
 Les ferrures d'acier de ma mémoire
 Le soleil escarpé
 La meule des éclairs qui tailladent la nuit
 Au-dessus de la source vive des soucis
 D'où monte un lent brouillard perfide
 Piège tendu entre les arbres
 Epervier jeté sur la mare
 Eponge saturée qui colore l'ennui
 Enfin le froid desserre son étai
 L'étai des passions clandestines
 Gerbes de la lumière aux fenêtres des nids
 Dans les dentelles tamisées de la clairière
 Un à un les fers des prisonniers s'abîment
 Un pas et tous les pas au même point conduisent
 C'est la faim
 C'est l'ardeur de vivre qui dirigent
 La peur de perdre
 de jouer son sort au moindre bruit
 La main toujours tremblante au bord de la ruine
 La course éperdue dans la fraîcheur de la rosée
 Dans les roseaux
 Dans les galeries de la mine
 Obscurité d'une mission lointaine
 À peine le temps d'y penser
 Et sans pouvoir s'éloigner du champ de vie
 Chaque jour à gagner
 À retordre
 À forger un anneau de plus à la chaîne¹

Conclusion du Chapitre IX

Il nous faut donc reconnaître, un peu surpris sans doute, que nos auteurs, tout en portant à ses dernières conséquences la crise des fondements du discours poétiques, continuent de penser la portée commune de leur office. Mais on verra là sans doute la conséquence de la ruine du paradigme onto-théologique de la littérature : privée de fondement, la littérature peut choisir entre la mort, la mystification ou un devenir rhétorique. Il semble que Mallarmé, Valéry et Reverdy aient opté pour cette dernière voie. Il apparaît en effet au terme de notre parcours que la négociation des différences entre les différents pôles de l'acte de communication aient été un des enjeux majeurs de leur écriture². Il semblerait qu'ici, puisqu'elle n'a plus de caution extra-discursive, la littérature doive s'en remettre au discours, c'est-à-dire à ce par quoi se fait et se défait la communauté d'un sens sans assises.

¹ *Ibid.*, p.382-383

² Pour cette définition, cf. Michel Meyer, *Qu'est-ce que l'argumentation*, *op.cit.*, p.42.

Sans doute peut-on voir apparaître alors, dans ce passage de l'ontologique au rhétorique, comme une réinvention éthique de la poésie¹. Or, et cela est capital, cette réinvention éthique ne repose pas sur l'autorité d'un discours religieux établi une fois pour toute mais s'opère dans une incrédulité sans recours. La tentation religieuse de Reverdy a fait long feu et Mallarmé ni Valéry ne démordent pas de leur athéisme. S'il est vrai que le débordement de l'ontologie par la dimension éthique est le propre d'une tradition héritée à la fois du judaïsme, du christianisme et du platonisme², il faut voir qu'il se fait ici, sans l'autorité d'aucune transcendance, absolument laïc. D'où sa fragilité et sa quasi inapparence³. D'où aussi, sans doute sa très grande pertinence historique : il y aurait là une manière de répondre aux plus grands dangers d'une époque incrédule et d'autant plus portée à se ruer vers l'or illusoire des mystifications modernes, poétiques, ésotériques ou politiques.

Nous avons vu également que la communauté que dispose ce réaménagement éthique ne peut être conçue selon une organisation autoritaire du partage du sens. En ce sens, son paradigme ne saurait être un paradigme politique, qui ferait de la loi commune ce qui s'impose avec violence, et insinuerait une violence discursive au fondement même de tout partage. De fait, nos poètes se montrent on ne peut plus méfiant envers les formes traditionnelles de l'Etat et les modalités de partage du sens qu'elles impliquent. Ainsi, Mallarmé, qu'il nous a fallu distinguer du pâtre romantique, Valéry et Reverdy, dont nous avons dû relativiser l'individualisme désenchanté, semblent affirmer une manière de mission éthique du poète visant sans doute à quelque anarchisme communicationnel – entendons : à une communication qui ne s'appuie sur aucun principe préalable au discours et s'effectue de sujet à sujet tout en inscrivant dans cette relation le *souci* du commun voire de l'universel.

La position que nous venons de résumer, cette réinvention éthique et rhétorique de la poésie comme tâtonnement vers une communauté sans fusion, n'est-elle pas celle que Reverdy affirmait en 1935 à la fin de « Poésie à part, échec au poète » ?

Le poète aurait donc beaucoup d'excuses à désespérer, puisque son acte, il peut le considérer comme fatalement voué à l'échec, pour peu qu'il ait conscience que ce

¹ Eric Benoit voit lui aussi dans le projet mallarméen du *Livre* un geste fondamentalement éthique, qui déjouerait par son inaccomplissement les dangers des « idéologies de l'achèvement (phénoménologie de l'Esprit, thermodynamique, déterminisme, parousies sociales », réinventant, régénérant l'Histoire, au lieu de l'accomplir. Cf. Eric Benoit, *Mallarmé et le mystère du Livre*, Champion, 1998, p.439. Peut-on voir également dans l'ajournement du Système valéryen un geste similaire ? François Valéry remarque que « le fait que Valéry n'ait pas pu ou voulu élaborer son *système* n'a rien de fortuit mais fait l'essence même de sa stratégie intellectuelle [...]. Il fut un franc-tireur et n'a jamais fait partie des gros bataillons ». Cf. François Valéry, « L'entre-trois guerres de Paul Valéry », in Serge Bourjea (éd.), *Paul Valéry et le politique*, L'Harmattan, 1994, p.49.

² Il faut renvoyer sur ce point à l'œuvre de Levinas. Rappelons juste que chez Platon, l'idée de Bien, au Livre VI de la *République* est dite « au-delà de l'essence », *épékeina tes ousias*.

³ Le thème du bien, malgré quelques occurrences, n'est certes pas fréquent chez nos poètes.

qu'il doit communiquer n'est rien moins que l'incommunicable. Réussir dans la forme – c'est la seule planche de salut sur laquelle il puisse compter – la forme grâce à quoi, moyennant ce qu'il faut de compromis et d'équivoque, les hommes feignent d'arriver à s'entendre – dans la plus imparfaite des communions.¹

En effet, seule la médiation du travail discursif de la forme peut prendre en charge la transmission de l'incommunicable (entendons, dans ce texte, ce qui du sujet est le plus singulier, « ce qui à ses propres yeux le rend le plus différents des autres hommes² »). Elle dispose alors une imparfaite communauté, ce que vise justement Reverdy : c'est dire que la veille rhétorique de la forme et les malentendus féconds qu'elle occasionne font droit au commun, au singulier et à l'absence de fondement.

¹ « Poésie à part, échec au poète », *Ecrits sur l'art et la poésie, op.cit.*, p.1188.

² *Ibid.*

Conclusion

I- Synthèse

Il est temps, sans doute, d'opérer une reprise globale et une réévaluation de nos conclusions partielles. Nous proposerons donc maintenant une synthèse des pages qui précèdent. Afin de faire droit d'une part aux différences hypergénériques et, d'autre part, aux deux types de contingences qui définissent le statut des données littéraires, nous tâcherons ensuite de clarifier le statut de ces conclusions en tenant compte de celui des phénomènes qu'elles commentent.

*

* *

Dans notre premier chapitre, nous avons montré deux choses : d'une part que le romantisme pense, avec une influence durable, une métaphysique de la poésie et qu'il en offre ainsi une légitimation dogmatique dont la justification tient au pouvoir ontologique qui est reconnu au poème ; d'autre part que ce modèle de légitimation porte en lui les germes de crises à venir (l'absoluité de la littérature n'allant pas sans une problématique latente de la définition de ses contours, son autonomie, sans une incertitude quant à ses fondements). C'est pourquoi le XIX^e siècle aura été, littérairement, à la fois le siècle de la plus grande assurance et celui d'une insoutenable inquiétude, paradoxe qui ne laisse pas, comme on sait, de caractériser également le début du XX^e siècle.

Sur cette toile de fond on pouvait alors noter l'originalité et la radicalité des définitions mallarméenne, valéryenne et reverdyenne de la littérature et de la poésie. Les chapitres II et III ont donc été consacrés à décrire les propositions constitutives, chez nos auteurs, d'une vision du monde et de la poésie. Dans le chapitre II nous avons pu démontrer les points suivants : que nos auteurs pensent quelque chose comme une cosmologie de la contingence ; que cette cosmologie redéfinit le statut ontologique du poème lequel est alors conçu, selon cette contingence, comme artifice, et selon une radicale immanence.

Nous avons alors noté dans le chapitre III que ces définitions font système avec ce que nous avons nommé, peut-être imparfaitement, une définition sociologique de la littérature. Nous avons vu en effet que la prise de conscience de l'absence d'assise ontologique conduisait nos auteurs à fournir une explication de ce qui apparaissait alors

inexplicable : la valeur attribuée à l'œuvre littéraire. Chez nos auteurs, cela conduit à la fois à reconnaître la dimension sociale de la création de la valeur littéraire, à en démystifier le processus de création, et selon les cas, à prendre part au jeu, en toute conscience (Mallarmé), ou à y opposer fermement une éthique intransigeante susceptible de fonder, quoique de façon éminemment plus problématique, la valeur du discours littéraire sur un travail d'écriture idéalement exempt de toute mystification (Valéry, Reverdy). Démontrer cela revenait donc à dire la fin, chez nos auteurs, de toute métaphysique de la littérature et la reconnaissance d'une immanence du discours poétique au plan social où se fait et se défait sa valeur, cette immanence sociale n'allant pas sans un rapport ambivalent à la tradition, à la fois de respect et de critique désillusionnée, dans la mise à distance de tout enthousiasme poétique.

Le statut de ces conclusions quant à la définition sociale de la littérature n'ayant, en ce qui concerne sa pertinence poétique, qu'une portée hypothétique (dans le sens où ces conclusions résultent seulement du dispositif critique de présentation des œuvres), nous avons tenté de devancer l'objection la plus radicale à l'idée d'une *lucidité poétique*. Cette objection, formulée exemplairement par Bourdieu, affirme que, dans la mesure où le propos sur l'œuvre ne présume en rien de l'œuvre elle-même, celle-ci peut toujours relever d'une pratique qui dénie par le fait la démystification théorique. Après avoir analysé ce que nous avons fini par caractériser comme le cercle vicieux de l'objection bourdieusienne (annexe 1), nous avons essayé de démontrer la *réalité*, chez nos auteurs, de la crise poétique et de répondre ainsi aux réductions de l'œuvre à une sorte de participation a-critique au jeu littéraire.

Cette démonstration s'est faite en deux temps. Nous avons établi d'abord, dans le chapitre IV, ce que nous avons déjà suggéré implicitement en recourant à des exemples pris à la fois dans le corpus théorique et dans le corpus littéraire de nos auteurs : à savoir, que le dispositif critique de présentation des œuvres possède chez nos auteurs une effectivité, au point qu'il altère la façon dont celles-ci construisent leur sens. Cette effectivité ne pouvait en effet être mieux démontrée qu'en indiquant de façon plus approfondie l'inscription dans les œuvres mêmes du dispositif théorique, ce qui revenait de fait à relativiser toute délimitation trop tranchée entre théorie et poétique. Nous avons donc essayé de montrer, au sein des recueils de poèmes, la présence d'un dispositif critique qui affirme la contingence de l'œuvre et redouble ainsi le dispositif critique externe.

Nous avons ensuite tâché de montrer aux chapitres V et VI que le discours de nos auteurs acte poétiquement l'abandon et le dépassement de toute perspective ontologique. Que ce soit par le traitement problématique des actes de référence qui interdit de faire de la butée

référentielle la fin du discours, que ce soit par les brouillages discursifs de l'identification du réel et du référent (chapitre V et annexe 2) ou par l'affirmation à différents niveaux (modalités épistémiques, thématisations critiques ou poétiques du doute, de l'ignorance ou d'un dépassement des catégories ontologiques traditionnelles) d'une éthique sceptique (chapitre VI), nos auteurs font de la crise ontologique de la poésie la *réalité* de leur écriture, avec ce que cela suppose d'invention, et donc d'une fécondité poétique de l'inscription de cette crise.

Cette fécondité paradoxale, nous a conduits à nous demander si, en dépit du caractère apparemment négatif de la crise des fondements du poème (discrédit, évacuation d'une pertinence ontologique), nos auteurs continuaient à faire de la poésie l'affirmation d'un sens ou s'ils adhéraient à une posture purement nihiliste.

A cette question nous avons répondu en trois temps. Nous avons montré d'abord que nos poètes continuent d'affirmer une pertinence subjective de la littérature et que cette affirmation passe par le maintien de l'isomorphie romantique entre œuvre et sujet. Nous avons vu ainsi que ce maintien, parce qu'il ne peut s'effectuer qu'à travers une réévaluation de la notion d'autonomie, conduit nos auteurs à un humanisme non dogmatique qui fait de l'œuvre la *question* du sujet, loin de toute refondation (chapitre VII).

Nous avons alors distingué cet humanisme inquiet de l'humanisme apparemment voisin de Jean Paulhan. L'occasion nous a ainsi été donné de mettre en évidence l'importance du recul, de la distance et de la conscience critique que nos auteurs ont toujours voulu maintenir. Parce que l'humanisme paulhanien met à mal ces notions, il ne peut faire qu'il ne verse dans la Terreur, qu'il est le premier à condamner, qu'il ne réinvente quelque chose comme une effectivité romantique de l'œuvre. Par là-même il manque ce que la crise poétique offre de plus précieux : un humanisme distancié et sans dogmatisme (annexe 3).

Qui dit humanisme, dit une portée des œuvres, une certaine transitivity. Nous avons donc établi que l'autonomie maintenue du poème compose avec diverses formes de transitivity, que le poème œuvre en vue d'un partage du sens. Nous avons donc vu, dans notre cas, que cela s'effectue par le réinvestissement de diverses traditions : l'allégorie et l'écriture moraliste. Ces formes vigiles, permettant chacune à sa manière la distance critique requise par la neuve lucidité du poète, sont adoptées par nos auteurs en vue d'une communication problématique qui fait de la lecture une activité distanciée. Cette communication ne transmet d'ailleurs de contenus qu'incertains et interrogatifs, de vérités que transitoires, contingentes et immanentes. Ainsi, laissant supposer la pertinence de leur discours au lecteur, nos poètes laissent-ils ouverte la voie d'une recherche de sens, selon ces conditions (chapitre VIII).

La transitivité de l'œuvre reconfigure donc celle-ci rhétoriquement en réaménageant la manière dont est négociée la distance entre les pôles du discours. Ce réaménagement défait le dispositif a-problématique de la représentation. Nous avons vu (chapitre IX) comment chacun de nos auteurs ne se risque au général qu'avec la plus grande circonspection et dans le respect de la distance qui le sépare de tout lecteur. En effet, tout en conservant la perspective d'une mission du poète, Mallarmé, Valéry et Reverdy, mettent l'accent sur l'ipséité du sujet, qu'ils affirment nettement comme valeur. Du coup, à l'heure où les figurations mythiques de la société, les représentations idéologiques de l'histoire et l'avènement de la figure de l'écrivain engagé¹ vouent la littérature à bien des errances, ils semblent dépasser toute vision politique de la littérature.

¹ Qui coïncide selon Benoît Denis avec la naissance, vers la fin du XIXe siècle, de la figure de l'intellectuel. Benoît Denis, *Littérature et engagement*, *op.cit.*, p.203.

II- Reprise

A. Réévaluation

Pour savoir ce que nous pouvons légitimement inférer de ces conclusions, il faut sans doute opérer la clarification préalable de leur statut. Ce statut dépend, comme nous l'avons indiqué en introduction, de celui des données commentées. Il y a trois statuts : celui des textes théoriques qui ne permettent, quant aux œuvres, que des inférences hypothétiques ; celui des traits thématiques des œuvres littéraires qui ne permettent, quant au sens de l'œuvre que des inférences tenant compte de leur contingence rhétorique ; celui des données factuelles de l'œuvre, qui participent de la contingence radicale de celle-ci.

B. Répartition en niveaux : thématique et factuel

1. Différents niveaux

Le statut des inférences provenant de l'étude des données théoriques a été suffisamment traité : nous avons en effet souligné à mainte reprise que les définitions de l'œuvre selon le hasard, selon son artificialité et selon son immanence sociale, ne gageaient qu'hypothétiquement du sens qu'il faut lui attribuer. Ce statut s'applique aux conclusions de notre première partie et à celles du chapitre VII.

Les phénomènes les plus importants relevant, dans les œuvres, du niveau thématique étaient les suivants : les thématisations internes de la fragilité du poème, de la poésie, de l'art ou de la littérature (Chapitre IV), le thème de la fictionnalité du poème, la figuration de son rapport au monde (Chapitre V), les thématisations du scepticisme, de l'ignorance, du doute, des limites ou des défaillances de la perception, d'une confusion des catégories ontologiques traditionnelles (Chapitre VI), le sens immanent des allégories, le contenu des affirmations aphoristiques (Chapitre VIII), les figurations de l'autre et de la mission du poète (chapitre IX).

Les principaux phénomènes relevant du niveau factuel étaient quant à eux : l'exemplification mallarméenne du hasard dans le *Coup de dés*, l'exemplification de

l'historicité dans les *Poésies*, l'inachèvement des poèmes ou leur explicite reprise chez Valéry, les citations prosodiques chez Reverdy (Chapitre IV), le traitement des actes de référence (Chapitre V), les équivoques syntaxiques et coréférentiels (Annexe 2), les modalisations sceptiques du discours (Chapitre VI), la présence tautologique de l'allégorie mallarméenne, la présence incertaine des marques de l'allégorie, la coprésence du poétique et du gnomique, la monstration du mélange chez Valéry et Reverdy (Chapitre VIII), et l'exemplification énonciative des différentes portées du discours (Chapitre IX).

Notons ici, que, peu ou prou, dans l'étude des œuvres, tous les éléments que nous avons étudiés peuvent participer des deux niveaux, dans le sens où tout contenu propositionnel est en même temps un événement. Cependant cette participation se dit selon des priorités différentes de ces niveaux pour tel ou tel élément ainsi que suivant une dissymétrie de ces niveaux l'un par rapport à l'autre. C'est cette priorité et cette dissymétrie qu'il faut préalablement détailler pour différencier les statuts qui peuvent être reconnus aux inférences issues de l'étude des phénomènes de l'œuvre.

D'un côté, par exemple, les thèmes¹ du scepticisme et de l'insavoir, et, quand ils sont inscrits dans l'œuvre, ceux du hasard et de la contingence, relèvent d'abord du premier niveau. De l'autre, les manifestations énonciatives de l'insavoir, le traitement de la référence, et l'éclatement thétiq ue des énoncés qui l'accompagnent, relèvent d'une priorité du factuel. Pour ces derniers éléments, le passage à la proposition, dont témoigne alors l'interprétation, s'opère dans un acte d'infidélité à l'ordre qu'elles désignent. Qu'une parole trahisse une ignorance quant à ce qui est n'implique pas qu'elle signifie cette ignorance. Ainsi, chez Reverdy, l'emploi des indéfinis, à la différence des thématisations de la confusion, ne peut être interprété propositionnellement comme l'affirmation d'une ignorance de l'identité précise du référent qu'abusivement. Cet emploi *manifeste* cette ignorance plus qu'il ne l'affirme. Ce ne sera donc pas en tant que fait qu'il donnera lieu à une formulation propositionnelle, mais en tant que problème, en tant que sa factualité est intégrée à une attente de sens, à une discursivité généralisée.

Nous notons alors la dissymétrie : tirer l'élément thématique vers sa factualité n'est en définitive que révéler celle-ci, qu'il présuppose toujours ; au contraire, aller du fait à la proposition est toujours un travestissement (certes possible sinon souhaitable, mais là n'est pas la question). Le thématique participe du factuel ; la réciproque n'est pas vraie. Transposer

¹ Chapitre 1, I, b.

l'éclatement théorique du premier quatrain du « Pitre châtié¹ » en une intention de signifier la dispersion du sujet, c'est perdre le fait de cette dispersion pour la ramener à une manière de synthèse qui n'est pas présente dans le texte. En revanche, il est parfaitement licite, dans le cas de telle figuration du poète (le retrait, dans « Salut » ou, chez Valéry, dans « César »), de voir *aussi* l'*acte* de figuration qui en effectue la présentation.

Nous considérerons donc que les éléments du niveau thématique donnent lieu prioritairement à des inférences capables de rendre compte d'une contingence rhétorique en s'en tenant au « peut-être » de l'hypothèse, tandis que les éléments du niveau factuel relèvent quant à eux d'abord d'une contingence radicale, de la tautologie de ce qui se montre sans raison explicite.

2. Quelques exemples

a) La contingence mineure

Afin de clarifier notre propos, nous l'illustrerons encore par quelques exemples. La contingence rhétorique propre aux données thématiques, entendue comme une perturbation de l'application au contexte de l'information énoncée, est illustrée on ne peut plus précisément par *Les Loisirs de la Poste* : une fois les quatrains postaux agencés en recueil, ou même, une fois qu'ils sont arrivés à bon port, l'adresse, qui devrait apparemment constituer l'information centrale du texte, n'est plus qu'un prétexte au jeu verbal qui signe la complicité de l'auteur et de son destinataire :

Apte à ne point te cabrer : hue !
Poste et j'ajouterai : dia !
Si tu ne cours onze bis rue
Balzac chez Heredia.²

L'adresse postale cède le pas à une adresse ludique qui tourne en dérision ou allège la fonction tristement informative de l'enveloppe. La contingence rhétorique de l'information apparaît ici avec une grande clarté ; lire *Les Loisirs de la Poste*, c'est renouveler à chaque quatrain cette mise en suspens ludique de la transitivité du discours.

Il y a lieu, même lorsque cela apparaît moins clairement, de modaliser le contenu thématique du texte, de n'y voir du moins jamais un sens univoque. Le lecteur qui tiendrait la signification explicite du « Sonneur³ » pour la position définitive de l'auteur se tromperait

¹ *Poésies*, *op.cit.*, p.8 : « Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître / Autre que l'histriion qui du geste évoquais / Comme plume la suie ignoble des quinquets, / J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre »[...].

² *Vers de circonstances*, *op.cit.*, p.246.

³ *Poésies*, *op.cit.*, p.13.

évidemment. Même si l'on ignore qu'il s'agit d'un poème de jeunesse et que la poétique de Mallarmé a abouti sur la fin à une pratique fort éloignée de celle à l'œuvre dans ce texte, il reste que les mésaventures et les paroles du personnage nous sont présentées sans que le positionnement de l'auteur à leur égard ne soit donné. La présentation du texte interdit que son contenu soit entendu littéralement. En outre, l'insertion du poème dans le recueil produit un jeu énonciatif complexe qui empêche que l'évidente énonciation à la première personne soit retenue comme le point de vue ultime sur le texte. Notons encore que, même si une étude thématique permettait d'observer dans un grand nombre de textes le thème d'une misère du poète, celui-ci ne pourrait en aucun cas constituer un savoir de ce que dit définitivement le recueil ou chaque texte, en vertu justement du phénomène de présentation ou de fiction propre à la littérature. Chez Valéry, l'exemple le plus explicite de contingence rhétorique réside sans aucun doute dans les méandres de « L'Insinuant¹ ». Dans ce poème, l'affirmation d'une direction (« Je sais où je vais, / Je t'y veux conduire »), coïncide explicitement avec l'impossibilité pour le lecteur de déterminer catégoriquement le sens du texte. Le rapport du titre à l'énonciation en première personne indique également qu'il est impossible de savoir qui assume la parole présentée : est-ce l'auteur/locuteur ? Ou bien le « je » du poème n'est-il qu'un énonciateur dont la voix n'est pas nécessairement assumée par le locuteur susceptible d'énoncer le titre. Du coup, les propositions déjà explicitement énigmatiques du texte sont prises dans le mouvement sinueux d'une dissociation possible de l'énonciation et de l'information. Chez Reverdy, c'est sans doute l'ambiguïté axiologique de certaines images du *Chant des morts* qui illustre le mieux ce qu'il faut entendre par contingence rhétorique, parce qu'elle interdit de toute évidence qu'on en donne quelque interprétation catégorique.

b) La contingence factuelle

L'exemple par excellence de la contingence factuelle est bien sûr la présence incertaine et contingente du codage du *Coup de dés*. Mais il est chez Mallarmé d'autres exemples moins spectaculaires. Dans « Petit air I² », le brouillage syntaxique des six derniers vers provoque une incertitude qui n'est pas thématisée mais factuelle. Ce fait nous est donné non comme une incertitude propositionnelle qui pourrait encore s'énoncer mais comme un insavoir fondamental, proche de ce que nous avons appelé au chapitre VI un scepticisme matriciel. Cet insavoir n'est pas transposable en une signification, fût-elle problématique. Nous en rencontrons le fait, avec son insignifiance, son absence de justification dans l'ordre

¹ *Charmes, op.cit.*, p.137.

² *Poésies, op.cit.*, p.34.

qui est le sien. Cette absence totale de justification qui n'est pas seulement une carence de justification discursive mais une absence de nécessité ontologique, fait la contingence absolue du poème. Le fait ne porte pas au-delà de lui-même.

Chez Valéry, l'inachèvement du poème¹ avant d'impliquer un propos sur la littérature, remarque d'une certaine manière la finitude de l'œuvre, de même que l'écriture du mélange, qui si elle conduit à construire un dispositif de problématisation rhétorique n'en demeure pas moins à un premier niveau l'indice d'un éparpillement du discours. Chez Reverdy, les actes de référence non médiés avant d'engager le lecteur à s'interroger sur leur sens, et d'en inférer qu'ils visent à rendre problématique la transmission d'un propos quant au réel, et donc qu'ils communiquent cette problématique, marquent la fragilité de cette transmission, la possibilité de son échec, en deçà de toute interprétation.

C. Interprétation

Si, avec le recul de ces quelques remarques, on considère maintenant chacune de nos conclusions, on s'aperçoit de deux choses : d'une part que celles-ci ne sont pas remises en cause par le statut des éléments qui les auront suscitées² ; d'autre part qu'elles peuvent apparaître comme une mise en évidence de ce statut. Toutes choses qu'il nous faut à présent démontrer.

1. Compatibilité de l'interprétation et du statut deux fois contingent des données littéraires

En ce qui concerne le niveau thématique, que ce soient les thématiques internes de la fragilité du poème, de la poésie, de l'art ou de la littérature, celles de la fictionnalité du poème, ou de son rapport au monde, celles encore du scepticisme, de l'ignorance, du doute, des limites ou des défaillances de la perception, d'une confusion des catégories ontologiques traditionnelles ou de l'immanence du sens, les affirmations relativistes de l'écriture aphoristique, ou les figurations de l'autre et de la mission circonspecte du poète, toutes les conclusions auxquelles nous sommes parvenu disent à leur manière la contingence rhétorique des données qu'elles commentent. Ainsi, montrer que la fragilité du poème met en question le crédit qu'on lui porte destitue sa parole de toute hégémonie autoritaire ; souligner le fait qu'il présente son rapport au monde comme problème plutôt que comme justification, montrer qu'un certain nombre de thèmes sceptiques relativisent toute conclusion quant à sa vérité,

¹ Cf. « Episode », *Album de vers anciens*, *op.cit.*, p.83.

² Ce qui aurait été le cas si ces conclusions avaient reflété quelque contenu dogmatique que ce soit.

insister sur l'immanence des contenus auxquels conduit, çà et là, l'allégorie, montrer l'interprétation relativiste ou la prudence des généralisations de l'écriture aphoristique, indiquer enfin les précautions qui entourent l'aménagement rhétorique d'un rapport à l'autre et à la collectivité, tout cela participe d'une considération de la contingence rhétorique du poème, du fait qu'il se situe au-delà de tout dogmatisme, et que les contenus qu'il propose sont moins catégoriquement affirmés que mentionnés ou suggérés, en dehors de toute compréhension univoque, directe et définitive, du fait qu'ils se lisent selon la dualité du dissensus et du consensus¹.

En ce qui concerne le niveau factuel, les inférences que nous avons tirées de l'exemplification du hasard dans le *Coup de dés*, de celle de l'historicité dans les *Poésies*, de l'inachèvement valéryen, du traitement des actes de références (l'indicialité du texte mallarméen, l'immédiation reverdyenne, l'enracinement phénoménologique dans le présent d'un sujet illisible chez Valéry), des brouillages syntaxiques qui entravent toute identification et rendent toute référence au réel factuellement problématique, de l'étrangeté du texte sceptique à tout enracinement ontologique, de la contingence du sens allégorique qu'on hésite bien souvent à inférer de textes qui marquent l'allégorie de façon seulement incertaine, de l'hétéroclite du gnomique et du poétique ou des différentes portées du discours, ces inférences, donc, thématisent l'apparition erratique ou incertaine de certains de ses éléments, leur contingence factuelle.

Pour le dire plus simplement, les conclusions de nos parties 2 et 3 sont congruentes avec le statut des phénomènes qu'elles interprètent : le discrédit et la déshérence ontologique du poème disent à la fois une modalisation de ses contenus et la reconnaissance de son absence de nécessité ; l'invention d'un humanisme inquiet et fragile qui ne s'affirme pas sans précautions, implique à la fois le refus d'une affirmation catégorique (ce qui implique sa contingence rhétorique, la possibilité qu'il ne soit pas affirmé ou qu'il s'affirme de bien des manières), et la conscience que son existence, comme celle de la poésie, selon Valéry², est essentiellement niable.

¹ L'expression est de Jean Bessière. Cf. *Les Principes de la théorie littéraire, op.cit.*, p.200.

² *Tel quel, op.cit.*, p.546 : « L'existence de la poésie est essentiellement niable ; de quoi l'on peut tirer de prochaines tentations d'orgueil. / – Sur ce point, elle ressemble à Dieu même. »

2. Que les données commentées mettent en évidence les contingences rhétorique et factuelle de l'œuvre

Cependant, il ne faut pas s'arrêter ici au simple constat d'une compatibilité entre nos conclusions et le statut des données de l'œuvre. En effet, si une telle compatibilité établit, peut-être, la légitimité de ces conclusions, elle ne permet pas de rendre compte de leur particularité, ni, du coup, de la singularité du geste accompli par nos auteurs.

Or, si l'on y pense, quelque chose de tout à fait surprenant a lieu ici : on s'aperçoit en effet que l'interprétation de leurs œuvres conduit le lecteur à prendre acte de la double contingence de la littérature, qu'elle conduit à la révélation de celle-ci. Pour comprendre l'originalité de ce phénomène, sans doute faut-il établir que cette révélation pourrait aussi bien ne pas se produire.

a) Que la double contingence n'est pas nécessairement révélée en littérature

De fait, si l'on peut considérer que la double contingence est décelable en droit dans toute œuvre, il n'est cependant pas vrai que toute œuvre construite clairement l'accès à cette double contingence. Certains romans ou poèmes témoignent ainsi d'une ignorance de leur contingence rhétorique et d'un refoulement de leur contingence factuelle. On peut voir par exemple dans la « littérature populaire¹ » un tel cèlement des contingences de l'œuvre. C'est en tout cas la thèse de Michel Meyer qui affirme que dans ce type de littérature « la compréhension est successive et ne cesse de se préciser à mesure qu'avance la lecture. La fin de l'histoire est une réponse littérale, une solution définitive à la question qu'elle a elle-même soulevée² ». Le statut rhétoriquement contingent du texte demeure ainsi voilé par le comblement total des attentes du lecteur par un récit qui aura, en sus, empêché, par l'accaparement de l'attention, la reconnaissance de la contingence absolue de l'œuvre.

D'autres œuvres mettent en relief la contingence rhétorique, l'ambiguïté de leur statut discursif, sans jamais désigner leur acte comme chose insignifiante. Les fables de Jean de La Fontaine constituent une illustration évidente de cela. Le statut rhétorique de la fable est toujours problématique : l'intention argumentative n'est jamais univoque, tout récit est susceptible d'une multiplicité de lectures et rien ne garantit que la morale explicite, quand elle est énoncée, constitue l'enseignement dernier du texte ; en outre, la disposition en recueil

¹ On peut admettre en effet qu'une telle dénomination ait un sens.

² Michel Meyer, *Langage et littérature*, op.cit., p.121.

produit des effets infinis de contradiction, de correction ou de nuance¹. On est ainsi confronté à une monstration permanente du statut problématique des discours sociaux repris (ceux du religieux, du dévot, du puissant, du courtisan) : l'intrigue en reste cependant à ce niveau, sans qu'il y ait ostension d'une contingence radicale des énoncés². En somme, il y a bel et bien des degrés divers de manifestation des contingences de l'œuvre.

b) La révélation de la contingence rhétorique

Or, il est clair que, chez nos auteurs, du dispositif de présentation théorique qui révèle la relativité de l'œuvre à un devenir problématique de ses discours dans la société, aux thématisations explicites de l'ignorance, tout est fait pour révéler la contingence rhétorique du poème. Pour nous en convaincre, voyons brièvement comment cette révélation passe parfois exemplairement, par un traitement de la réflexivité.

La dimension réflexive des poèmes implique la mise en suspens de leur sens et la question de son applicabilité au poème. Ainsi, « Feuillet d'album³ », en développant un discours sur l'impuissance poétique qui interdit à l'artiste de dire fidèlement la grâce enfantine d'une jeune fille, intrigue quant à son statut : constitue-t-il l'exemple d'une poétique de substitution ou faut-il y voir seulement le témoignage d'un échec ? Dans ce cas, quel est l'intérêt de dire l'échec du poème dans la forme même du poème ? Quel est le sens à donner au paradoxe qui réside dans la conjonction des propositions suivantes : l'acte de créer doit s'interrompre et reconnaître son incapacité ; cela est dit dans une œuvre ? Le texte rend explicite par son autoréflexivité la contingence de son statut rhétorique. Cette explicitation, prend la forme d'une infinitisation de la lecture : désignant l'acte de créer, le poème invite à sa relecture selon la figuration de la création qu'il propose. Or, cette relecture, *a priori* sans cesse renouvelable puisqu'elle procède d'une mise en abyme illimitée (c'est une première infinitisation, mécanique si l'on veut), pose le problème de la coïncidence de l'œuvre présentée à la figuration de l'œuvre qu'elle inclut, coïncidence dont le poème ne peut jamais donner la clé (seconde infinitisation, interrogative). En quel sens l'« Éventail » de Madame Mallarmé⁴ propose-t-il, dans le menu objet qui y est mentionné, une figuration adéquate de ce qu'il est comme poème ? Une réponse séduit : l'éventail, agité « sans paresse » par Maria,

¹ Pour une lecture des fables selon l'interrogativité généralisée induite par la composition des recueils, cf. Yves Le Pestipon, « *Je plie et ne romps pas* » – *Essai de lecture ininterrompue du Livre I des Fables de La Fontaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

² Il serait possible de trouver des exceptions à cela dans les textes thématissant la mort et s'inscrivant donc dans une perspective eschatologique.

³ *Poésies*, *op.cit.*, p.31.

⁴ *Poésies*, *op.cit.*, p.30.

correspond par son mouvement infini de va-et-vient à l'acte de lecture interrogatif qui va du poème au poème, dans l'espace ouvert de sa contingence rhétorique, de l'absence de règle reliant le dit à son dire. En quel sens « La Dormeuse » de Valéry est-elle une figuration du poème ou de ce poème ? Si la notation de la forme vigile de la jeune femme conduit en effet à faire de celle-ci une manière de métaphore du poème, on doit se demander ce que signifie cette veille paradoxale, contemporaine d'un abandon. Cette interrogation peine à trouver une réponse définitive : peut-être doit-on comprendre alors que les secrets de la dormeuse¹ sont aussi ceux de « La Dormeuse », dont l'indubitable présence, noir sur blanc, invite à un déchiffrement, à une allégorèse, sans impliquer son évidence. En quel sens enfin, chez Reverdy les figurations d'un art ou d'une poésie aux limites estompées, perdus dans le réel², sans cadre, peut-elle valoir comme *définition* ? Comment cette absence de limites s'applique-t-elle aux poèmes, pourtant évidemment inclus dans les bornes d'une page ? Quel sens donner à une définition qui semble indéfinir son objet ?

On le voit, les battements de l'éventail mallarméen, l'énigmaticité valéryenne ou les notations de l'indéfini chez Reverdy mettent en évidence la contingence rhétorique de l'œuvre par l'explicite exemplaire d'une réflexivité toujours problématique.

c) **La révélation de la contingence radicale**

Quant à la contingence radicale de l'œuvre, elle est elle aussi fréquemment révélée. Qu'on pense ici seulement à l'affirmation théorique de sa contingence ontologique ou aux différentes exemplifications poétiques de celle-ci. En la matière, le *Coup de dés*, selon la lecture qu'en donne Quentin Meillassoux, représente un cas d'école. Mais qu'on considère également l'hapax verbal du « ptyx » : l'allégorique s'y précipite dans l'insignifiance d'une échappée hors du champ oppositif de la langue, vers l'apparition d'une opacité sonore, qui aurait tout aussi bien pu rester sans lendemain interprétatif. Dans le même sens, on peut évoquer l'utilisation de l'espace, soit d'un élément qui échappe au champ horizontal des invariances de la langue et ouvre un champ a priori chaotique, matériel, insignifiant. C'est bien sûr dans le *Coup de dé* et dans les poèmes de Reverdy que cela est le plus évident. Dans le *Coup de dés*, la disproportion des polices, par exemple, donne une matérialité aux paroles qu'elles tracent, dans le sens où la différence des tailles ne peut pas, à proprement parler, signifier : il n'existe pas de système de renvoi codifiant le sens (par exemple selon une claire hiérarchie d'importance) de telle ou telle taille. Les différences de police sont ainsi des

¹ *Charmes*, *op.cit.*, p.121 : « Quels secrets dans son cœur brûle ma jeune amie [...] ».

² *Étoiles peintes*, *op.cit.*, p.301, 305, 307 et 308.

différences absolues d'intensité, qui échappent au principe d'oppositivité de la langue ainsi qu'aux règles du discours. Les blancs reverdyens quant à eux, si parfois ils peuvent structurer le poème de manière quasi iconique¹, indiquent aussi une absence² qu'on aurait tort d'interpréter sans tenir compte de ce qu'elle a d'abscons³, et viennent en outre souligner la dimension chosale du poème⁴. Chez Valéry enfin, les marques évidentes de l'inachèvement renvoient le lecteur à la finitude du poème, à son statut de discours abandonné. Tous ces phénomènes concourent donc à révéler la contingence radicale du poème.

On s'aperçoit en outre, en reconsidérant les précédents exemples, que certains éléments du niveau thématique mettent en évidence ce que nous avons appelé leur statut prioritaire, c'est-à-dire leur contingence mineure – c'est le cas des thématisations de l'autoréflexivité ou du scepticisme – tandis que d'autres font signe vers la contingence présentative – le thème de la contingence, les figurations du poème en chose (constellation, septuor, écume, photographie, coquille). Il y a donc un mouvement de passage du thématique au factuel, de la contingence rhétorique à la contingence présentative.

De ce passage nous donnerons un exemple. Dans un sonnet de 1892 envoyé au photographe Paul Nadar⁵, Mallarmé semble s'être ingénié à faire du thème photographique de la capture tautologique de l'instant, le vecteur d'une révélation de la factualité du poème, factualité exemplifiée ici par la spatialité même du sonnet :

Le bachot privé d'aviron
Dort au pieu qui le cadenasse –
Sur l'onde nous ne nous mirons
Encore pour lever la nasse

Le fleuve sans autres émois
Que l'aube bleue avec paresse
Coule de Valvins à Samoïs
Frigidement sous la caresse

¹ On pense bien sûr au glissement des mots sur la page du premier poème des *Ardoises du toit*. Cf. Michel Murat, *Le vers libre, op.cit.*, p.210.

² *Ibid.*, p.205.

³ Isabelle Chol a très bien commenté l'impact du blanc sur la syntaxe reverdyenne. Elle remarque en particulier que la ponctuation blanche des poèmes conduit à une fragilisation des hiérarchies logiques de la phrase si ce n'est de la notion même de phrase. Où l'on voit, avant toute interprétation du blanc, l'effectivité d'une perturbation du champ oppositif de la langue difficilement assimilable à une logique discursive. Cf. Isabelle Chol, *Pierre Reverdy. Poésie plastique, op.cit.*, p.205-211.

⁴ Selon Anne-Marie Christin, « le texte que le blanc interrompt ou dont il annonce le fragment y gagne un *lieu* tout aussi physique que celui où se manifestent les êtres ou les choses qu'il désigne, de sorte que l'émotion qui vient au lecteur en le lisant se révèle être la même que celle qu'il aurait connue en faisant l'expérience de ces choses et ces êtres dans la vie ». D'où une proximité clairement affirmée dans les textes de *Nord-Sud* avec l'accentuation cubiste de la factualité chosale de l'œuvre. Cf. Anne-Marie Christin, « Enonciation et typographie chez Reverdy », *Poétique du blanc – vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Peeters, Leuven, 2000, p.192.

⁵ *Vers de circonstance, op.cit.*, p.354.

Ce brusque mouvement pareil
À secouer de quelque épaule
La charge obscure du sommeil
Que tout seul essaierait un saule

Est Paul Nadar debout et vert
Jetant l'épervier grand ouvert.

Ce que *dit* le poème c'est le calme d'un instant et le geste qui y survient. Le texte fonctionne ici comme un dispositif photographique de présentation de l'événement. De fait, le distique final ressemble à un instantané, à la capture d'un instant qui peut s'en tenir, tautologiquement, à elle-même¹. Il y a là une manière de présentatif mimé typographiquement par le détachement du distique événementiel². Ce détachement, qui répète en acte l'apparition dite, reproduit l'absolue apparition du poème lui-même. Dès lors c'est le poème comme surgissement insignifiant³, tautologique – son insignifiance redouble ou est redoublée par la présentation apparemment gratuite ou constative du geste de Nadar – qui frappe la rétine du lecteur ; ou bien son action de saisir l'événement. La contingence absolue du sonnet est révélée. On doit alors souligner la factualité de cet acte de présentation avant de l'intégrer à quelque interprétation que ce soit, car en indiquant sa présence, le poème témoigne de sa tautologie, de la possibilité d'un défaut de pertinence⁴.

Deux choses donc : le lecteur est invité à la notation des deux contingences ; ce qui relève du thématique permet de désigner son autre absolu : le factuel. Du coup il est impossible de se cantonner à la notation d'une seule des deux contingences.

D. Pour un humanisme littéraire ou rhétorique

C'est donc qu'à travers l'œuvre de nos auteurs le statut complexe du discours littéraire semble se révéler. La chose étonne et l'on se demandera légitimement si nous ne sommes pas tombés dans le piège d'une conception téléologique de l'histoire littéraire, si nous n'avons pas rejoué le drame commun à toutes les apocalypses critiques du siècle passé qui firent si bien de telle œuvre ou de tel concept l'essence littéraire de la littérature, son

¹ Sans doute une lecture symbolique a-t-elle été pensée par Mallarmé : le filet jeté sur le présent abandonné est une belle métaphore de la photographie.

² Le fait que, pour la première fois du poème la rime y soit plate rajoute à l'impression de surgissement en bloc, dans l'instant. Dans les vers qui précèdent, les rimes croisées évoquaient une impression de changement, donc de temps.

³ Et l'insignifiance est au cœur de l'art photographique.

⁴ De fait le texte se présente ici comme une manière de tautologie. La dramatisation argumentative est réduite à presque rien : on n'avance pas ici, argumentativement parlant. La rhétorique, comme « le bachot », est privée d'aviron.

accomplissement. On se demandera en somme, si nous ne répétons pas une des grandes définitions de la « modernité ».

De fait, comme le rappelle Jacques Rancière un des discours dominants sur la « modernité » affirme que s'y produit la conquête de la forme pure, « enfin mise à nu, de l'art¹ ». Selon un tel discours, « chaque art affirmerait la pure puissance de l'art en explorant les pouvoirs propres de son médium spécifique. La modernité poétique et littéraire serait l'exploration des pouvoirs d'un langage détourné de ses usages communicationnels. La modernité picturale serait le retour de la peinture à son propre : le pigment coloré et la surface bidimensionnelle. La modernité musicale s'identifierait au langage à douze sons, délivré de toute analogie avec le langage expressif² ». On comprend qu'ici la modernité se définit comme le *telos* d'une histoire progressiste des arts : l'évacuation de la portée ontologique et représentative des œuvres constituerait une manière de purification, chaque art étant rendu, enfin, à l'essentialité de son médium propre. En ce sens, la spécification de la poésie, de la musique ou de la peinture est indissociable d'un processus d'autonomisation dont ne sait trop si elle le produit ou si elle en est l'effet.

On note pourtant de grandes différences entre nos conclusions et une telle définition. S'il est vrai que l'idée selon laquelle la poésie de nos auteurs porte à la conscience de son existence discursive (rhétorique et factuelle) ressemble à s'y méprendre à celle d'une appropriation par la littérature de la spécificité de son médium, elle ne coïncide cependant ni avec une autonomisation du poème, ni avec l'abandon pur et simple de toute représentation. Dans la mesure où la définition de la modernité résumée ici par Jacques Rancière se fonde sur une confusion entre spécificité et autonomie, elle tend à se réduire à une définition purement esthétique de l'art³, quand, pour notre part, nous avons été conduits à interpréter la conscience de la spécificité discursive de la poésie en termes de transivité et de pertinence, en termes rhétoriques.

C'est pourquoi il faut distinguer ici un paradigme esthétique de la littérature et un paradigme rhétorique. Pour le premier paradigme, ce qui compte ce sont les propriétés

¹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op.cit.*, p.38.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.33. La puissance d'un tel modèle est telle qu'on le retrouve tout au long du XX^e siècle. Il occulte semble-t-il ce qui se joue d'une possible redéfinition rhétorique des arts à la fin du XIX^e siècle. Par exemple, Foucault, dans une brillante analyse de la peinture de Manet au lieu d'inférer du fait « qu'il n'est pas possible [dans certaines toiles de Manet] de savoir où se trouvait placé le peintre pour peindre le tableau » une simple problématique du point de vue, conclut sa conférence par l'affirmation par l'idée que ce qui s'invente chez le peintre c'est la possibilité de laisser « jouer l'espace avec ses propriétés pures et simples, ses propriétés matérielles elles-mêmes ». Où l'esthétique occulte l'interprétation. Cf. Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, retranscription d'une conférence prononcée en 1971, Seuil, 2004, p.47.

matérielles pures et simples de l'œuvre et l'expérience qu'elles suscitent¹ ; pour le second, c'est sa problématique et les inférences qu'elle appelle. Le paradigme esthétique définit un humanisme hérité de Schiller et fondé sur l'état esthétique comme fondement d'une humanité particulière, celle « de l'apparence et du jeu libres » visée par l'éducation esthétique de l'homme². Cet humanisme parce qu'il promeut « la liberté inconditionnée de la pensée pure³ » est, du fait même de cette absence de condition, endogène au modèle romantique d'une littérature exceptionnelle⁴. Le paradigme rhétorique définit quant à lui un humanisme fondé sur la conscience partagée d'une fragilité des institutions humaines (exemplairement de la littérature) et sur l'incertitude d'un sujet pris dans le jeu sans gratuité du dissensus et du consensus. D'un côté, donc, l'œuvre et le sujet sont une fin en soi (c'est le jugement esthétique), de l'autre ils définissent des fins multiples et suscitent une communication, des interprétations. C'est pourquoi l'appropriation réputée moderne de son médium par tel ou tel art a un sens très différent de l'appropriation de sa spécificité par la poésie telle que nous l'avons décrite chez nos auteurs. Dans un cas, l'appropriation est suffisante ; dans l'autre elle n'est qu'un point de départ.

*

* *

Peut-être l'intérêt de notre travail – s'il en a un – aura-t-il été d'établir cette distinction à propos d'œuvres que l'histoire littéraire a trop souvent classées du côté de l'esthétique pure, de donner à lire, au-delà d'une opposition simpliste entre poétiques représentatives et poétiques de l'anti-représentation, la possibilité d'un dépassement de l'ontologie littéraire qui ne coïncide pas avec une redéfinition esthétique de la littérature⁵. L'enjeu pour la période qui nous intéresse est évident : à l'heure où la pertinence du discours religieux est de moins en moins entendue, où l'onto-théologie occidentale se pervertit dans les formes les plus criminelles du théologico-politique, l'humanisme rhétorique, signifiant à la

¹ Il est à noter que Valéry prête particulièrement le flanc à une réduction esthétique de son œuvre, dans la mesure où, par exemple, ses définitions de « l'état de poésie » ou de l'œuvre comme support d'une *expérience* toujours à recommencer (cf. « Poésie et pensée abstraite », *Variété, op.cit.*, p.1331) relèvent intégralement d'une esthétique. On retrouve une telle réduction dans l'ouvrage de Luigi Pareyson, *L'Esthétique de Paul Valéry*, Théétète, 2002. Il y a bien réduction ici puisque la réalité poétique de l'œuvre est complètement occultée. Cf. notamment p.48 : le philosophe feint de parler de *La Jeune Parque*, sans dire qu'il parle en réalité de ce que Valéry raconte de sa genèse et de l'expérience de son écriture.

² *Ibid.*, p.39.

³ *Ibid.*, p.40.

⁴ Cette liberté sans condition – Gide ne nous en avertit-il pas dans *Les Caves du Vatican* ? – n'est pas sans dangers. L'humanisme qu'elle fonde n'est jamais très loin du nihilisme le plus violent.

⁵ En ce sens notre thèse ne fait qu'emprunter la voie ouverte par Jean Bessière et peut-être aussi, toutes différences gardées, par Henri Meschonnic.

fois la fragilité des institutions humaines et la problématique de ses propositions, tranche par son sérieux avec la confiance prophétique des uns ou l'émerveillement esthétique des autres.

Nos conclusions plutôt qu'elles n'évacuent la question qui les aura suscitées, pourraient alors déboucher sur une mise en perspective plus vaste de l'histoire littéraire de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Dans le but d'affiner davantage le sens de notre propos, on pourrait ainsi imaginer d'engager prioritairement un travail de comparaison et de différenciation entre les œuvres de nos auteurs et les productions parfois très proches de certains poètes de la nébuleuse paulhanienne. En effet, si l'on y songe, à l'instar de nos auteurs, des poètes comme Ponge ou Bousquet témoignent d'une réelle inquiétude quant à la possibilité du maintien d'un partage poétique du sens. Cette inquiétude ne va pas, d'ailleurs, sans une hésitation formelle et une manière de procrastination éditoriale et poussera chacun d'eux à inventer des solutions formelles originales, façons de poursuivre, peut-être *in extremis*, le travail de la littérature : qu'on pense ici aux proèmes de Ponge ou à sa mise à nu de la genèse opérable, à l'écriture de la note ou à la réinvention d'un vers anachroniquement symboliste¹ chez Bousquet. En montrant en quoi ces parcours en apparence si proches se distinguent² fondamentalement de l'humanisme rhétorique que nous avons tenté de définir on gagnerait à la fois en clarté et en précision ; on se prémunirait surtout contre l'amalgame facile entre cet humanisme et une certaine confiance dans les vertus du discours, confiance qui, sous l'influence considérable de Paulhan, s'est pensée paradoxalement sous le terme de « rhétorique ».

A côté de ce travail de détail, il faudrait également mener une investigation plus ample, destinée à constituer une toile de fond historique moins caricaturale que celle que nous avons dû broser ici. S'il est vrai, comme l'affirme Daniel Oster, que « toute la littérature de la première moitié du XX^e siècle, d'avant-garde ou non, peut être lue *aussi* comme une

¹ Comme chez Valéry, notons-le.

² Les différences apparaissent à une lecture attentive. On peut noter par exemple que l'écriture de la note chez Joë Bousquet, loin de favoriser une transitivité de l'énoncé poétique par une hybridation générique vise plutôt à une fulgurance du sens dans l'instant du discours (cette idée est défendue par Jean-Pierre Zubiante dans « Joë Bousquet et la parole intime dans *Traduit du silence* : entre fragmentation et totalisation », in François-Charles Gaudard (dir.), *Joë Bousquet et l'écriture*, L'Harmattan, 2000). Chez Bousquet toujours, on remarquera, par exemple dans les poèmes de *Connaissance du soir* (Gallimard, 1947), comment le jeu des imbrications syntaxiques construit une sorte de continuum discursif qui implique que le sens ne peut jamais être saisi : le jeu des complémentations successives aboutit à l'effet paradoxal que le sens des différents groupes s'efface en s'affirmant dans la mesure où les éléments complémentés sont sans arrêts réévalués par l'en-avant de leurs compléments à venir. S'affirme ainsi stylistiquement ce que nous avons défini chez Paulhan comme une présence muette et *effective* du sens. On remarquera peut-être aussi chez Ponge comment, malgré une apparente radicalité de sa mise en cause de la littérature, sa question est moins de savoir s'il faut écrire que comment. Cela apparaît très clairement dans les *Proèmes*. On se référera notamment aux notes sur Camus où Ponge assimile symptomatiquement la reconnaissance camusienne d'une absurdité du monde à ce qu'il nomme « l'infidélité des moyens d'expression » (*Proèmes* (1948), in *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes*, Gallimard, 1989, p. 181).

tentative de rénover ses propres raisons de croire en soi et de faire croire en elle : autrement dit une question de légitimation », nous pourrions explorer les méandres des légitimations symbolistes et surréalistes¹ et analyser la relation entre celles-ci et la réalité poétique des œuvres.

*

* *

En attendant de pouvoir entreprendre une telle tâche, à ce point d'un travail sans doute lacunaire, nous garderons en mémoire l'image d'une forme sentinelle, déposée à l'orée du siècle passé, borne nominaliste à l'ivresse aussi bien qu'au néant, veillant pour elle-même et pour chacun sur l'altérité des hommes, sur l'étrangeté du monde.

Si cette forme n'est autre que la littérature même, le lecteur acceptera peut-être que nous prenions ici congé sur la pirouette d'un apologue.

LE CUBE

Monsieur Valéry dormait toujours debout pour ne pas s'endormir.

Il expliquait : une tour est faite pour tout voir. Et il ajoutait : il n'y a pas de tours horizontales.

Cependant, pour répondre à une provocation, monsieur Valéry décida de dessiner une tour couchée.

Et ensuite il expliqua :

– Si la tour était un cube on verrait la même chose, d'en haut, qu'elle soit à la verticale ou à l'horizontale.

Et il dessina une tour en forme de cube, à l'horizontale.

Ensuite il dessina une tour en forme de cube, à la verticale.

– C'est pareil, vous voyez ?

Et monsieur Valéry conclut, en disant, d'un ton philosophique et profond :

– Si toutes les choses étaient des cubes, il n'y aurait pas autant de discussions. Et le doute n'existerait pas.

Après une courte pause, monsieur Valéry dit encore :

– Ce n'est pas par hasard que je dors toujours debout.²

¹ Le champ des études du surréalisme selon ses modes de légitimation n'est pas vierge sans doute, mais semble essentiellement soumis à une approche sociologique. Cf. par exemple David Vrydaghs, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion », *COntEXTES*, mis en ligne le 15 février 2007. URL : <http://contextes.revues.org/204> ou David Vrydaghs, « L'esthétique surréaliste dans le champ et dans les discours – Recherches sur l'adhésion », *COntEXTES*, mis en ligne le 15 septembre 2006. URL : <http://contextes.revues.org/113>.

² Gonçalo M. Tavares, *Monsieur Valéry et la logique* (2002), traduction de Dominique Nédellec, Viviane Hamy, 2008, p.33-35.

Bibliographie

❖ BIBLIOGRAPHIE DE CORPUS

Ne sont mentionnées, dans le corpus critique, que les œuvres ayant nourri, de près ou de loin notre réflexion. L'exhaustivité n'est pas possible concernant Mallarmé et Valéry. On trouvera cependant, au fil des parutions du *Bulletin des études valéryennes*, un recensement des ouvrages et études consacrés à l'œuvre de Valéry.

➤ Stéphane Mallarmé

◆ Œuvres

Nous avons consulté l'édition des *Œuvres Complètes* procurée par Bertrand Marchal dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998 pour le tome I, 2003 pour le tome II.

Pour une bibliographie exhaustive des œuvres de Mallarmé, le lecteur pourra se reporter aux notices de cette édition.

◆ Ouvrages ou numéros spéciaux de revue

Agosti, Stefano, *Il cigno di Mallarmé*, I quaderni di sigma 7, Silva, Roma, 1969.

——— *Lectures de « Prose pour Des Esseintes » et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Editions Comp'Act, 1998.

Audi, Paul, *La Tentative de Mallarmé*, P.U.F., 1997.

Bénichou, Paul, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995.

Benoît, Eric, *Néant sonore : Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Droz, Genève, 2007.

——— *Les poésies de Mallarmé*, Ellipses, 1998.

——— *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Champion, 1998.

- Bevilacqua, Luca, *Parole mancanti – L'incompiuto nell'opera di Mallarmé*, Edizioni ETS, 2001.
- Bohac, Barbara, « *Jouir partout ainsi qu'il sied* » : *Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Classiques Garnier, 2012.
- Brunel, Pierre, *Les poésies de Stéphane Mallarmé ou Échec au néant*, Éd. du temps, Paris, 1998.
- Cohn, Robert Greer, et Gerald Ernest Paul Gillespie. *Mallarmé in the twentieth century*, Fairleigh Dickinson University Press, 1998.
- Delègue, Yves, *Mallarmé, le suspens*, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.
- Diaz, José-Luis, Jean-Louis Backès, et Société des études romantiques, *Les poésies de Stéphane Mallarmé, « une rose dans les ténèbres » : actes du colloque d'agrégation des 22 et 23 janvier 1999*, Ed. SEDES, Paris, 1998.
- Dragonetti, Roger, *Un Fantôme dans le kiosque – Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Seuil, 1992.
- *Etudes sur Mallarmé*, réunies et présentées par Wilfried Smekens, Romanica Gandensia, XXII, 1992.
- Durand, Pascal, *Mallarmé : du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, 2008.
- Finas, Lucette. *Centrale pureté quatre lectures de Mallarmé*, Belin, 1999.
- *Mallarmé, le col, la coupe*, Belin, 2006.
- Gaudard, François-Charles (éd.), *Poésies, Stéphane Mallarmé*, Ellipses, 1998.
- Grandone, Salvatore, *Mallarmé : phénoménologie du non-sens*, Harmattan, 2009.
- Laupin, Patrick, *Stéphane Mallarmé*, Seghers, 2004.
- Luzi, Mario, *Mallarmé*, Costantino Marco Editore, 1952, Le Foglie, 2002.
- Murat, Michel, *Le coup de dés de Mallarmé : un recommencement de la poésie*, Belin, 2005.
- Marchal, Bertrand, *La religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, J. Corti, 1988.
- *Lecture de Mallarmé*, Corti, 1985.
- Mauron, Charles, *Mallarmé l'obscur*, Slatkine, 1941.
- Meillassoux, Quentin, *Le Nombre et la sirène*, Fayard, 2011.
- Milner, Jean Claude, *Mallarmé au tombeau*, Verdier, 1999.
- Oster, Daniel, *La Gloire*, P.O.L., 1997.
- Rancière, Jacques, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Hachette, coll. Littératures, 1996.
- Richard, Jean-Pierre, *L'Univers poétique de Mallarmé*, Seuil, 1961.
- Roger, Thierry, *L'Archive du Coup de dés*, Garnier, 2010.

- Ruppli, Mireille et Thorel-Cailleteau, Sylvie, *Mallarmé – La Grammaire et le grimoire*, Droz, 2005.
- Sartre, Jean-Paul, *La lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, 1986.
- Scepi, Henri, *Mallarmé et la prose*, La Licorne, Poitiers, 1998.
- Scherer Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977.
- Steinmetz, Jean-Luc, *Mallarmé – L'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998
- Thélot, Jérôme. *L'immémorial : études sur la poésie moderne*, 2011.
- Thériault, Patrick, *Le (dé)montage de la fiction la révélation moderne de Mallarmé*, H. Champion, 2010.
- Thibaudet, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1926, 2006.

◆ Articles

- Abastado, Claude, « Le “livre” de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, vol.14, n° 44, 1984, p. 65-82.
- Alcoloumbre, Thierry, « Mallarmé - Poème en prose et théorie poétique : “Un spectacle interrompu” (1875) », *Romantisme*, vol.25, n° 87, 1995, p. 55-68.
- Austin, Lloyd James, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, vol.22, n° 1, 1970, p. 169-180.
- « Les moyens du mystère chez Mallarmé et chez Valéry », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, vol.15, n° 1, 1963, p. 103-117.
- Bessière, Jean, « Wallace Stevens et l'héritage mallarméen », *Romantisme*, vol.25, n° 89, 1995, p. 81-93.
- Châtelain, François, « La mise en scène de la Fiction : réflexions autour de la structure du recueil des *Poésies* de Mallarmé », *Romantisme*, vol.31, n°111, 2001, p. 89-105.
- Claudel Paul, « La catastrophe d'Igitur », *Réflexions sur la poésie*, *N.r.f.*, n°158, 1926.
- Cohn, R. G. « Les fenêtres de Mallarmé ». *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* vol.27, n° 1, 1975, p. 289-298.
- Delègue, Yves, « Mallarmé, le sujet de la poésie ». *Revue d'histoire littéraire de la France* vol.101, n°5, 2001, p. 1423-1432.
- « Mallarmé, les philosophes et les gestes de la philosophie », *Romantisme* vol.34, n°124, 2004, p. 127-140.
- Dragonetti, Roger, « Métaphysique et poétique dans l'œuvre de Mallarmé », *Revue de Métaphysique et de Morale*, juillet-septembre, 1979.

- « Les larmes ou l'impuissance du langage », in *Aux frontières du langage poétique: études sur Dante, Mallarmé, Valéry*, Romanica Gandensia, 1961, p. 147-156.
- « Rythme et silence chez Paul Valéry », in *Aux frontières du langage poétique: études sur Dante, Mallarmé, Valéry*, Romanica Gandensia, 1961, p. 157-168.
- Durand, Pascal, « “ La destruction fut ma Béatrice”, Mallarmé ou l'implosion poétique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1999/3, n°99, p. 373-390.
- « Vers une illusio sans illusion ? » in Denis Saint-Amand et David Vrydaghs (éd.), *CONTEXTES*, n°9. *Nouveaux regards sur l'illusio*, septembre 2011, <http://contextes.revues.org/index4800.html>.
- Foucault, Michel, « Le “Mallarmé” de J.-P. Richard », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 19, n° 5, 1964, p. 996-1004.
- Gill, Austin, « Le symbole du miroir dans l'œuvre de Mallarmé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.11, n° 1, 1959, p. 159-181.
- « Mallarmé et l'Antiquité: l'Après-midi d'un faune », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.10, n° 1, 1958, p. 158-173.
- Jarrety, Michel, « Valéry-Mallarmé : des instantanés sans légende », *Romantisme* 33, n° 122, 2003, p. 119-128.
- Joseph, M. Lawrence, « La dernière étape: Mallarmé, Valéry et le sort du projet Romantique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* vol.56, n° 1, 2004, p. 291-304.
- Lawler, James, « Poe, Baudelaire, Mallarmé », in *Edgar Poe et les poètes français*, Julliard, 1989, p. 15-46.
- Levaillant, Jacqueline, « Mallarmé et la NRF », *R.H.L.F.*, 1999/5, n°99, p. 1047-1061.
- Marchal, Bertrand, « Le catholicisme scolaire de Mallarmé », *Romantisme* 15, n° 50, 1985, p. 97-104.
- « Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve », *Romantisme* 20, n° 70, 1990, p. 81-90.
- « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé ou le discours inintelligible », in Odile Bombarde (éd.) *Poésie et Rhétorique*, Lachenal et Ritter, Paris, 1997, p. 163-182.
- Mattiussi, Laurent, « Mallarmé et le procès d'impersonnification: Narcisse se dévisage ». *Romantisme* vol.28, n° 99, 1998, p. 105-116.
- Meitinger, Serge, « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner », *Romantisme*, vol.11, n° 33, 1981, p. 75-90.
- « Mallarmé, poète et histrion », *Romantisme*, vol.17, n° 55, 1987, p. 91-102.

- Michaud, Guy, « La genèse de l'œuvre littéraire : Gide et Mallarmé », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.3, n° 1, 1953, p.239-251.
- Noulet, Emilie, « Mallarmé et Saint-John Perse », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.27, n° 1, 1975, p. 299-319.
- Pierssens, Michel, « Le signe et sa folie : le dispositif Mallarmé/Saussure », *Romantisme* 9, n° 25, 1979, p. 49-55.
- Provenzano, François, Glinoyer, Anthony, « Du rifici chez Mallarmé », *CONTEXTES*, juin 2009 : <http://contextes.revues.org/index4332.html>.
- Roger, Thierry, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du Démon de l'analogie ». *Littérature* 143, n° 3, 2006, p. 3-27.
- Thériault, Patrick, « In umbra uoluptatis lusi », in Saint-Amand, Denis et Vrydaghs, David (éd.), *CONTEXTES*, n°9, *Nouveaux regards sur l'illuſio*, 2011 : <http://contextes.revues.org/index4791.html>.

◆ Parties d'ouvrages, préfaces, ouvrages partiellement consacrés à Mallarmé

- Badiou Alain, « La méthode de Mallarmé », *Conditions*, Seuil, 1992.
- Beguïn, Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, 1939, José Corti, 1991.
- Benoît, Eric, « Mallarmé et le sujet absolu », in Rabaté, Dominique, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- Bonnefoy Yves, « La clé de la dernière cassette », préface aux *Poésies* de Mallarmé, Gallimard, coll. « Poésies/Gallimard », 1992.
- « L'Or du futile », préface aux *Vers de circonstance*, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, collection Poésie, 1996.
- Bourjea, Serge (éd.), *Mallarmé – Valéry : poétiques*, *Bulletin des études valéryennes*, n°81-82, Montpellier, 1999.
- Collot, Michel, *L'horizon fabuleux. I, XIXe siècle*, J. Corti, 1988, p. 229-239
- Derrida Jacques, « La double séance », *La Dissémination*, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, « Au défaut des langues », *Mimologiques*, Seuil, 1976, p. 293-360.
- Hovasse, Jean-Marc, « Le Tombeau de Victor Hugo (Mallarmé lecteur de Victor Hugo) », postface au *Tombeau de Théophile Gautier*, Champion, 2001.
- Illouz, Jean-Nicolas, « Mallarmé, à une tombe ou à un bonbon », in Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Hermann, 2009.

- Kristeva, Julia, « Poésie et négativité », *Séméïotiké*, Seuil, 1969.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, « Mallarmé », in *Musica ficta*, Christian Bourgeois, 1991, p. 91-159.
- Marchal, Bertrand, « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé ou le discours inintelligible », in Odile Bombarde (éd.), *Poésie et rhétorique*, Lachenal & Ritter, 1997, p. 163-182.
- Maulpoix, Jean-Michel, « Passages de Mallarmé », *Le poète perplexe*, José Corti, 2002
- Meschonnic, Henri, « Mallarmé au-delà du silence », préface aux *Ecrits sur le Livre*, Editions de l'éclat, 1985, p. 13-62.
- Née, Patrick, « Ailleurs et poésie chez Stéphane Mallarmé », *L'Ailleurs en question*, Hermann, 2009, p. 88-103.
- Noulet, Émilie, *Suites. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, Nizet, 1964.
- Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, Galilée, 2007, p. 93-112 et 205-230.
- Thélot, Jérôme, *L'immémorial : études sur la poésie moderne*, Editions Les Belles Lettres, 2011, p. 325-334.
- ◆ Œuvres littéraires consacrées à Mallarmé
- Maulpoix, Jean-Michel, *L'instinct de ciel*, Mercure de France, 2000.
- Noël, Bernard, *La Maladie du sens*, P.O.L., 2001.
- Oster, Daniel, *Stéphane*, P.O.L., 1991.

➤ Paul Valéry

◆ Œuvres

Nous avons consulté :

- l'édition des *Œuvres* procurée par Jean Hytier dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1957 pour le tome I, 1962 pour le tome II ;
- le florilège des *Cahiers* édité par Judith Robinson, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1973 pour le tome I, 1974 pour le tome II ;
- le *fac simile* des *Cahiers* édité de 1957 à 1961 par le C.N.R.S ;
- *Les principes d'anarchie pure et appliquée*, Gallimard, 1984 ;
- les notes de *Cartesius redivivus*, éditées par Michel Jarrety dans *Cahiers Paul Valéry 4*, Gallimard, 1986 ;
- l'édition intégrale des *Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard, collection « blanche », 12 volumes parus de 1987 à 2012 ;
- l'édition séparée d'*Ego scriptor*, Gallimard, collection « Poésie », 1992 ;
- *Alphabet*, édition de Michel Jarrety, Le Livre de poche, 1999 ;
- l'édition des poèmes en prose des *Cahiers* par Michel Jarrety, parue sous le titre *Poésie perdue*, Gallimard, 2000 ;
- *Peri tôn tou theou*, Paris, Éditions Kimé, 2005 ;
- *Corona & Coronilla : poèmes à Jean Voilier*, Editions de Fallois, 2008 ;
- les textes recueillis dans *Souvenirs et réflexions*, édité par Michel Jarrety, Bartillat, 2010.

Pour se repérer dans les dédales des publications valéryennes on consultera la bibliographie complète des œuvres de l'auteur parues jusqu'en 1965 par Georges Karaïskakis, François Chapon, et Lucienne Julien Cain, *Bibliographie des œuvres de Paul Valéry publiées de 1889 à 1965*, A. Blazot, 1976.

◆ Ouvrages ou numéros spéciaux de revue

- Aigrisse, Gilberte, *Psychanalyse de Paul Valéry*, Editions Universitaires, 1970.
- Bastet, Ned, *Valéry à l'extrême : les au-delà de la raison*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- Bellemin-Noël, Jean, *Les critiques de notre temps et Valéry*, Garnier, Paris, 1971.
- Benoist, Pierre-François, *Les essais de Paul Valéry – vers et prose*, Editions de la pensée moderne, Paris, 1964.
- Bourjea, Serge, *Paul Valéry : le sujet de l'écriture*, l'Harmattan, Paris, 1997.
- (éd.), *Paul Valéry et le politique*, L'Harmattan, 1994, p. 49.
- (éd.), *Mélange c'est l'esprit*, Minard, 1989.
- Charney, Hanna, *Le Scepticisme de Valéry*, Didier, Paris, 1969.
- Celeyrette-Pietri, Nicole (éd.), *Paul Valéry... aux sources du poème*, Champion, 1992.
- Celeyrette-Pietri, Nicole (éd.), *Problèmes du langage chez Valéry*, Lettres Modernes, 1987.
- Cioran, Emil, *Valéry face à ses idoles*, L'Herne, 1970, 2006.
- Duchesne-Guillemain, Jacques, *Étude de « Charmes » de Paul Valéry*, L'Ecran du Monde, Bruxelles, 1947.
- *Études pour un Valéry*, La Baconière, Neuchâtel, 1964
- Fabureau, Hubert, *Paul Valéry*, Editions de la Nouvelle revue critique, 1937.
- Gifford, Paul, *Paul Valéry – le dialogue des choses divines*, José Corti, 1989.
- *L'Humour chez Paul Valéry*, Doctorat de troisième cycle soutenu à l'Université de Toulouse le Mirail en juin 1971.
- Gifford, Paul et Stimpson, Brian (éds.), *Paul Valéry, Musique, mystique, mathématique*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1993.
- Gifford, Paul, Pickering Robert et Schmidt-Radefeldt Jürgen, *Paul Valéry à tous les points de vue : hommage à Judith Robinson-Valéry*, L'Harmattan, 2003.
- Hainaut, Jean (éd.), *Valéry : le partage de midi*, Champion, 1998.
- Henry, Albert, *Langage et poésie chez Paul Valéry : avec un lexique des œuvres en vers*, Mercure de France, 1952.
- Hytier, Jean, *La Poétique de Valéry*, Armand Colin, 1953.
- Jarrety, Michel, *Paul Valéry*, Fayard, 2008.
- *Paul Valéry*, Hachette, 1992.
- *Valéry devant la littérature, mesure de la limite*, P.U.F., 1991.
- Laurenti, Huguette (éd.), *Valéry et « le monde actuel »*, Lettres Modernes, 1993.
- (éd) *Paul Valéry I Lectures de « Charmes »*, Lettres modernes, 1976.

- (éd) *Recherches sur « La Jeune Parque »*, *La Revue des lettres modernes*, Minard, 1977.
- Levaillant, Jean, Parent, Monique, *Paul Valéry contemporain*, Klincksieck, 1974.
- Levaillant, Jean, *Cahiers Paul Valéry I – Poétique et poésie*, Gallimard, 1975.
- Marx, William (éd.), *Paul Valéry et l'idée de littérature*, actes d'un colloque tenu en juin 2010 à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris X), en ligne sur le site *Fabula* : URL : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1408.php>
- Morim de Carvalho, Edmundo, *Le Statut du paradoxe chez Paul Valéry*, L'Harmattan, 2005.
- Nadal, Octave et Valéry, Paul, *La jeune Parque*, Club du meilleur livre, 1957, Gallimard, 1992.
- Oster, Daniel, *Monsieur Valéry*, Seuil, 1981.
- Paulhan, Jean, *Paul Valéry ou la Littérature considérée comme un faux*, Éd. Complexe, Bruxelles, 1987
- Pareyson, Luigi, *L'Esthétique de Paul Valéry*, Théétète, 2002.
- Philippon, Michel, *Paul Valéry – Une poétique en poèmes*, Presses Universitaires de Bordeaux, Talence, 1993.
- Pierrot, Jean (éd.), *Charmes de Paul Valéry*, Presses Universitaires de Rouen, 1995.
- Raymond, Marcel, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, La Baconnière, Neuchâtel, 1964.
- Rey, Jean-Michel, *L'aventure d'une œuvre*, Seuil, 1991.
- Robinson-Valéry, Judith, *Fonctions de l'esprit : treize savants redécouvrent Paul Valéry*, Hermann, 1983.
- Signorile, Patricia, *Paul Valéry philosophe de l'art*, Vrin, 1993.
- Stimpson, Brian, *Paul Valéry : l'écriture en devenir*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2009.
- Thibaudet, Albert, *Paul Valéry*, Grasset, 1923.
- Vasseur, Fabien, *Poésies - La Jeune Parque de Paul Valéry*, Gallimard, 2006.

◆ Articles

- Adorno, Theodor, « La fonction vicariante du funambule », in *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, p. 70-81.
- « Les écarts de Valéry » (1960), in *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, p. 70-81.
- Austin, Lloyd James, « Modulation and movement in Valéry's verse », *Yale French Studies*, n°44, Yale University Press, 1970.

- , « Paul Valéry, « Teste » ou « Faust » ? » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.17, n° 1, 1965, p. 245-256.
- Benjamin, Walter, « Paul Valéry – Pour son soixantième anniversaire » (1931), traduction de Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, in *Œuvres*, tome III, Gallimard, 2000, p. 322-329.
- Douglas, Kenneth N., « Speech after long silence – Paul Valéry's abandonment of literature, and his return », *The French review*, vol.XX, n°3, Yale, 1947, p. 203-209.
- Duchesne-Guillemain, Jacques, « Les dialogues de Paul Valéry », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.24, n° 1, 1972, p. 75-91.
- Ettlin, Annick, « Comment écrire des vers quand on ne veut pas être poète », in Denis Saint-Amand et David Vrydaghs (éds.), *Nouveaux regards sur l'illuſio*, revue *CONTEXTES*, n°9, 2011, URL : <http://contextes.revues.org/index4815.html>.
- Galay, Jean-Louis, « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », *Poétique*, n°31, 1977.
- Genette, Gérard, « Valéry et la poétique du langage », *Modern Language Notes*, vol.87, n°4, 1972, Johns Hopkins University Press, p. 600-615.
- Gersham, Herbert S., « Valéry and Breton », *Yale French Studies*, n°44, Yale University Press, 1970, p. 199-206.
- Hackett, C.A., « Teste et *La Soirée avec Monsieur Teste* », *French studies*, vol.XXI, n°1, 1967, p. 111-124.
- Houpert, Jean-Marc, « Politique et poétique chez Valéry », *Revue d'histoire littéraire de la France* vol.102, n° 2, 2002.
- Hytier, Jean, « The refusals of Paul Valéry », *Yale French Studies*, vol.2, n°1, Yale University Press, 1949, p. 105-136.
- Jarrety, Michel, « Valéry-Mallarmé : des instantanés sans légende », *Romantisme*, vol.33, n° 122, 2003, p. 119-128.
- « Le rhéteur, le sophiste et les idolâtres Valéry : nominalisme et imaginaire ». *Littérature*, vol.56, n° 4, 1984, p. 23-41.
- Levaillant, Jean, « Paul Valéry et la lumière », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.20, n° 1, 1968, p. 179-189.
- Mangueneau, Dominique, « Sur les brouillons d'un poème de Valéry », *Langages*, vol.17, n° 69, 1983, p. 63-72.
- Marx, William, « Valéry, Flaubert et les oiseaux qui marchent », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.103, n° 4, 2003, p. 919-931.

- Pelmont, Raoul, « Paul Valéry, critique de notre civilisation », *Yale French Studies*, vol.24, n°4, Yale University Press, 1951.
- Robinson, Judith, « Valéry, critique de Bergson », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* vol.17, n° 1, 1965, p. 203-215.
- Stewart, W.Mc., « Peut-on parler d'un "orphisme" de Valéry? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.22, n° 1, 1970, p. 181-195.
- Todorov, Tzvetan, « Valéry's Poetics », *Yale French Studies*, n°44, Yale University Press, 1970, p. 65-71.

◆ Parties d'ouvrages, préfaces, ouvrages partiellement consacrés à Valéry

- Agamben, Giorgio, « Le Je, l'œil, la voix », *Puissance de la pensée*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2005 (italien), Payot et Rivages, 2006 (traduction de Joël Gayraud et Martin Rueff).
- Bemol, Maurice, « Valéry et le serpent », *La Parque et le serpent : essai sur les formes et les mythes*, Belles Lettres, 1955, p. 93-112.
- Genette, Gérard, « Au défaut des langues », *Mimologiques*, Seuil, 1976, p. 293-360.
- « La littérature comme telle », *Figures*, Seuil, 1966, p. 253-266.
- Ireland, G.W., « Gide et Valéry, précurseurs de la nouvelle critique », in George Poulet (éd.), *Les Chemins actuels de la critique*, Union générale d'éditions, 1968, p.23-34.
- Jarrety, Michel, préface à *Poésie perdue*, Gallimard, 2000, p. 7-49.
- préface à *Alphabet*, Le Livre de poche, 1999, p. 5-32.
- Marx, William. « Valéry, Flaubert et les oiseaux qui marchent », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.103, n° 4, 2003, p. 919.
- Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour*, José Corti, p. 74-87 et 103-114.
- « Les doigts purs de la poésie », in Maulpoix, Jean-Michel (éd.) *Poétique du texte offert*, Presses de l'École Normale Supérieure de Fontenay Saint-Cloud, 1996, p. 157-168.
- Oster, Daniel, *Passages de Zénon*, Seuil, 1983.
- Poulet, Georges, *La pensée indéterminée*, tome II, P.U.F., 1987, p. 258-263.
- *Études sur le temps humain*, Plon, 1950, chapitre XVII.
- Lawler, James, *Edgar Poe et les poètes français*, Julliard, 1989.
- Marx, William, *Naissance de la critique moderne – la littérature selon Eliot et Valéry*, Artois Presses Université, 2002.

Yeschua, Silvio, *Le texte, le secret et l'exégèse : études valéryennes, paulhaniennes et autres*, Champion, 1992.

◆ Œuvres littéraires consacrées à Valéry

Jorif, Richard, *Valéry*, Jean-Claude Lattès, 1991.

Tavares, Gonçalo M., *Monsieur Valéry et la logique* (2002), traduction de Dominique Nédellec, Viviane Hamy, 2008.

➤ Pierre Reverdy

◆ Œuvres

Nous avons consulté l'édition des *Œuvres Complètes* en deux volumes procurée par Etienne-Alain Hubert, Flammarion, 2010.

Pour une bibliographie complète on se référera aux notices de cette édition ainsi qu'à Etienne-Alain Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Minard, Paris, 1976.

◆ Ouvrages ou numéros spéciaux de revue:

Bocholier, Gérard, *Pierre Reverdy – Le Phare obscur*, Champ Vallon, Seyssel, 1984.

Caws, Mary Ann, *La main de Pierre Reverdy*, Droz, Genève, 1979.

Chapon, François, et Peyré, Yves, *Pour Reverdy*, Le Temps qu'il fait, 1990.

Chol, Isabelle, *Pierre Reverdy : poésie plastique : formes composées et dialogue des arts, 1913-1960*, Droz, Genève, 2006.

Collectif, *Pierre Reverdy*, n° spécial de la revue, *Europe*, 777-778, 1994.

Collot, Michel, Mathieu, Jean-Claude, Chapon, François, Hubert, Étienne-Alain (éds.), *Reverdy aujourd'hui : actes du colloque Rencontres sur la poésie moderne, des 22, 23, 24 juin 1989*, Presses de l'École Normale Supérieure, 1991.

Collot, Michel, *Horizon de Reverdy*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1981.

Decaunes, Luc (dir.), *Hommage à Pierre Reverdy*, revue *Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, 1963.

Elytis, Odysseas. *Pierre Reverdy entre la Grèce et Solesmes*, Fata Morgana, St-Clément la Rivière, 1998.

Guaraldo, Enrico, *Il senso e la notte – Esperienze poetiche di Reverdy*, Giannini Editore, Napoli, 1984.

Guiney, Mortimer, *La poésie de Pierre Reverdy*, Georg, 1966.

Leclerc, Yvan, *Lire Reverdy*, Presses universitaires de Lyon, 1990.

Leclerc, Yvan, Georges Cesbron, et Centre de recherches en littérature et linguistique de l'Anjou et des Bocages (Angers), *Le centenaire de Pierre Reverdy (1889-1960) : actes du colloque d'Angers, Sablé-sur-Sarthe, Solesmes, du 14 au 16 septembre 1989*, Presses de l'Université d'Angers, 1990.

Rousselot, Jean, et Manoll, Michel, *Pierre Reverdy*, Seghers, 1970.

Stajano, Rita, « Nord-Sud » di Pierre Reverdy : *senso e destino di una riflessione estetica negli anni 1917-1918*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1994.

◆ Articles

Cornell, W. Kenneth, « The case for Reverdy », in Peyre, Henri M., *Essays in honor of Albert Feuillat*, Yale University Press, 1943, p. 267-278.

Greene, Robert W., « Pierre Reverdy, poet of nausea », *PMLA*, vol.85, n°1, janvier 1970, p. 48-55.

——— « The moralism of Pierre Reverdy », *French Studies*, vol.XXI, n°4, Oxford, 1967, p. 323-335.

Grossvogel, David I., « Pierre Reverdy : The Fabric of Reality », *Yale French Studies*, n°21, Yale University Press, 1958, p. 95-105.

Linarès, Serge, « Images de la poésie : les recueils illustrés de Pierre Reverdy », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.107, n° 1, 2007, p. 181 et sq.

Martin, Daniel, « The Poetry of Reverdy », *The Modern language review*, vol.58, n°2, 1963, p. 184-189.

Pap, Jennifer, « Transforming the Horizon : Reverdy's World War I », *The Modern Language Review*, vol.101, n°4, octobre 2006, p. 966-978.

Riese Hubert, Renee, « L'évolution du poème en prose dans l'œuvre de Pierre Reverdy », *Modern Language Notes*, vol.75, n°3, mars 1960, p. 233-239

Stout, John C. « Ici reverdit la pierre : Pierre Reverdy and contemporary french poetics », *French Studies*, vol.XLVI, n° 4, Oxford, 1992, p.424-433.

Zubiate, Jean-Pierre, « Pierre Reverdy et *Le Livre de mon bord* : du fragment à l'œuvre », *Littératures*, n°46, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 141-171.

◆ Parties d'ouvrages, préfaces, ouvrages partiellement consacrés à Reverdy :

Bachat, Charles et Leuwers, Daniel (éds.), *Bousquet, Jouve, Reverdy*, Revue Sud, Marseille, 1981.

Chapon, François, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France (1870-1970)*, Flammarion, 1987.

Christin, Anne-Marie, « Enonciation et typographie chez Reverdy », *Poétique du blanc – vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Peeters, Leuven, 2000.

- Collot, Michel, article « Pierre Reverdy », in Michel Jarrety, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, P.U.F., 2001.
- *L'horizon fabuleux II, XXe siècle*, José Corti, 1988.
- Emaz, Antoine, « Pierre Reverdy, approche d'une poétique par les notes », in Fels, Laurent. *Regards sur la poésie du XXe siècle*. Presses universitaires de Namur, 2009, p. 481-502.
- Hubert, Étienne-Alain, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Klincksieck, 2009.
- préface à *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers suivi de Cette émotion appelée poésie*, Gallimard, 2003, p. 7-16.
- *Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917*, Editions du CNRS, 1979.
- Hubner-Bayle, Corinne, « Un dédicataire privilégié de Pierre Reverdy : Pablo Picasso », in Maulpoix, Jean-Michel (éd.), *Poétique du texte offert*, Presses de l'Ecole Nationale Supérieure de Fontenay Saint-Cloud, 1996, p. 181-197.
- Leuwers, Daniel, préface à *Flaque de verre*, Flammarion, 1984, p. 5-19.
- Moret, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal, Droz*, Genève, 1997.
- Michel Murat, *Le vers libre*, Champion, 2008, p. 187-201.
- Poulet, Georges, « Reverdy », *La pensée indéterminée*, tome III, P.U.F., 1990, p. 100-103.
- « Reverdy », *Etudes sur le temps humain*, tome 3, Plon, 1964, p. 187-208.
- Richard, Jean-Pierre, « Pierre Reverdy », *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p. 13-33.

◆ Œuvres littéraires consacrées à Reverdy

- Titus-Carmel, Gérard, *Pierres d'attente pour Reverdy*, Tarabuste, Saint-Benoist-du-Sault, 2008.

❖ BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Ne sont répertoriées ici que les études et œuvres citées. D'autres ouvrages littéraires et théoriques ont influencé et nourri notre travail qu'il n'était pas possible de mentionner ici. Notons seulement que, bien qu'ils ne soient pas explicitement cités dans le corps de notre thèse, des ouvrages tels que ceux de Benda, Maritain ou Brémond, pour ne citer qu'eux, nous paraissent constituer une base bibliographique importante pour la compréhension des enjeux de la période traitée.

➤ Théorie, histoire littéraire, histoire de l'art

◆ Ouvrages, numéros spéciaux de revues

Alquié, Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, 1955.

Aron, Paul et Viala, Alain, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., collection « Que sais-je ? », 2006.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1959.

——— *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.

Benjamin, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1919), Champs essais, 1986.

——— *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, 1985, Flammarion

——— *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982.

Bertrand, Jean-Pierre et Durand, Pascal, *Les poètes de la modernité*, Seuil, 2006, p. 57.

Bessière, Jean, *Principes de la théorie littéraire*, P.U.F., 2005.

——— *Quel statut pour la littérature ?*, P.U.F., 2001.

——— *La littérature et sa rhétorique*, P.U.F., 1999.

Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959.

——— *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.

Boschetti, Anna, *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Seuil, 2001.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, éditions du Seuil, « Points », 1998.

——— *Méditations pascaliennes*, Seuil, 1997

Breton, André, *La Clé des champs*, 1953, Pauvert, 1979.

- Brunn, Alain, *Le laboratoire moraliste: La Rochefoucauld et l'invention moderne de l'auteur*, P.U.F., 2009.
- Collot, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, P.U.F., 1989.
- Daros, Philippe et Symington, Micéala, *Epistémologie du fait littéraire et rénovation des paradigmes critiques*, Honoré Champion, 2011.
- Denis, Benoît, *Littérature et engagement*, Seuil, 2000.
- Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, textes réunis par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1994.
- Durozoi, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 2004.
- Fondane, Benjamin, *Faux traité d'esthétique*(1938), Paris Méditerranée, 1998.
- Foucault, Michel, *La Peinture de Manet*, retranscription d'une conférence prononcée en 1971, Seuil, 2004.
- Goethe, *Ecrits sur l'art*, traduction de Jean-Marie Schaeffer, Flammarion, 1996.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Hachette, 2001.
- Illouz, Jean-Nicolas, *Le symbolisme*, Le Livre de Poche, 2004.
- Jarrety, Michel (dir.), *Histoire de la poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*, P.U.F., 1997.
- Jenny, Laurent, Jenny, Laurent, *La fin de l'intériorité*, P.U.F., 2002.
 ——— *La Parole singulière*, Belin, 1990.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.
- Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, *L'absolu littéraire*, Seuil, 1978.
- Le Blanc, Charles, Margantin, Laurent et Schefer, Olivier, *La Forme poétique du monde*, José Corti, 2003.
- Le Pestipon, Yves, « *Je plie et ne romps pas* » – *Essai de lecture ininterrompue du Livre I des Fables de La Fontaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Maingueneau, Dominique, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Maritain, Jacques, *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Desclée de Brower, 1966.
- Marot, Patrick, *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, Champion, 2001.
- Martin, Jean-Pierre (éd.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.
- Meschonnic, Henri, *L'Utopie du Juif*, Desclée de Brower, 2001.
 ——— *Modernité modernité*, Verdier, 1988, Gallimard, 1993.
 ——— *Le Signe et le poème*, Gallimard, 1975.

- Meyer, Michel, *Qu'est-ce que l'argumentation ?*, Vrin, Paris, 2005.
- *Langage et littérature*, P.U.F., 1992.
- Milner, Jean-Claude, *Le Périple structural*, Verdier, 2002.
- Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1964.
- Naville, Pierre, *La Révolution et les intellectuels*, Gallimard, 1975.
- Nordman, Jean-Thomas, *La critique littéraire française au XIXe siècle*, Le Livre de Poche, 2001.
- Ortega y Gasset, José, *La Deshumanización del arte (1925) y otros ensayos*, Austral, Madrid, s.d.
- Oster, Daniel, *L'Individu littéraire*, P.U.F, 1997.
- Paulhan, Jean, *Œuvres complètes* (Baillaud, Bernard éd.), Gallimard, Paris, 2009.
- *Jacob Cow, le pirate*, Deyrolle éditeur, 1997.
- *Les Fleurs de Tarbes* (1941), Gallimard, 1990.
- *Les Incertitudes du langage* (1950), Gallimard, 1970.
- *Clef de la poésie*, Gallimard, 1944.
- Picon, Gaëtan, *Panorama de la littérature Française contemporaine*, Gallimard, Paris, 1976.
- Rabaté, Dominique, *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, P.U.F., 1996.
- Rancière, Jacques, *La Parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998.
- Rapetti, Rodolphe, *Le Symbolisme*, Flammarion, 2007.
- *Odilon Redon, Prince du rêve*, catalogue de l'exposition organisée en 2011 au Grand Palais, Editions de la Rmn-Grand-Palais, 2011.
- Rastier, François, *Arts et sciences du texte*, P.U.F., 2001.
- Renault, Emmanuel, *Le Vocabulaire de Marx*, Paris, Ellipse, 2001.
- Reverzy, Eléonore, *L'Allégorie*, revue *Romantisme*, n°152, Armand Colin, 2011.
- Sartre Jean-Paul, *Baudelaire*, Gallimard, 1947.
- Starobinski, Jean, *Le remède dans le mal*, Gallimard, 1989.
- *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, 1970.
- Strindberg, August, *Du Hasard dans la production artistique*, L'Echoppe, 1990.
- Todorov, Tzvetan, *Critique de la critique*, Éditions du Seuil, 1984.
- *Théories du symbole*, Seuil, 1977.

◆ Articles, parties d'ouvrages

- Barthélémy, Clarisse, « La poésie dans l'histoire : Jean Paulhan à contre-courant », in *Jean Paulhan et l'idée de littérature*, actes d'un colloque publiés sur Fabula en 2011 : URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1724.php>
- Bessière, Jean, « Petite terminologie », in Wladimir Kryszynski (éd), *Canadian review of comparative literature – Jean Bessière : Literature and Comparative Literature revisited*, University of Toronto Press, 2005.
- De Man, Paul, « Anthropomorphisme et trope dans la poésie lyrique », *Poétique*, n° 62, 1985, p. 131-145.
- Maingueneau, Dominique, « L'idéologie : une notion bien embarrassante », *CONTEXTES* [En ligne], n°2 | février 2007, mis en ligne le 15 février 2007 : URL : <http://contextes.revues.org/index189.html>.
- Maingueneau, Dominique et Cossutta, Frédéric, « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n°117, 1995, p. 112-125.
- Marot, Patrick, « Quelques remarques sur la dualité communicationnelle », in (Daros, Philippe et Symington, Micéala, eds.) *Epistémologie du fait littéraire et rénovation des paradigmes critiques – Autour de l'œuvre de Jean Bessière*, Champion, 2011.
- « L'œil crevé du symbole », in Huet-Brichard, Marie-Catherine, Marot, Patrick, Novaković, Jelena, *Les Moralistes modernes*, Fabula, 2010 : <http://www.fabula.org/colloques/document1300.php#bodyftn17>
- Maulpoix, Jean-Michel, « L'éclatement poétique », in Michel Prigent (dir.) *Histoire de la France littéraire*, tome 3, P.U.F.,
- Newmark, Kevin, « Saussure, Paulhan, Blanchot, on parole », *Yale French Studies*, n°106, Yale University Press, 2004.
- Perret, Catherine, « L'allégorie : une politique de la transmission ? », *Europe* n° 804, avril 1996.
- Vrydaghs, David, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion », *CONTEXTES*, mis en ligne le 15 février 2007. URL : <http://contextes.revues.org/204>
- « L'esthétique surréaliste dans le champ et dans les discours – Recherches sur l'adhésion », *CONTEXTES*, mis en ligne le 15 septembre 2006. URL : <http://contextes.revues.org/113>.
- Zubiate, Jean-Pierre, « Essai et poésie au XX^e siècle », in Glaudes, Pierre (éd.), *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p.381-415.

—— « La Poésie au XXe siècle : des avant-gardes à la surreflexion », in Michèle Touret, Francine Dugast-Portes (éds.), *Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française ?*, P.U.R., 2001.

—— « Joë Bousquet et la parole intime dans *Traduit du silence* : entre fragmentation et totalisation », in Gaudard, François-Charles (dir.), *Joë Bousquet et l'écriture*, L'Harmattan, 2000.

◆ **Autres sources**

Enthoven, Raphaël (dir.), Murat, Michel, Noguez, Dominique, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, émission du 31 mars 2011, disponible au lien suivant, <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-10-11-les-bohemes-de-rimbaud-45-les-illuminations-2>

➤ Généralités linguistique et stylistique

◆ Ouvrages

Charolles, Michel, *La référence et les expressions référentielles en français*, Ophrys, 2002.

Dürrenmatt, Jacques, *Stylistique de la poésie*, Belin, 2005.

Riegel, Martin, *Grammaire méthodique du français*, P.U.F., 1994.

◆ Articles

Kleiber, Georges, « Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique ? », *Langages* 31 n°127, 1997, p. 9–37.

Kuroda, Y. S., « Le jugement catégorique et le jugement thétique : exemples tirés de la syntaxe japonaise », *Langages*, juin 1973.

Charolles, Michel et Combettes, Bernard : « Contribution pour une histoire récente de l'analyse du discours », *Langue française*, n°121, 1999.

Charolles, Michel Schnedecker, Catherine, « Coréférence et identité : le problème des référents évolutifs », *Langages* 27, n° 112, 1993.

Lawler, John, « Quelques problèmes de référence », *Langages* 11, n° 48, 1977.

Nemo, François, « Indexicalité, unification contextuelle et constitution extrinsèque du réfèrent », *Langages* vol.37, n° 150, 2003, p. 88–105.

➤ Généralités

Agamben, Giorgio, *L'Ouvert – De l'homme et de l'animal*, traduction française de Joël Gayraud, Payot et Rivages, 2006.

——— *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, 2003.

——— *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduction française de Pierre Alferi, Payot et Rivages, 2003.

——— *Idea della prosa*, Quodlibet, Macerata, 2002.

——— *La Fin du poème*, Circé, 2002.

Benjamin, Walter, *Œuvres*, tome I, traductions de Maurice de Gandillac, Pierre Rusch, et Rainer Rochlitz, Gallimard, 2000.

Brahmi, Frédéric, *Le Scepticisme de Montaigne*, P.U.F., coll. « Philosophies », 1997.

Brochard, Victor, *Les Sceptiques grecs*, Imprimerie nationale, 1887.

- Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951.
- Cohen, Monique-Lise, Monique-Lise Cohen, *Emmanuel Levinas et Henri Meschonnic – Résonnances prophétiques*, Orizons, 2011.
- *Les Juifs, ont-ils du cœur? Discours révolutionnaire et antisémitisme*, Vent Terral, 1992.
- Corti, Lorenzo, *Scepticisme et langage*, Vrin, 2009.
- Deleuze, Gilles, *Spinoza – Philosophie pratique*, Les Editions de Minuit, 1981.
- *Logique de la sensation*, Editions de la différence, 1981.
- De Libera, Alain, *La querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Âge*, Seuil, 1996.
- Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Galilée, 2006.
- *Marges – de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, 1972.
- *La voix et le phénomène*, P.U.F., 1967
- Didi-Huberman, Georges, *La Peinture incarnée*, Editions de Minuit, 1985.
- Eisenberg, Josy et Abécassis, Armand, « Le Dieu créateur », *A Bible ouverte*, Albin Michel, 2004.
- Hannus, Gilles, *L'Un et l'Universel – Lire Levinas avec Benny Lévy*, Verdier, 2007
- Hansel, Georges, *Explorations talmudiques*, Editions Odile Jacob, 1998.
- Heidegger, Martin, *Le Principe de raison* (1957), Gallimard, 1962
- Heller-Roazen, Daniel, *Echolalies, essai sur l'oubli des langues*, Seuil, 2007.
- Hottois, Gilbert, *Penser la logique*, De Boeck Université, 1989.
- Hume, David, *Traité de la nature humaine*, 2 volumes, traduction d'André Leroy, Aubier Montaigne, 1946.
- *Enquête sur l'entendement humain*, tr. Leroy, Garnier-Flammarion, 1983.
- Lacoste, Jean, « Walter Benjamin et Goethe », in *L'aura et la rupture*, Maurice Nadeau, 2003.
- Levinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, 1978.
- Lévy, Benny, *Visage continu – la pensée du retour chez Emmanuel Levinas*, Verdier, 1998.
- Lévy, Carlos, *Les Scepticismes*, P.U.F., 2008.
- Liotard, Jean-François, *Discours*, Figure, Klinksieck, 1971.
- Montaigne, *Les Essais*, P.U.F., 2004.
- Meillassoux, Quentin, *Après la finitude*, Seuil, 2006.
- Meyer, Michel, *De la problématique*, Pierre Mardaga, 1986.
- Occam, Guillaume (d'), *Somme de logique*, tr. Birard, TER, 1993

- Patočka, Jan, *Platon et l'Europe: séminaire privé du semestre d'été 1973*, traduit par Erika Abrams, Verdier, 1997.
- Poliakov, Léon, *Histoire de l'antisémitisme, tome III: De Voltaire à Wagner*, Paris, Calmann-Lévy, 1968.
- Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1996.
- Rochlitz, Rainer et Rusch, Pierre (éds.), *Walter Benjamin – Critique philosophique de l'art*, P.U.F., 2005.
- Rosset, Clément, *Le Réel – traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, 2004.
- *L'Anti-nature*, P.U.F., 1973.
- *Logique du pire*, P.U.F., 1971.
- Stoichita, Victor, *Breve storia dell'ombra*, Il Saggiatore, Milano, 2003.
- Van Eynde, Laurent, *La libre raison du phénomène – essai sur la Naturphilosophie de Goethe*, Vrin, 1998.
- Wisman, Heinz (éd.), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, 1986.
- Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1922), traduction de Gilles-Gaston Granger, Gallimard, 1993.

➤ Œuvres littéraires

Apollinaire, Guillaume, *Alcools*, Gallimard, collection « Poésie », 1990.

——— *Le Guetteur mélancolique*, Gallimard, 1952.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, tome 1, édition de Claude Pichois, collection de « La Pléïade », Gallimard, 1975.

Bousquet, Joë, *Connaissance du soir*, Gallimard, 1947.

Gautier, Théophile, *Emaux et camées* (1852), Gallimard, 1981.

Gide, *Les Caves du Vatican* (1914), Gallimard, 1972.

Jacob, Max, *Le Cornet à dés* (édition de 1923), Gallimard, 1945.

Maeterlinck, Maurice, *Quinze Chansons* (1896), Gallimard, 1983.

Novalis, *Les Disciples à Saïs* (1802), trad. Armel Guerne, Gallimard, 1975.

Ovide, *Métamorphoses*, trad. G. Lafaye, Gallimard, 1992.

Pascal, Blaise, *Pensées* (éd. Brunschvig), Garnier Flammarion, 1990.

Pessoa, Fernando, et Laye, Françoise (trad.), *Le Livre de l'intranquillité*, Christian Bourgeois, 1999.

Ponge, Francis, *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes*, Gallimard, 1989.

Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Le Livre de Poche, 1999.

Table des illustrations

FIGURE 1 : <i>LA DORMEUSE</i> OU <i>LA BAIGNEUSE ENDORMIE</i> , PIERRE-AUGUSTE RENOIR, 1897, HUILE SUR TOILE, 81*65CM, COLLECTION OSKAR REINHART, WINTERTHUR.	402
FIGURE 2 : <i>ARIANE ENDORMIE</i> , MUSEE DU VATICAN. COPIE ROMAINE D'UN ORIGINAL GREC DE LA PERIODE HELLENISTIQUE (DEUXIEME SIECLE AVANT J.C).....	403
FIGURE 3: ODILON REDON, <i>LA COQUILLE</i> , 1912 – PASTEL, 52*57.8CM, PARIS, MUSEE D'ORSAY.	468
FIGURE 4 : ODILON REDON, <i>NAISSANCE DE VENUS</i> , VERS 1912 – PASTEL, 84.4*65 CM, PARIS, PETIT PALAIS, MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS.....	470
FIGURE 5 : ODILON REDON, <i>NAISSANCE DE VENUS</i> , 1912 – HUILE SUR CANEVAS, 143,2*62,5 CM, MOMA, NEW YORK.	471

Index nominum

- Abécassis, 380, 568
Adorno, 354, 555
Agamben, 31, 45, 119, 248, 251, 376, 390, 391, 557, 567
Agosti, 289, 547
Aigrisse, 20, 554
Alquié, 357, 562
Apollinaire, 5, 16, 18, 61, 63, 167, 200, 274, 506, 561, 562, 570
Aron, 145, 562
Audi, 65, 195, 547
Austin, Lloyd James, 300, 549, 555
Bachat, 484, 560
Banville, 64, 91, 141, 142, 143, 144, 155, 185, 191
Barthélémy, 367, 368, 565
Barthes, 17, 64, 209, 562
Bastet, 20, 25, 554
Baudelaire, 18, 53, 54, 58, 59, 68, 69, 70, 91, 131, 135, 141, 142, 143, 155, 164, 177, 179, 187, 191, 192, 193, 202, 210, 225, 281, 283, 336, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 398, 429, 452, 550, 561, 562, 563, 564, 570
Beck, 43
Bemol, 208, 557
Bénichou, 226, 235, 237, 330, 547
Benjamin, 43, 135, 179, 368, 378, 379, 380, 381, 391, 440, 556, 562, 567, 568, 569
Benoist, 125, 554, 561
Benoit, 318, 448, 455, 465, 522
Bergson, 248, 316, 557
Berthier, 207
Bertrand, 59
Bessière, 14, 21, 27, 28, 29, 30, 32, 44, 50, 51, 119, 169, 185, 331, 373, 375, 376, 382, 443, 444, 485, 507, 536, 543, 549, 562, 565
Blanchot, 13, 316, 361, 363, 364, 365, 367, 370, 374, 562, 565
Bocholier, 20, 25, 127, 559
Bohac, 452, 548
Bonnefoy, 65, 129, 247, 373, 472, 551
Bordier, 408
Boschetti, 167, 562
Bourjea, 20, 145, 320, 440, 474, 522, 551, 554
Bousquet, 202, 371, 396, 544, 560, 566, 570
Brahami, 307, 567
Breton, 16, 89, 357, 556, 562
Briolet, 65
Brochard, 295, 567
Brunn, 418, 419, 563
Camus, 357, 544, 568
Cantaloube-Ferrieu, 512
Cattani, 154
Cazeault, 208
Celeyrette-Pietri, 75, 206, 554
Cendrars, 13, 63
Charney, 292, 293, 294, 295, 307, 554
Charolles, 227, 228, 230, 234, 255, 256, 257, 258, 259, 268, 272, 567
Châtelain, 187, 549
Chol, 103, 276, 540, 559
Christin, 540, 560
Claudel, 61, 336, 343, 447, 549
Cohen, 5, 277, 316, 568
Cohn, 548, 549
Collot, 20, 65, 130, 131, 229, 253, 303, 456, 494, 551, 559, 561, 563
Combettes, 268, 567
Corbière, 13, 18, 59, 64
Corti, 15, 20, 21, 41, 210, 269, 293, 548, 551, 552, 554, 557, 561, 563, 568
Cossutta, 176, 565
Cox, 470
Cros, 13, 18, 59, 64, 185

De Libera, 234, 568
 De Man, 54, 565
 Deguy, 247
 Delègue, 318, 548, 549
 Deleuze, 32, 240, 568
 Denis, 60, 530, 550, 551, 556, 563
 Derrida, 13, 21, 224, 248, 251, 287, 368, 551, 568
 Descartes, 73, 82, 248, 294, 334, 354, 366, 553
 Didi-Huberman, 115, 568
 Dik, 237
 Douglas, 125, 202, 556
 Dragonetti, 235, 283, 285, 297, 300, 301, 334, 548, 549
 Duchamp, 65, 172, 179, 180, 181, 563
 Duchesne-Guillemin, 203, 554, 556
 Dupin, 247
 Durand, Gilbert, 494
 Durand, Pascal, 59, 64, 137, 138, 139, 167, 180, 181, 192, 453, 454
 Durozoi, 89, 563
 Eisenberg, 380, 568
 Emaz, 253, 561
 Ettlin, 202, 556
 Fabureau, 208, 554
 Fichte, 14
 Fondane, 20, 563
 Foucault, 542, 550, 563
 Galay, 424, 433, 556
 Garelli, 20
 Gaubert, 403
 Gaudin, 339
 Gautier, 59, 62, 90, 91, 99, 142, 191, 192, 211, 226, 316, 551, 570
 Genette, 58, 75, 415, 551, 556, 557
 Gide, 202, 415, 543, 551, 557, 570
 Gifford, 20, 207, 343, 554
 Gill, Austin, 550
 Goethe, 376, 377, 378, 401, 563, 568, 569
 Grandone, 20, 65, 548
 Greene, 491, 560
 Grossvogel, 560
 Guaraldo, 66, 559
 Guillevic, 247
 Hackett, 440, 556
 Hainaut, 472, 554
 Hannus, 494, 568
 Hansel, 414, 568
 Heidegger, 69, 108, 130, 568
 Heller-Roazen, 108, 568
 Hölderlin, 42
 Hottois, 340, 568
 Houpert, 482, 556
 Hovasse, 192, 551
 Hubert, Etienne-Alain, 6, 16, 18, 129, 159, 211, 253, 254, 415, 506, 512, 559, 561
 Hubner-Bayle, 561
 Huet-Brichard, 70, 459, 563, 565
 Hugo, 14, 45, 53, 58, 59, 60, 61, 68, 143, 144, 187, 192, 193, 316, 327, 329, 336, 377, 384, 385, 386, 398, 444, 449, 479, 494, 551
 Hume, 77, 113, 116, 568
 Hytier, 6, 97, 98, 202, 203, 204, 297, 553, 554, 556
 Illouz, 54, 56, 454, 457, 459, 551, 563
 Ireland, 415, 557
 Jaccottet, 247
 Jacob, 17, 18, 159, 160, 163, 506
 Jarrety, 20, 21, 59, 83, 84, 121, 123, 131, 151, 152, 179, 246, 248, 345, 440, 474, 481, 550, 553, 554, 556, 557, 561, 563
 Jenny, 14, 16, 32, 60, 200, 316, 317, 357, 563
 Kafka, 31, 374, 407
 Kant, 43, 379
 Kleiber, 255, 567
 Kristeva, 15, 232, 552, 563
 Kuroda, 107, 267, 567
 La Rochefoucauld, 417, 418, 419, 434, 563
 Labarthe, 380
 Lacoste, 378, 562, 568
 Lacoue-Labarthe, 13, 41, 43, 44, 47, 49, 67, 448, 450, 552, 563
 Laforgue, 13, 18, 59, 64
 Lahire, 172
 Laupin, 25, 548
 Laurenti, 206, 484, 554
 Lawler, James, 207, 208, 395
 Lawler, John, 273
 Le Blanc, 15, 41, 43, 45, 47, 50, 563
 Le Pestipon, 538, 563
 Lechantre, 21
 Leclerc, 559
 Leuwers, 560, 561
 Levailant, 550, 555, 556
 Levinas, 200, 277, 278, 279, 317, 436, 456, 494, 522, 568

Lévy, 302, 316, 450, 456, 472, 494, 568, 569
 Lévy, Benny, 450, 456, 472, 494, 568
 Lévy, Carlos, 302
 Lioure, 343
 Luzzi, 447, 548
 Lyotard, 32, 118, 197, 231, 568
 Maeterlinck, 56, 57, 570
 Maimon, 43
 Maingueneau, 21, 175, 176, 556, 563, 565
 Manet, 452, 542, 563
 Marchal, Bertrand, 6, 21, 71, 113, 116, 139, 173, 174, 175, 187, 193, 195, 224, 269, 275, 281, 284, 290, 333, 388, 444, 445, 446, 448, 459, 460, 472, 547, 551
 Margantin, 15, 41, 43, 45, 47, 50, 563
 Maritain, 254, 562, 563
 Marx, Karl, 123, 161, 171, 208, 210, 248, 345, 555, 556, 557, 564
 Marx, William, 123, 208, 210, 248, 345
 Maulpoix, 17, 210, 483, 552, 557, 561, 565
 Mauron, 20, 462, 548
 Meillassoux, 77, 185, 190, 196, 197, 198, 199, 200, 229, 539, 548, 568
 Melville, 31
 Merlin-Kajman, 173
 Meschonnic, 15, 25, 45, 57, 58, 122, 167, 198, 277, 316, 318, 358, 367, 380, 543, 552, 563, 568
 Meyer, 14, 30, 69, 107, 108, 368, 521, 537, 564, 568
 Michaux, 61, 74, 76, 371
 Millet, 58, 59, 63, 64, 242
 Milner, 75, 143, 193, 384, 385, 389, 548, 564
 Montaigne, 81, 295, 307, 567, 568
 Moret, 417, 418, 419, 422, 561
 Morim de Carvalho, 356, 555
 Moritz, 41, 42, 45, 62
 Müller, 75, 113, 459, 470
 Murat, 16, 64, 195, 196, 200, 326, 329, 540, 548, 561, 566
 Nadal, 21, 555
 Nancy, 13, 41, 43, 44, 47, 49, 67, 450, 563
 Naville, 60, 564
 Née, 23, 330
 Nemo, 271, 567
 Nerval, 53, 56, 58, 60, 429
 Newmark, 363, 565
 Nietzsche, 428
 Noël, 110
 Nordman, 52, 564
 Novalis, 42, 50, 53, 56, 383, 570
 Occam, 113, 568
 Ortega y Gasset, 440, 564
 Oster, 82, 135, 145, 203, 324, 352, 429, 544, 548, 552, 555, 557, 564
 Pap, 513, 560
 Pareyson, 543, 555
 Pascal, 59, 64, 81, 126, 137, 138, 139, 146, 167, 180, 181, 192, 295, 307, 315, 453, 454, 548, 550, 562, 570
 Patocka, 130, 450, 569
 Paulhan, 17, 18, 45, 68, 98, 202, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 428, 529, 544, 555, 564, 565
 Pelmont, 474, 557
 Perelman, 14
 Perret, 379, 380, 565
 Pessoa, 48, 570
 Petitdemange, 379
 Philippon, 555
 Picon, 358, 564
 Pierrot, 207, 403
 Platon, 130, 234, 450, 522, 568, 569
 Poliakov, 316, 569
 Ponge, 76, 371, 468, 544, 570
 Poulet, 16, 20, 127, 263, 415, 557, 561
 Rabaté, 173, 318, 497, 551, 564
 Rancière, 14, 44, 45, 46, 58, 235, 240, 332, 393, 428, 446, 447, 542, 548, 552, 564, 569
 Rapetti, 89, 471, 564
 Rastier, 23, 564
 Raymond, 470, 555
 Redon, 470, 471, 564
 Renault, 171, 564
 Renoir, 242, 403
 Reverzy, 383, 401, 564
 Rey, 279, 555
 Richard, 65, 305, 464
 Riegel, 111, 261, 266, 298, 504, 567
 Riese Huebert, 560
 Rimbaud, 13, 18, 56, 58, 60, 63, 64, 163, 164, 210, 211, 281, 467, 552, 570
 Robinson-Valéry, 6, 553, 554, 555, 557
 Roger, 19
 Rosset, 67, 69, 70, 72, 73, 79, 108, 569
 Rothwel, 507

Rousselot, 559
Ruppli, 75, 144, 549
Sartre, 20, 59, 60, 239, 387, 389, 456, 549,
564
Scepi, 444, 549
Schefer, 15, 41, 43, 45, 47, 50, 563
Schelling, 14, 51, 336
Scherer, 235, 273, 283, 549
Schiller, 429, 443, 543
Schlegel, Friedrich, 47, 49, 50, 51
Schmidt-Radefeldt, 474, 554
Schneidecker, 272, 567
Schulze, 43
Sermet (de), 318, 497, 498, 551
Signorile, 26, 555
Stajano, 15, 560
Starobinski, 139, 179, 386, 564
Steinmetz, 20, 549
Stimpson, 21, 343, 554, 555
Stoichita, 412, 569
Strindberg, 89, 90, 564
Tavares, 545, 558
Thélot, 320, 549, 552
Thériault, 20, 141, 318, 319, 549, 551
Thibaudet, 81, 247, 549, 555
Thorel-Cailleteau, 75, 144, 549
Titus-Carmel, 315, 561
Todorov, 41, 42, 45, 49, 52, 62, 321, 557,
564
Van Eynde, 378, 569
Vasseur, 247, 249, 394, 555
Verlaine, 61, 147, 158, 188, 193, 210, 225,
336, 452, 454, 457
Viala, 145, 562
Wagner, 193, 198, 316, 328, 336, 446,
448, 450, 452, 459, 550, 569
Wittgenstein, 340, 569
Zaccarello, 146

Table des matières

Sommaire	7
Introduction	11
I- Présentation générale	13
A. Thèse	13
B. Corpus	16
1. Les auteurs	16
2. Les œuvres	18
3. Tendances de la critique	19
II- Mise au point épistémologique	23
A. Représentativité des inférences critiques	24
B. Le contexte hypergénérique : littérature et théorie	25
1. Interprétation des écrits théoriques	25
2. L'interprétation de l'œuvre littéraire	27
a) Les principes de la théorie littéraire de Jean Bessière	27
b) Précisions quant aux concepts de présentation, de tautologie et de contingence	29
1) Présentation	29
2) Tautologie	30
3) Contingence	30
4) La perspective figurale	32
5) Conclusion	32
III- Définition des objets pertinents, plan	34
A. Les objets pertinents	34
B. Plan	35
Première Partie – Définitions de la littérature : du paradigme romantique aux contingences ontologique et sociale de l'œuvre	39
Chapitre I. Séquelles romantiques : le paradigme métaphysique de l'œuvre au XIX^e siècle	41
A. MOTIFS ROMANTIQUES	43
1. Autonomie du sujet, symbole et altérité : vers une rhétorique absolue	43
2. Les paradoxes du paradigme romantique	45
a) L'indifférenciation de la littérature	45
b) L'altération à l'œuvre : le romantisme comme écriture du désastre	47
3. Bilan : de quelques motifs romantiques	48
a) Pouvoir de la littérature : connaissance, représentance, autonomie, effectivité	49
b) Le droit de l'œuvre	52

B. EMPREINTE ET VACILLEMENT DU PARADIGME ROMANTIQUE DANS LA POÉSIE FRANÇAISE DU XIX^E SIÈCLE.....	53
1. Connaissance	53
a) Continuité : les correspondances	53
b) Écritures a-théologiques	54
c) Fascination et mystère : de la sacralisation du sens au passage de la signifiante	55
d) Bilan.....	57
2. Représentance	58
a) Continuité : la fonction civilisatrice du poète	58
b) Le refus de l'histoire et de la mission poétique	59
c) Les gouffres du sujet	60
d) Bilan.....	61
3. Autonomie et effectivité	61
Conclusion du Chapitre I : Problèmes de légitimation	63
Chapitre II. <i>Hasard et artifice : un déracinement ontologique</i>.....	67
A. LA CONTINGENCE : COSMOLOGIE ET DÉFINITION DU STATUT DU DISCOURS POÉTIQUE....	71
1. Le hasard comme donnée anthropologique et cosmologique : le monde, le sujet et le langage	71
a) Mallarmé ou le hasard comme condition de toute pensée : l'arbitraire du sujet, l'arbitraire du langage.....	71
1) La dimension matricielle du hasard chez Mallarmé	71
2) Les apories du sujet	72
3) Le langage, deux fois contingent	74
b) L'affirmation empiriste de la contingence chez Valéry	76
1) Le hasard comme donnée cosmologique	76
2) Le hasard comme condition de l'expérience subjective.....	80
3) Le langage : loin du monde, loin du sujet.....	83
c) Reverdy, « Au hasard des chemins ».....	84
1) Contingence et labilité.....	85
2) La contingence comme donnée existentielle ou comme tonalité affective.....	86
2. Le hasard : l'idée que la poésie n'est pas nécessaire	89
a) Mallarmé : radicalisation d'un questionnement	90
b) Valéry : hasard e(s)t création	94
1) Contingence globale de la littérature	94
2) L'acte créateur, abri de l'arbitraire.....	95
c) Reverdy, irraison et fragilité de la poésie.....	99
1) Fragilité en raison	99
2) Friabilité.....	101
B. LA TAUTOLOGIE ET SA PORTÉE ONTOLOGIQUE : IMMANENCE ET RÉVÉLATION DE L'ARTIFICE.....	106
1. Qu'est-ce qu'une tautologie ?.....	106
2. Mallarmé : les trois valeurs de la tautologie.....	109
a) Le silence du monde.....	110
b) La fonction critique de la tautologie et son renversement : de l'illusion à la fiction	112
1) La fin des illusions : la fonction critique de la tautologie	112
2) L'œuvre critique de la tautologie : révéler la fiction en tant que fiction.....	113
c) Tautologie de la fiction : l'effet de ptyx.....	115
3. Valéry : de l'expérience tautologique à une définition artificialiste de la poésie	120
a) L'Alpha et l'Omega de l'existence quotidienne.....	120
b) La tautologie, constat horrifié de l'immanence	121
c) L'artificialisme de Valéry	123
4. la « réalité » comme horizon : autour du <i>Gant de crin</i> de Reverdy	125
a) Théologie de la chute et claustration mondaine.....	126
b) Art et religion : de la transcendance comme immanence	128
Conclusion du Chapitre II	132

Chapitre III. L'immanence sociale du poème : littérature, illusio, éthique.....135

A. LA LITTÉRATURE COMME JEU SOCIAL ET COMME INVESTISSEMENT.....136

1. Mallarmé sociologue : au-delà du mystère..... 136
 - a) La sociologie mallarméenne de la littérature : le jeu littéraire, le cénacle et la foule 137
 - b) La Littérature comme boniment 139
 - c) La vocation comme enthousiasme critique 141
2. Valéry : une ascèse problématique..... 145
 - a) L'art et ses déterminations sociales : relativisation de la valeur des œuvres et éthique de la littérature..... 145
 - b) L'orientation moraliste de la critique sociologique 149
 - c) Les ambiguïtés de l'asocialité valéryenne : lucidité, enchantement, transmission 151
3. Reverdy et « les illusions multiples de la gloire » 155
 - a) La mascarade des Lettres : une sociologie moraliste de la littérature 156
 - b) Un carnaval triste 158
 - c) Un « cœur de bois porte-bonheur » : l'investissement du sujet dans la littérature 161

Conclusion du Chapitre III165

B. ANNEXE 1 - CONTRE L'INTERPRÉTATION SOCIOLOGIQUE DE PIERRE BOURDIEU167

1. Remarques préliminaires : littérature et dénégation chez Bourdieu 167
2. Fétiche et *illusio* chez Mallarmé : les contradictions de Bourdieu..... 169
 - a) Mallarmé selon Bourdieu : un fétichisme in extremis 169
 - b) Les contradictions de Bourdieu : « fétichisme décisoire » et présupposés métaphysiques de la notion d'*illusio* 170
3. Le scepticisme de Mallarmé dans les *Divagations* : un dépassement rhétorique de la notion d'*illusio* 173
4. Conclusion 177
5. Mise au point critique : le Mallarmé de Pascal Durand 180

Deuxième partie – Une poétique sans fondements183

Chapitre IV. L'inscription poétique du discrédit.....185

A. MALLARMÉ : HISTORICITÉ ET CONTINGENCE DU POÈME186

1. Les *Poésies* ou le plongeon de la sirène critique..... 186
 - a) L'historicité comme forme des *Poésies*..... 187
 - b) Historicité de la réflexivité critique 190
2. Quelques mots du *Coup de dés*..... 195
 - a) Le Nombre et la sirène de Quentin Meillassoux 196
 - 1) Que le Nombre eut lieu 196
 - 2) L'interprétation du Nombre et ses procédures 197
 - 3) La fonction du cryptage 198
 - b) Quelques conséquences à tirer de la découverte de Quentin Meillassoux 199

B. VALÉRY : UNE IRONIE INSOUÇONNÉE202

1. *L'Album de vers anciens* 203
 - a) Poésie post mortem 203
 - b) Réécriture, inachèvement, dépassement générique 204
2. *Charmes : du discrédit à l'érotisme critique* 206
 - a) Inachèvement..... 206
 - b) Impossibilité de la confiance lyrique, distance..... 207
 - c) D'un érotisme critique 208

C. REVERDY : UNE RÉFLEXIVITÉ CONTINGENTE210

1. Permanence de la perspective critique dans les recueils 210
 - a) Les titres 210
 - b) Figurations thématiques de la poésie 212
 - 1) Erosion..... 212
 - 2) Séparation 213

c)	Figurations prosodiques.....	216
2.	Une brève étude de cas : <i>La Guitare endormie</i>	219
a)	Généralités : l'évolution des formes de la réflexivité : la rupture des années 1930.....	219
b)	<i>La Guitare endormie</i> (1919).....	220
	Conclusion du Chapitre IV.....	222
	Chapitre V. La poétique après l'ontologie : problématique de la référence.....	223
A.	MALLARMÉ : SUSPENS ET INFINITISATION.....	224
1.	Référence et signification.....	224
a)	Référence et autoréflexivité.....	224
1)	Noms de poètes : le nom.....	224
2)	Le poème comme référence à soi.....	227
b)	Le signe entre indice et symbole : « A la nue accablante ».....	229
2.	Référence et négation.....	234
a)	L'ambiguïté du lexique négatif.....	235
b)	La négation comme allusion : la créativité.....	237
B.	VALÉRY : ANCRAGE ÉNONCIATIF DE LA FICTION ET THÉMATISATIONS D'UNE BRUTALITÉ DU RÉEL.....	242
1.	Prégnance de la fiction.....	242
2.	La fiction comme phénoménologie de l'intime : l'ancrage référentiel dans le sujet.....	243
3.	Référence et altérité : étrangeté de soi, étrangeté du monde.....	247
a)	Première remarque : la dualité du sujet valéryen.....	247
b)	Deuxième remarque : la brutalité du monde.....	248
c)	Troisième remarque : soi-même comme un animal.....	250
C.	REVERDY : L'IMMÉDIATION RÉFÉRENTIELLE.....	253
1.	D'un lieu commun de la critique : « Reverdy poète du réel ».....	253
2.	Les expressions référentielles.....	254
a)	Les descriptions définies incomplètes.....	254
b)	La spécification progressive des SN définis incomplets.....	257
c)	Le cas des SN définis universellement associés.....	258
3.	L'ancrage énonciatif.....	259
a)	Brouillages temporels.....	260
b)	Brouillages discursifs.....	262
	Conclusion du Chapitre V.....	263
	ANNEXE 2 - BROUILLAGES THÉTIQUES, ÉQUIVOQUES CORÉFÉRENTIELLES, LABILITÉ FONCTIONNELLE.....	265
1.	Séries d'appositions chez Mallarmé.....	265
2.	De quelques incertitudes prédicatives chez Valéry.....	269
3.	Déroute textuelle chez Reverdy.....	271
4.	Labilité des fonctions grammaticales.....	273
	Chapitre VI. Scepticisme et poésie.....	277
A.	LE SCEPTICISME DE MALLARMÉ.....	278
1.	Le scepticisme polémique.....	280
a)	La religion.....	281
b)	« Nous naviguons, ô mes divers / Amis ».....	282
2.	Le poème, espace du doute.....	283
3.	De l'épochè au langage poétique.....	286
a)	Le renouvellement des conditions et des matériaux de la pensée.....	286
b)	La vertu du vocable.....	287
c)	Exemples.....	288
B.	LE SCEPTICISME DE VALÉRY.....	292
1.	Discussion : le statut paradoxal du scepticisme valéryen.....	292

2.	Le Scepticisme de Valéry par Hanna Charney : l'oubli du poétique	293
3.	La dimension affirmative de la poésie valéryenne et la conception finaliste du doute.....	294
4.	D'une poétique sceptique de Valéry.....	295
C.	LE SCEPTICISME DE REVERDY	302
1.	La vue et l'horizon phénoménologique	302
2.	Connaissance partielle	304
3.	Contingence du doute.....	306
4.	Un scepticisme général	308
	Conclusion du Chapitre VI.....	310
	Troisième Partie – Un humanisme de l'inquiétude	313
	Chapitre VII. La théorie du poème comme théorie du sujet	315
A.	UN PARADOXE DANS LA DÉFINITION DE L'ACTIVITÉ POÉTIQUE : ÉMOTION ET IMPERSONNALISATION	318
1.	Paradoxe du subjectif et de l'impersonnel	318
2.	La jouissance et l'émotion comme notions intrinsèquement paradoxales	323
B.	AUTONOMIE	326
1.	Mallarmé : Structure et Transposition.....	326
a)	Lecture de Crise de vers	326
b)	Commentaire des notions de Transposition et de Structure	329
1)	Le vers comme enjeu d'une crise générale	329
2)	Transposition et Structure.....	330
2.	Valéry : Musique et poésie.....	336
a)	Les caractéristiques esthétiques et éthiques du modèle musical : l'auditeur et la musique des sphères.....	338
1)	L'autonomie de la bulle musicale	338
2)	De l'autonomie à sa découverte : la présence du sujet.	339
(a)	Le sujet interprétant	339
(b)	La dimension sensible de l'expérience musicale : immédiateté, continuité	341
3)	La méfiance de Valéry : la musique comme pouvoir redoutable	342
b)	D'une conception musicale du langage à l'impératif de la voix : congruences et incompatibilités du modèle musical et du projet poétique	344
1)	Les enseignements linguistiques de l'expérience musicale	344
(a)	Un modèle linguistique.....	344
(b)	Un modèle de littéarité : intransitivité et matérialité	345
2)	L'impératif de la voix : compatibilités et incompatibilités avec le modèle musical	345
c)	Les voix perdues de Valéry	348
1)	La vocation du poète : les fictions de la recherche de soi	348
2)	Soi-même comme un autre : la voix du témoin	349
3.	Quelques mots sur Reverdy	353
	Conclusion du Chapitre VII.....	354
	ANNEXE 3 - MISE EN PERSPECTIVE : LE CHANCELLEMENT DE L'HUMANISME CHEZ JEAN PAULHAN	357
1.	Le naufrage d'une philosophie de la clarté : apories argumentatives et crise de la rationalité dans Clé de la poésie.....	359
a)	Une recherche de la clarté	359
b)	La littérature comme époque : la confusion des opinions	359
c)	Clef de la poésie : l'errance argumentative.....	360
1)	Que l'argumentation de Paulhan vise à la rationalité tout en se fondant sur le sens commun ..	361
2)	Que le thème du mystère est, chez Paulhan, un effet du dualisme qu'il conteste tout en se fondant sur ses prémisses.....	362
2.	La question de l'intention	364

a)	La question du langage est un questionnement de la notion d'intention	365
b)	Prendre conscience du langage implique d'être inconscient de son fonctionnement	365
c)	Paulhan restaure la Terreur qu'il condamne : prônant l'inconscience, il invite au silence de la tautologie, forme sémantique de la présence.....	367
3.	Implications en termes de théorie de la littérature : quiétude d'une littérature sans contours.....	368
a)	La convention comme garante d'une confiance	369
b)	Le primat du langage implique l'effacement des contours de la littérature.....	370

Chapitre VIII. La communication littéraire malgré tout : héritage rhétorique et transivité373

A. AU-DELA DU SYMBOLE : ALLÉGORIES SANS TRANSCENDANCE376

1.	Symbole et allégorie de Goethe à Mallarmé : une distinction métaphysique et pragmatique	376
a)	Goethe, Benjamin, Baudelaire : l'allégorie comme évitement de l'absolu littéraire	377
1)	Symbole et allégorie chez Goethe	377
2)	La réévaluation de l'allégorie chez Benjamin	378
3)	Charles Baudelaire, allégoriste	379
b)	De Baudelaire à Mallarmé : allégorie et tautologie	381
1)	Interprétation rhétorique de l'allégorie baudelairienne	382
2)	La critique mallarméenne de Baudelaire : du Cygne au Signe, du « Vieux saltimbanque » à « La Déclaration foraine »	383
3)	Interprétation rhétorique de l'allégorie mallarméenne	389
4)	Politiques de l'allégorie	390
a)	La violence romantique	391
b)	La violence baudelairienne	392
c)	La violence mallarméenne	392
2.	Valéry : immanence de l'allégorie.....	394
a)	Immanence de ce que révèle l'allégorèse	395
b)	Littéralisation de signifiants traditionnellement allégoriques	398
c)	Entre expérience sensuelle et construction allégorique : incertitudes de l'allégorie	400
3.	Reverdy ou l'allégorie incertaine	405
a)	La rupture de la pertinence littérale	405
b)	L'incertaine détermination d'une exemplarité	408
c)	De quelques allégorèses orientées vers une reconnaissance de l'immanence	411

B. L'ÉCRITURE MORALISTE DE VALÉRY ET REVERDY : UNE REDÉFINITION DE LA TRANSIVITÉ POÉTIQUE415

1.	Prémises	416
a)	Présentation de parcours singuliers	416
1)	Un ralentissement de l'écriture poétique	416
2)	Interruption poétique, bouderie éditoriale	416
b)	Situation historique de l'écriture moraliste	417
2.	La gnomicité : entre scepticisme et affirmation	420
3.	Vers une définition moraliste de l'œuvre : transivité de la littérature	426
a)	Coprésence du discours moral et de la théorie littéraire.....	426
b)	Un visage derrière la page.....	426
4.	De la définition morale de la littérature à l'invention d'une poétique : la poésie dans les recueils de notes 429	
a)	Réciprocité interprétative de la note poétique et l'aphorisme.....	430
b)	Passage d'une textualité restreinte et immédiate à la médiation d'une discursivité élargie	433
1)	Reverdy : la séquence comme chaîne d'interprétation	434
2)	Valéry, analyste et interprète de ses notes poétiques	436

Conclusion du Chapitre VIII.....439

Chapitre IX. La mission du poète : fait d'autrui, singularité, communauté.....443

A. LIRE MALLARMÉ : ANARCHISME QUASI-TRANSCENDANTAL ET TRANSCENDANCE DU SUJET.444

1.	Le projet de Mallarmé : Le poète, la société et l'universel	444
a)	La pertinence sociale de la crise poétique	444
b)	Mallarmé, poète de l'universel	446
c)	Du transcendantalisme romantique au quasi-transcendantal contingent	448
2.	Reconnaissance d'une ipséité partagée et singularisante	450
a)	Poétique anarchiste et ipséité.....	450
b)	La poésie postale comme poétique de l'autre	452
1)	Une communauté de singularités	452
2)	Transcendance de chaque un.....	453
3)	Une éthique de la distance	456
c)	Lire au lieu du mythe : une lecture du sonnet en [-ix]	459
1)	La représentation de Vénus comme enjeu civilisationnel.....	460
2)	Coquilles, emballages et obscurité : anthropologie de l'allusion	461
3)	Prémises.....	463
4)	Première lecture : scénario	465
5)	Ce qui est, ce qui n'est pas	465
6)	Le poème invente une existence virtuelle au-delà de l'opposition entre être et non-être ...	466
7)	Le Pli et la coquille, opérateurs de l'écriture du poème.....	467
8)	Des naissances d'Aphrodite.....	469
B.	VALÉRY ET LE PARADOXE D'UNE PUBLICITÉ DU SINGULIER	473
1.	La perspective des essais : énoncé universel de la fin de l'universel	473
a)	La critique nominaliste de l'universel.....	473
b)	La mission problématique du poète.....	475
2.	La généralité dans les recueils de poèmes.....	478
a)	L'autre et l'ipse.....	478
1)	Le « tu »	479
2)	Passages à la troisième personne.....	482
3)	Le « je » prêté	483
b)	Ambiguïtés du général et du singulier et propension à la généralité	485
1)	Ambiguïté	485
2)	Généralité	487
C.	REVERDY : DE L'ADRESSE A L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE	491
1.	Figurations et présentations énonciatives d'un partage du sens	492
a)	Toi-même comme un autre.....	492
1)	Toi, limite du monde	492
2)	L'exposition au « tu »	494
3)	L'énullage de personne est-il le signe d'un solipsisme ?	496
b)	On-dit	499
1)	L'indéfinition du singulier comme phénoménologie.....	499
2)	Tremblements du singulier : vers le collectif, vers le général	501
(a)	Le collectif.....	501
(b)	Le général, le commun.....	503
2.	<i>Le Chant des morts</i> et l'écriture de l'Histoire.....	505
a)	Prémises	506
1)	Le contexte	506
2)	Implications communicationnelles de l'évolution stylistique de la poésie reverdyenne	507
b)	La négociation pragmatique d'un partage du sens	508
1)	Le collectif.....	508
2)	Signes d'un partage du sens	509
3)	Accessibilité du sens du texte et continuité phatique.....	511
4)	La guerre comme référent commun et comme cause d'une injonction éthique	513
c)	La mise en forme du réel historique par la question axiologique et par l'affirmation du sujet..	514
1)	Pas de narrativité.....	515
2)	L'ambiguïté axiologique : mise en forme du réel et fidélité au réel.....	515
(a)	Déclin	516
(b)	Lueurs	516

(c) L'ambiguïté axiologique.....	517
3) Le sujet juge.....	519
Conclusion du Chapitre IX.....	521
Conclusion.....	525
I- Synthèse.....	527
II- Reprise.....	531
A. Réévaluation.....	531
B. Répartition en niveaux : thématique et factuel.....	531
1. Différents niveaux.....	531
2. Quelques exemples.....	533
a) La contingence mineure.....	533
b) La contingence factuelle.....	534
C. Interprétation.....	535
1. Compatibilité de l'interprétation et du statut deux fois contingent des données littéraires.....	535
2. Que les données commentées mettent en évidence les contingences rhétorique et factuelle de l'œuvre.....	537
a) Que la double contingence n'est pas nécessairement révélée en littérature.....	537
b) La révélation de la contingence rhétorique.....	538
c) La révélation de la contingence radicale.....	539
D. Pour un humanisme littéraire ou rhétorique.....	541
Bibliographie.....	547
Table des illustrations.....	571
Index nominum.....	572
Table des matières.....	576