

v

Le livre à venir

1. ECCE LIBER

Le Livre : qu'entendait Mallarmé par ce mot ? A partir de 1866, il a toujours pensé et dit la même chose. Cependant le même n'est pas pareil au même. L'une des tâches serait de montrer pourquoi et comment cette répétition constitue le mouvement qui lui ouvre lentement un chemin. Tout ce qu'il a à dire semble fixé dès le commencement, et en même temps les traits communs ne le sont que grossièrement.

Livre nombreux.

Traits communs : le livre, qui dès le début est bien le Livre, l'essentiel de la littérature, est aussi un livre, « tout bonnement ». Ce livre unique est fait de plusieurs volumes : cinq volumes, dit-il en 1866, maints tomes, affirme-t-il encore en 1885¹. Pourquoi cette pluralité ?

1. En 1867, il « délimite » le développement de l'Œuvre à trois poèmes en vers et quatre poèmes en prose. En 1871, mais ici la pensée est un peu différente, il annonce un volume de contes, un volume de poésie, un volume de critique. Dans le manuscrit posthume, publié par M. Scherer, il prévoit quatre volumes, capables de se diversifier en vingt tomes.

Elle surprend d'un écrivain rare et qui surtout en 1885 ne pouvait douter de tout ce qui se refusait en lui à l'étendue du discours. Dans sa jeune maturité, il semble avoir besoin d'un livre à plusieurs faces, dont l'un des côtés aurait regardé vers ce qu'il appelle le Néant, l'autre vers la Beauté, comme la Musique et les Lettres, dira-t-il plus tard, « sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul ». On le voit, dès alors cette pluralité de l'unique vient de la nécessité d'étager, selon des niveaux différents, l'espace créateur, et s'il parle à cette époque si hardiment du plan de l'Œuvre comme d'une tâche déjà achevée, c'est qu'il en médite la structure, laquelle existe dans son esprit préalablement au contenu¹.

Car, autre trait invariable : de ce livre, il voit d'abord la disposition nécessaire, livre « architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses » ; ces affirmations sont tardives (1885), mais, dès 1868, il dit de son ouvrage qu'il est « si bien préparé et hiérarchisé » (ailleurs, « parfaitement délimité ») que l'auteur n'en peut rien soustraire, pas même y prélever telle « impression », telle pensée ou disposition mentale. D'où cette remarquable conclusion : s'il veut désormais écrire en dehors de l'Œuvre, il ne pourra écrire qu'un « sonnet nul ». Cela annonce étrangement l'avenir, car cette exigence de réserver le Livre — qui ne sera jamais que sa réserve même — semble l'avoir destiné à ne plus rien écrire que des poèmes nuls, c'est-à-dire à ne donner force et existence

1. Plus tard, il exprimera ainsi le rapport qui, d'un volume à plusieurs, répète et amplifie les relations multiples présentes en chaque volume et prêtes à s'y déployer pour s'en dégager : « Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l'authenticité de la pièce dans le volume, vole, outre le volume, à plusieurs inscrivant, eux, sur l'espace spirituel, le paraphe amplifié du génie anonyme et parfait comme une existence d'art. » (Œuvres complètes, Pléiade, p. 367.)

poétique qu'à ce qui est hors de tout (et hors du livre qui est ce tout), mais, par là, à découvrir le centre même du Livre.

...sans hasard.

Que signifient les mots « prémédité, architectural, délimité, hiérarchisé » ? Tous indiquent une intention calculatrice, la mise en jeu d'un pouvoir d'extrême réflexion, capable d'organiser nécessairement l'ensemble de l'ouvrage. Il s'agit d'abord d'un souci simple : écrire selon des règles de composition stricte ; puis d'une exigence plus complexe : écrire d'une manière rigoureusement réfléchie en accord avec la maîtrise de l'esprit et pour lui assurer son plein développement. Mais il y a encore une autre intention, représentée par le mot hasard et la décision de supprimer le hasard. En principe, c'est toujours la même volonté d'une forme réglée et régulatrice. En 1866, il écrit à Coppée : « *Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose.* » Mais il ajoute : « *Nous avons, plusieurs, atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots — qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors — se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme.* » Nous avons là beaucoup d'affirmations que les textes ultérieurs vont approfondir. Décision d'exclure le hasard, mais en accord avec la décision d'exclure les choses réelles et de refuser à la réalité sensible le droit à la désignation poétique. La poésie ne répond pas à l'appel des choses. Elle n'est pas destinée à les préserver en les nommant. Au contraire, le langage poétique est « *la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire* ». Le

hasard sera tenu en échec par le livre, si le langage, allant jusqu'au bout de son pouvoir, attaquant la substance concrète des réalités particulières, ne laisse plus apparaître que « *l'ensemble des rapports existant dans tout* ». La poésie devient alors ce que serait la musique réduite à son essence silencieuse : un cheminement et un déploiement de pures relations, soit la mobilité pure.

La tension contre le hasard signifie : tantôt le travail de Mallarmé pour achever, par la technique propre du vers et des considérations de structure, l'œuvre transformatrice de la parole ; — tantôt une expérience de caractère mystique ou philosophique, celle que le récit d'*Igitur* a mise en œuvre avec une richesse énigmatique et partiellement réalisée.

M'en tenant ici à des points de repère, je veux seulement rappeler par là que les rapports de Mallarmé et du hasard sont donnés dans une double démarche : d'un côté, c'est la recherche d'une œuvre nécessaire qui l'oriente vers une poésie d'absence et de négation où rien d'anecdotique, ni de réel, ni de fortuit, ne doit trouver place. Mais, d'un autre côté, de ces puissances négatives, qui sont aussi à l'œuvre dans le langage et dont il ne semble user que pour parvenir, raturant le vif, à une parole rigoureuse, nous savons qu'il fait une expérience directe, d'une importance essentielle, expérience qu'on pourrait dire immédiate, si précisément l'immédiat n'était pas « *immédiatement* » nié dans cette expérience. Rappelons seulement la déclaration de 1867 à Lefebvre : « *Je n'ai créé mon œuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice.* »

... impersonnifié.

Le livre qui est le Livre est un livre parmi d'autres. C'est un livre nombreux, qui se multiplie comme en lui-même par un mouvement qui lui est propre et où la diversité, selon des profondeurs différentes, de l'espace où il se développe, s'accomplit nécessairement. Le livre nécessaire est soustrait au hasard. Échappant au hasard par sa structure et sa délimitation, il accomplit l'essence du langage qui use les choses en les transformant en leur absence et en ouvrant cette absence au devenir rythmique qui est le mouvement pur des relations. Le livre sans hasard est un livre sans auteur impersonnel. Cette affirmation, l'une des plus importantes de Mallarmé, continue de nous placer sur deux plans : l'un qui répond à des recherches de technique et de langage (c'est, si l'on veut, le côté Valéry de Mallarmé) ; l'autre qui répond à une expérience, celle que les lettres de 1867 ont vulgarisée. L'une ne va pas sans l'autre, mais leurs rapports n'ont pas été élucidés.

Il faudrait une étude minutieuse pour préciser tous les niveaux où Mallarmé dispose son affirmation. Parfois, il veut dire seulement que le livre doit rester anonyme : l'auteur se bornera à ne pas le signer (« *admis le volume ne comporter aucun signataire* »). Il n'y a pas de rapports directs, et encore moins de possession, entre le poème et le poète. Celui-ci ne peut s'attribuer ce qu'il écrit. Et ce qu'il écrit, fût-ce sous son nom, reste essentiellement sans nom.

Pourquoi cet anonymat ? On peut voir une réponse, lorsque Mallarmé parle du livre, comme s'il existait déjà, inné en nous et écrit dans la nature. « *Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux qu'aux intéressés à ne rien voir. Cette œuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir ; il n'est pas un génie*

ou un pitre, qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir. » Ces remarques répondent à une enquête et ne disent peut-être que ce qui est accessible à une curiosité extérieure. Avec Verlaine, il ne s'exprime guère différemment. Il écrit une autre fois : « *Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard ; encore le faut-il pour omettre l'auteur.* » Mais ici le sens est déjà autre. Mallarmé a subi la tentation de l'occultisme. L'occultisme s'est offert comme une solution aux problèmes que lui pose l'exigence littéraire. Cette solution consiste à séparer l'art de certains de ses pouvoirs, à essayer de réaliser ceux-ci à part en les transformant en puissances immédiatement utilisables à des fins pratiques. Solution que Mallarmé n'accepte pas. On cite ses déclarations de sympathie, mais on néglige les réserves dont il les accompagne toujours : « *Non, vous ne vous contentez pas, comme eux [les pauvres kabbalistes] par inattention et malentendu, de détacher d'un Art des opérations qui lui sont intégrales et fondamentales pour les accomplir à tort, isolément, c'est encore une vénération maladroite. Vous en effacez jusqu'au sens initial sacré...¹* »

Pour Mallarmé, il ne saurait y avoir d'autre magie que la littérature, laquelle ne s'accomplit qu'en faisant face à elle-même d'une manière qui exclut la magie. Il précise bien que, s'il n'y a que deux voies ouvertes à la recherche mentale, l'esthétique et l'économie politique, « *c'est de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur* ». Le mot hâtif est remarquable. L'impatience caractérise la magie, ambitieuse de maîtriser immédiatement la nature. Au contraire, c'est la patience

1. Mallarmé oppose ici les journalistes et les pauvres kabbalistes accusés d'avoir tué par envêtement l'abbé Boullan. Or, du point de vue de l'Art, les premiers sont bien plus coupables que les seconds, encore que ceux-ci aient tort « de détacher d'un Art des opérations qui lui sont intégrales ». (La magie ne doit pas être séparée de l'art.)

qui est à l'œuvre dans l'affirmation poétique¹. L'alchimie prétend créer et faire. La poésie décréée et inscrite au règne de ce qui n'est pas et ne se peut pas, désignant à l'homme comme sa vocation suprême quelque chose qui ne peut pas s'énoncer en termes de pouvoir (il faut noter que nous sommes ici à l'opposé de Valéry).

Mallarmé qui n'a eu du reste que des contacts mondains avec les doctrines occultistes, a été sensible aux analogies extérieures. Il leur emprunte des mots, une certaine couleur, il en reçoit de la nostalgie. Le livre écrit dans la nature évoque la Tradition transmise depuis l'origine et confiée à la garde des initiés : livre caché et vénérable qui brille par fragments ici et là. Les romantiques allemands ont exprimé la même pensée du livre unique et absolu. Écrire une Bible, dit Novalis, voilà la folie que tout homme entendu doit accueillir pour être complet. Il nomme la Bible l'idéal de tout livre, et F. Schlegel évoque « la pensée d'un livre infini, l'absolument livre, le livre absolu », tandis que Novalis encore entend faire servir la forme poétique du *Märchen* au projet de continuer la Bible. (Mais, ici, nous nous éloignons beaucoup de Mallarmé. Sa critique sévère de Wagner : « Si l'esprit français est imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. »)

Il y a sans doute un niveau où Mallarmé, s'exprimant à la manière des occultistes, des romantiques allemands et de la Naturphilosophie, est prêt à voir dans le livre l'équivalent écrit, le texte même de la nature universelle. « Chimère, y avoir pensé atteste... que, plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n'en serait qu'un — au monde, sa

1. *Prose pour des Esquintes.*

loi — bible comme la simulent les nations...¹ » C'est un de ses penchants, on ne peut le nier (de même qu'il rêve à une langue qui serait « matériellement la vérité »).

Mais il y a un autre niveau où l'affirmation du livre sans auteur prend un sens bien différent et, à mon avis, bien plus important. « L'œuvre implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés... » « La disparition élocutoire du poète » est une expression très proche de celle que l'on trouve dans la célèbre phrase : « A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire, selon le jeu de la parole cependant ; si ce n'est... » Le poète disparaît sous la pression de l'œuvre, par le même mouvement qui fait disparaître la réalité naturelle. Plus exactement : il ne suffit pas de dire que les choses se dissipent et que le poète s'efface, il faut dire encore que les uns et les autres, tout en subissant le suspens d'une destruction véritable, s'affirment dans cette disparition même et dans le devenir de cette disparition — l'une vibratoire, l'autre élocutoire. La nature se transpose par la parole dans le mouvement rythmique qui la fait disparaître, incessamment et indéfiniment ; et le poète, par le fait qu'il parle poétiquement, disparaît en cette parole et devient la disparition même qui s'accomplit en cette parole, seule initiatrice et principe : source. « Poésie, sacre ». L'« omission de soi », la « mort comme un tel », qui est liée au sacre poétique, fait donc de la poésie un véritable sacrifice, mais non pas en vue de troubles exaltations magiques, — pour une raison presque

1. Mais si l'on rapproche ce texte de celui où il propose de ramener tout le théâtre à une pièce unique et multiple « se déployant parallèlement à un cycle d'ans recommencé », on voit qu'il est ici probablement loin des visées romantiques et occultistes : ce que nous écrivons est nécessairement le même, et le devenir de ce qui est le même est, en son recommencement, d'une richesse infinie. (*Œuvres complètes*, p. 313.)

technique: c'est que celui qui parle poétiquement s'expose à cette sorte de mort qui est nécessairement à l'œuvre dans la parole véritable.

« *Fait, étant* »

Le livre est sans auteur, parce qu'il s'écrit à partir de la disparition parlante de l'auteur. Il a besoin de l'écrivain, en tant que celui-ci est absence et lieu de l'absence. Le livre est livre, lorsqu'il ne renvoie pas à quelqu'un qui l'aurait fait, aussi pur de son nom et libre de son existence qu'il l'est du sens propre de celui qui le lit. L'homme fortuit — le particulier —, s'il n'a pas de place dans le livre comme auteur, comment, lecteur, pourrait-il s'y retrouver important? « *Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant.* »

Cette dernière affirmation est l'une des plus glorieuses de Mallarmé. Elle rassemble en elle, sous une forme qui porte la marque de la décision, l'exigence essentielle de l'œuvre. Sa solitude, son accomplissement à partir d'elle-même comme d'un lieu, la double affirmation, juxtaposée en elle, séparée par un hiatus logique et temporel, de ce qui la *fait* être et de l'*être* où elle s'appartient, indifférente au « faire »; — la simultanéité donc de sa présence instantanée et du devenir de sa réalisation : dès qu'elle est faite, cessant d'avoir été faite et ne disant plus que cela, qu'elle est.

Nous sommes ici aussi loin qu'il est possible du Livre de la tradition romantique et de la tradition ésotérique. Celui-ci est un livre substantiel, qui existe par la vérité éternelle dont il est la divulgation cachée, quoique accessible : divulgation qui met celui qui y parvient

en possession du secret et de l'être divins. Mallarmé repousse l'idée de substance, comme l'idée de la vérité permanente et réelle. Quand il nomme l'essentiel — que ce soit l'idéal, le rêve —, cela a toujours trait à quelque chose qui n'a pour fondement que l'irréalité reconnue et affirmée de la fiction. De là que le problème majeur soit pour lui : quelque chose comme les Lettres existe-t-il? de quelle manière la littérature existe-t-elle? quel rapport entre la littérature et l'affirmation de l'être? On sait aussi que Mallarmé retire toute réalité au présent. « ... il n'est pas de présent, non — un présent n'existe pas... » « *Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain...* » Et, pour la même raison, il n'admet pas dans le devenir historique de passage, tout est coupure et rupture, « *tout s'interrompt, effectif, dans l'histoire, peu de transfusion* ». Son œuvre est tantôt figée dans une virtualité blanche, immobile; tantôt — et c'est le plus significatif — animée d'une extrême discontinuité temporelle, livrée à des changements de temps et à des accélérations, des ralentissements, des « *arrêts fragmentaires* », signe d'une essence toute nouvelle de la mobilité, où c'est comme un autre temps qui s'annonce, aussi étranger à la permanence éternelle qu'à la durée quotidienne : « *ici devant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent* ».

Sous ces deux formes, le temps exprimé par l'œuvre, contenu par elle, intérieur à elle, est un temps sans présent. Et, de même, le Livre ne doit jamais être regardé comme étant vraiment là. On ne peut le tenir en main. Cependant, s'il est bien vrai qu'il n'y a pas de présent, si le présent est nécessairement inactuel et en quelque sorte faux et fictif, ce sera donc le temps par excellence de l'œuvre irréal, non plus celui qu'elle exprime (celui-là est toujours passé ou futur, bond et saut par-dessus l'abîme du présent), mais celui où elle

a réfléchi sérieusement à sa réalisation effective. Remarque peut-être naïve. Presque tous les écrits théoriques de Mallarmé font allusion à ce projet de l'Œuvre, ils en sont la constante pensée, ils donnent sur elle des vues toujours plus approfondies et telles que l'Œuvre non réalisée s'affirme pour nous d'une manière cependant essentielle. Ceux qui sont indifférents à ce genre de garantie et qui continuent de voir en Mallarmé quelqu'un qui, pendant trente ans, a trompé le monde en parlant superbement de l'Œuvre nulle et en agitant d'un air mystérieux d'insignifiants petits papiers, ne seront pas convaincus par ces nouvelles preuves. Au contraire, ils trouveront, dans ces détails où, autour d'un livre inexistant, sont traitées avec minutie toutes les questions matérielles et financières de sa publication, les symptômes d'un état morbide bien connu et parfaitement catalogué.

Il faut dire plus : le livre existerait-il, je voudrais bien savoir comment M. Scherer s'y prendrait pour nous dire : *Ecce liber* et nous le faire reconnaître, si

tout ce qui est tu vers l'affirmation publique. Ce n'est pas une règle, ni un principe. C'est la puissance sous le règne de laquelle tombe quiconque se met à écrire et d'autant plus durement qu'il s'y oppose et la conteste. La même puissance confirme le caractère impersonnel des œuvres. L'écrivain n'a aucun droit sur elles et il n'est rien en face d'elles, toujours déjà mort et toujours supprimé. Que sa volonté ne soit donc pas faite. Logiquement, si l'on juge convenable de méconnaître l'intention de l'auteur après sa mort, on devrait aussi accepter qu'il n'en soit pas tenu compte de son vivant. Or, de son vivant, ce qui arrive est apparemment le contraire. L'écrivain veut publier et l'éditeur ne le veut pas. Mais ce n'est que l'apparence. Pensons à toutes les forces secrètes, amicales, opiniâtres, insolites, qui s'exercent sur notre volonté pour nous forcer à écrire et à publier ce que nous ne voulons pas. Visible-invisible, la puissance est toujours là, qui ne tient nullement compte de nous et qui à notre surprise nous dérobe nos papiers dans nos mains mêmes. Les vivants sont bien faibles.

Quelle est cette puissance ? Ce n'est ni le lecteur, ni la société, ni l'État, ni la culture. Lui donner un nom et la réaliser, dans son irréalité même, fut aussi le problème de Mallarmé. Il l'a appelée le Livre.

l'essence de celui-ci est de rendre irréalité même sa propre reconnaissance, étant, de plus, le conflit infini de sa présence évidente et de sa réalité toujours problématique.

« *Mémorable crise.* »

Ce que l'on peut retenir, pourtant, des conditions pratiques (balzaciennes) — financement, tirage, chiffres de vente — dans lesquelles le manuscrit cherche à projeter la réalisation de l'œuvre, c'est qu'elles commandent l'extrême attention que Mallarmé a toujours accordée aux possibilités d'action historique et au devenir littéraire lui-même. On commence depuis quelque temps à se rendre compte que Mallarmé n'était pas toujours enfermé dans son salon de la rue de Rome. Il s'est interrogé sur l'histoire. Il s'est interrogé sur les rapports entre l'action générale — fondée sur l'économie politique — et celle qui se détermine à partir de l'œuvre (« *l'action restreinte* »). Constatant que « *l'époque* » est peut-être toujours pour l'écrivain un « *tunnel* », un temps d'intervalle et comme l'entre-temps, il a exprimé cette idée que, plutôt que de risquer sur des circonstances qui ne pourraient jamais être qu'incomplètement favorables les conclusions d'art extrêmes contenues dans l'intégrité du livre, il valait mieux les jouer contre toute opportunité historique et en ne faisant rien pour les ajuster au temps, mais au contraire en mettant en évidence le conflit, la déchirure temporelle, afin d'en tirer une clarté. L'œuvre donc doit être la conscience du désaccord entre « *l'heure* » et le jeu littéraire, et cette discordance fait partie du jeu, est le jeu même¹.

1. *Œuvres complètes*, p. 373.

Mallarmé n'a pas été moins attentif à la crise majeure que traverse de son temps la littérature. On a enfin cessé de voir en lui un poète symboliste, de même que l'on ne songe plus à mettre en rapport Hölderlin et le romantisme. Il n'est nullement question de la péripétie symboliste, quand, dans *La Musique et les Lettres*, il formule de la manière la plus claire la crise qui fut d'abord la sienne trente ans auparavant, tout en en faisant avec raison une crise historique, propre à la génération récente : « ... 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 au point, je le formule : — A savoir s'il y a lieu d'écrire. » Et un peu après : « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il... Très peu se sont dressé cette énigme, qui assombrit, ainsi que je le fais, sur le tard, pris par un brusque doute concernant ce dont je voudrais parler avec élan. » « Mise en demeure extraordinaire », à laquelle l'on sait qu'il répond : « — Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout. »

Le projet et l'accomplissement du Livre sont manifestement liés à cette mise en question radicale. La littérature ne saurait être conçue dans son intégrité essentielle qu'à partir de l'expérience qui lui retire les conditions usuelles de possibilité. Il en fut bien ainsi pour Mallarmé, puisque, s'il conçoit l'Œuvre, c'est au moment juste où, ayant « senti des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire », il écrit désormais, parce que écrire cesse de se présenter à lui comme une activité possible. « Orage, lustral ». Seulement, cet orage au cours duquel toutes les conventions littéraires sont emportées et qui oblige la littérature à chercher son fondement là où deux abîmes se rencontrent, a comme conséquence un autre bouleversement. Mallarmé y assiste avec une surprise capitale : « J'apporte en effet des nouvelles... Même cas ne se vit

encore. On a touché au vers. » « Les gouvernements changent : toujours la prosodie reste intacte. » Voilà le genre d'événements qui, à ses yeux, doit définir essentiellement l'histoire. L'histoire tourne parce qu'il y a un changement total de la littérature, laquelle ne se fonde qu'en se contestant radicalement et en s'interrogeant « jusqu'en l'origine ». Changement qui se traduit d'abord par la mise en cause de la métrique traditionnelle.

Atteinte grave pour Mallarmé. Pourquoi ? Cela n'est pas clair. Il a toujours affirmé — l'une de ses remarques les plus constantes — que partout où il y a rythme, il y a vers, et que seules importent la découverte et la maîtrise des purs motifs rythmiques de l'être. Il a reconnu que, pour que tout puisse parvenir à la parole, la brisure des grands rythmes littéraires était indispensable. Mais, en même temps, parlant de cette prosodie maintenant négligée, il parle d'une pause de la poésie, de l'intervalle qu'elle traverse, s'accordant un loisir, comme si le vers traditionnel marquait, par son défaut, la rupture de la poésie même. Tout cela nous fait pressentir le grand bouleversement que l'atteinte à la rime « gardienne » représente pour lui. Pourtant, sa dernière œuvre est un « poème ». Poème essentiel (et non pas un poème en prose), mais qui, pour la première et l'unique fois, rompt avec la tradition : non seulement consent à la rupture, mais inaugure intentionnellement un art nouveau, art encore à venir et l'avenir comme art. Décision capitale et œuvre elle-même décisive.

2. UNE ENTENTE NOUVELLE DE L'ESPACE LITTÉRAIRE

Si (un peu hâtivement) l'on admet que Mallarmé a toujours reconnu dans le vers traditionnel le moyen

de vaincre le hasard « mot à mot », on verra qu'il y a dans *Un coup de dés* une étroite correspondance entre l'autorité de la phrase centrale déclarant invincible le hasard et le renoncement à la forme la moins hasardeuse qui fût : l'antique vers. La phrase *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ne fait que produire le sens de la forme nouvelle dont elle traduit la disposition. Mais, par là, et du moment qu'il y a corrélation précise entre la forme du poème et l'affirmation qui le traverse en le soutenant, la nécessité se rétablit. Le hasard n'est pas libéré par la rupture du vers réglé : il est au contraire, étant précisément exprimé, soumis à la loi exacte de la forme qui lui répond et à laquelle il doit répondre. Le hasard est sinon vaincu en cela, du moins attiré dans la rigueur de la parole et élevé à la ferme figure d'une forme où il s'enferme. D'où, à nouveau, comme une contradiction qui relâche la nécessité.

Rassemblé de par la dispersion.

Il n'est pas moins fermement indiqué, dans *Un coup de dés*, l'œuvre même qu'il constitue et qui ne fait pas du poème une réalité présente ou seulement future, mais, sous la double dimension négative d'un passé inaccompli et d'un avenir impossible, le désigne dans l'extrême lointain d'un peut-être d'exception. Si l'on se réclame des certitudes qui seules déterminent la production réelle des choses, tout est disposé pour que le poème ne puisse avoir lieu. *Un coup de dés*, dont nos mains, nos yeux et notre attention affirment la présence certaine, est non seulement irréel et incertain, mais ne pourra être que si la règle générale qui donne au hasard statut de loi, se rompt en quelque région de l'être, là où ce qui est nécessaire et ce qui est fortuit seront mis

l'un et l'autre en échec par la force du désastre. Œuvre qui n'est donc pas là, mais présente dans la seule coïncidence avec ce qui est toujours au-delà. *Un coup de dés* n'est que dans la mesure où il exprime l'extrême et exquise improbabilité de lui-même, de cette Constellation qui, à la faveur d'un peut-être d'exception (sans autre justification que le vide du ciel et la dissolution de l'abîme), se projette « sur quelque surface vacante et supérieure » : naissance d'un espace encore inconnu, celui même de l'œuvre.

Très proche alors du Livre, car seul le Livre s'identifie avec l'annonce et l'attente de l'œuvre qu'il est, sans autre contenu que la présence de son avenir infiniment problématique, étant toujours avant qu'il ne puisse être et ne cessant pas d'être séparé et divisé pour devenir, à la fin, sa division et sa séparation mêmes. « *Veillant doutant roulant brillant et méditant.* » Il faudrait ici s'arrêter sur ces cinq mots par lesquels l'œuvre se présente dans l'invisibilité du devenir qui lui est propre. Cinq mots très purs de toute provocation magique et qui, dans la tension indéfinie où semble s'élaborer un temps nouveau, le temps pur de l'attente et de l'attention, en appellent à la seule pensée pour qu'elle veille sur l'éclat du mouvement poétique.

Naturellement, je ne dirai pas qu'*Un coup de dés* soit le Livre, affirmation que l'exigence du Livre priverait de tout sens. Mais, beaucoup plus que les notes que ranime M. Scherer, il lui donne appui et réalité, il est sa réserve et sa présence toujours dissimulée, le risque de son enjeu, la mesure de son défi sans mesure. Du Livre, il a le caractère essentiel : présent avec ce trait de foudre qui le divise et le rassemble, et cependant extrêmement problématique, au point que, même aujourd'hui, pour nous si familiers (croyons-nous) de tout ce qui n'est pas familier, il continue d'être l'œuvre

la plus improbable. On pourrait dire que nous nous sommes assimilé avec plus ou moins de bonheur l'œuvre de Mallarmé, mais non pas *Un coup de dés*. *Un coup de dés* annonce un livre tout autre que le livre qui est encore le nôtre : il laisse pressentir que ce que nous appelons livre selon l'usage de la tradition occidentale, où le regard identifie le mouvement de la compréhension avec la répétition d'un va-et-vient linéaire, n'a de justification que dans la facilité de la compréhension analytique. Au fond, il faut bien nous en rendre compte : nous avons les livres les plus pauvres qui puissent se concevoir, et nous continuons de lire, après quelques millénaires, comme si nous ne faisons toujours que commencer à apprendre à lire.

C'est à la fois dans le sens de la plus grande dispersion et dans le sens d'une tension capable de rassembler l'infinie diversité, par la découverte de structures plus complexes, qu'*Un coup de dés* oriente l'avenir du livre. L'esprit, dit Mallarmé après Hegel, est « *dispersion volatile* ». Le livre qui recueille l'esprit recueille donc un pouvoir extrême d'éclatement, une inquiétude sans limite et que le livre ne peut contenir, qui exclut de lui tout contenu, tout sens limité, défini et complet. Mouvement de diaspora qui ne doit jamais être réprimé, mais préservé et accueilli comme tel dans l'espace qui se projette à partir de lui et auquel ce mouvement ne fait que répondre, réponse à un vide indéfiniment multiplié où la dispersion prend forme et apparence d'unité. Un tel livre, toujours en mouvement, toujours à la limite de l'épars, sera aussi toujours rassemblé dans toutes les directions, de par la dispersion même et selon la division qui lui est essentielle, qu'il ne fait pas disparaître, mais apparaître en la maintenant pour s'y accomplir.

Un coup de dés est né d'une entente nouvelle de l'espace littéraire, tel que puissent s'y engendrer, par des

rappports nouveaux de mouvement, des relations nouvelles de compréhension. Mallarmé a toujours eu conscience de ce fait, méconnu jusqu'à lui et peut-être après lui, que la langue était un système de relations spatiales infiniment complexes dont ni l'espace géométrique ordinaire, ni l'espace de la vie pratique ne nous permettent de ressaisir l'originalité. On ne crée rien et on ne parle d'une manière créatrice que par l'approche préalable du lieu d'extrême vacance où, avant d'être paroles déterminées et exprimées, le langage est le mouvement silencieux des rapports, c'est-à-dire « la scansion rythmique de l'être ». Les paroles ne sont jamais là que pour désigner l'étendue de leurs rapports : l'espace où ils se projettent et qui, à peine désigné, se replie et se reploie, n'étant nulle part où il est¹. L'espace poétique, source et « *résultat* » du langage, n'est jamais à la manière d'une chose ; mais toujours, « *il s'espace et se dissémine* ». De là l'intérêt que Mallarmé porte à tout ce qui le conduit vers l'essence singulière du lieu, le théâtre, la danse, et sans oublier que le propre des pensées et des sentiments humains est aussi de produire un « milieu ». « *Toute émotion sort de vous, élargit un milieu ; ou sur vous fond et l'incorpore.* » L'émotion poétique n'est donc pas un sentiment intérieur, une modification subjective, mais elle est un étrange dehors dans lequel nous sommes jetés en nous

1. L'on pourrait ici indiquer que l'attention, portée au langage par Heidegger et qui est d'un caractère extrêmement pressant, est attention aux mots considérés à part, concentrés en eux-mêmes, à tels mots tenus pour fondamentaux et tourmentés jusqu'à ce que se fasse entendre, dans l'histoire de leur formation, l'histoire de l'être, — mais jamais aux rapports des mots, et moins encore à l'espace antérieur que supposent ces rapports et dont le mouvement originare rend seul possible le langage comme déploiement. Pour Mallarmé, le langage n'est pas fait de mots même purs : il est ce en quoi les mots ont toujours déjà disparu et ce mouvement oscillant d'apparition et de disparition.

hors de nous. Ainsi, ajoute-t-il, la danse : « *Ainsi ce dégageant multiple autour d'une nudité, grand des contradictoires vols où celle-ci l'ordonne, orangeux, planant l'y magnifie jusqu'à la dissoudre : centrale...* »

Cette langue nouvelle que l'on prétend que Mallarmé s'est créée par on ne sait quel désir d'ésotérisme — et que M. Scherer a jadis très bien étudiée — est une langue stricte, destinée à élaborer, selon des voies nouvelles, l'espace propre au langage, que nous autres, dans la prose quotidienne comme dans l'usage littéraire, nous réduisons à une simple surface parcourue par un mouvement uniforme et irréversible. A cet espace, Mallarmé restitue la profondeur. Une phrase ne se contente pas de se dérouler d'une manière linéaire ; elle s'ouvre ; par cette ouverture s'étagent, se dégagent, s'espacent et se resserrent, à des profondeurs de niveaux différents, d'autres mouvements de phrases, d'autres rythmes de paroles, qui sont en rapport les uns avec les autres selon de fermes déterminations de structure, quoique étrangères à la logique ordinaire — logique de subordination — laquelle détruit l'espace et uniformise le mouvement. Mallarmé est le seul écrivain qu'on puisse dire profond. Il ne l'est pas d'une manière métaphorique, et à cause du sens intellectuellement profond de ce qu'il dit ; mais ce qu'il dit suppose un espace à plusieurs dimensions et ne peut s'entendre que selon cette profondeur spatiale qu'il faut appréhender simultanément à des niveaux différents (d'ailleurs, que veut dire la formule dont nous nous servons si volontiers : cela est profond ? La profondeur du sens consiste dans le pas en arrière — en retrait — que le sens nous conduit à faire par rapport à lui).

Un coup de dés est l'affirmation sensible de ce nouvel espace. Il est cet espace devenu poème. La fiction qui y est à l'œuvre, ne semble avoir d'autre visée — par l'épreuve du naufrage d'où naissent et où s'éteignent

des figures de plus en plus subtilement allusives à des espaces toujours plus lointains — que de parvenir à la dissolution de toute étendue réelle, à « *la neutralité identique du gouffre* », avec quoi, au point extrême de la dispersion, ne s'affirme plus que le lieu : le rien comme le lieu où rien n'a lieu. Est-ce alors l'éternel néant qu'Igitur cherchait à atteindre ? une pure et définitive vacance ? Non pas, mais un remuement indéfini d'absence, l'« *inférieur clapotis quelconque* », les « *parages du vague en quoi toute réalité se dissout* », sans que cette dissolution puisse jamais dissoudre le mouvement de cette dissolution devenir incessamment en devenir dans la profondeur du lieu.

Or, c'est le lieu, « *béante profondeur* » de l'abîme, qui se renversant à l'altitude de l'exception, fonde l'autre abîme du ciel vide pour y prendre figure de Constellation : dispersion infinie se rassemblant dans la pluralité définie d'étoiles, poème où, des mots ne restant que leur espace, cet espace rayonne en un pur éclat stellaire.

L'espace poétique et l'espace cosmique.

Il est manifeste que la pensée poétique de Mallarmé, si elle se formule d'une manière privilégiée en termes d'univers, ce n'est pas seulement sous l'influence de Poe (*Eurêka*, *Puissance de la parole*), mais bien plutôt par l'exigence de l'espace créateur, et créateur en tant qu'infiniment vide et d'un vide infiniment mouvant. Le dialogue du *Toast funèbre* nous laisse pressentir quelle qualification, d'après Mallarmé, convient à l'homme : il est un être d'horizon ; il est l'exigence de ce lointain qui est dans sa parole, élargissant, même par sa mort, l'espace avec lequel il se confond dès qu'il parle :

Le néant à cet Homme aboli de jadis ;
 « Souvenir d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre ? »
 Hurle ce songe ; et, voix dont la clarté s'altère,
 L'espace a pour jouet le cri : « Je ne sais pas ! »

Entre l'effroi de Pascal devant le silence éternel de l'espace et le ravissement de Joubert face au ciel constellé de vides, Mallarmé a doué l'homme d'une expérience nouvelle : l'espace comme l'approche d'un autre espace, origine créatrice et aventure du mouvement poétique. Si au poète appartiennent l'angoisse, le souci de l'impossibilité, la conscience du néant et ce temps de la détresse qui est son temps, « temps de l'intervalle et de l'interrègne », il serait inexact, comme on penche à le faire, de mettre sur le visage de Mallarmé le masque stoïque et de ne voir en lui que le combattant du désespoir lucide. S'il fallait choisir entre des termes de vague philosophie, ce ne serait pas le pessimisme qui répondrait le mieux à sa pensée, car c'est toujours du côté de la joie, de l'affirmation exaltante, que la poésie se déclare, chaque fois que Mallarmé se voit contraint de la situer. La célèbre phrase, dans *La Musique et les Lettres*, dit cette félicité ; elle dit que le « civilisé édennique » qui a pris soin de conserver une piété aux vingt-quatre lettres, ainsi que le sens de leurs rapports, possède « au-dessus d'autre bien, l'élément des félicités, une doctrine en même temps qu'une contrée ». Le mot contrée nous renvoie au mot séjour. La poésie, dit Mallarmé, répondant non sans impatience à un correspondant, « doue ainsi d'authenticité notre séjour »¹. Nous ne séjournons authentiques

1. « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence ; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. » Et, dans la « rêverie d'un poète français. » sur Richard Wagner :

ment que là où la poésie a lieu et donne lieu. Cela est très proche de la parole attribuée à Hölderlin (dans un texte tardif et contesté) : « ... c'est poétiquement que l'homme demeure ». Et il y a aussi cet autre vers de Hölderlin : « Mais ce qui demeure, les poètes le fondent. » Nous pensons à tout cela, mais peut-être d'une manière qui ne répond pas à l'interprétation accréditée par les commentaires de Heidegger. Car, pour Mallarmé, ce que fondent les poètes, l'espace — abîme et fondement de la parole —, est ce qui ne demeure pas, et le séjour authentique n'est pas l'abri où l'homme se préserve, mais est en rapport avec l'écueil, par la perdition et le gouffre, et avec cette « mémorable crise » qui seule permet d'atteindre au vide mouvant, lieu où la tâche créatrice commence.

Lorsque Mallarmé donne au poète pour devoir et au Livre pour tâche : « l'explication orphique de la Terre », « l'explication de l'homme », qu'entend-il par ce mot répété, « explication » ? Exactement ce que ce mot comporte : le déploiement de la Terre et de l'homme en l'espace du chant. Non pas la connaissance de ce que l'un et l'autre sont naturellement, mais le développement — hors de leur réalité donnée et en ce qu'ils ont de mystérieux, de non éclairé, par la force dispersante de l'espace et par la puissance rassemblante du devenir rythmique — de l'homme et du monde. Du fait qu'il y a poésie, il y a non seulement quelque chose de changé dans l'univers, mais comme un changement essentiel d'univers, dont la réalisation du Livre ne fait que découvrir ou fonder le sens. La poésie toujours inaugure autre chose. Par rapport au réel, on peut l'appeler irréel (« ce pays n'exista pas ») ; par rapport au temps de notre monde « l'interrègne » ou « l'éternel » ; par rapport

« L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocity de preuves. »

à l'action qui modifie la nature, « l'action restreinte ». Mais ces manières de dire ne font rien que laisser retomber sous la compréhension analytique l'intente de cette autre chose.

Une remarque est ici nécessaire. *Toast funèbre*, le sonnet *Quand l'ombre commença*, *Un coup de dés* forment trois œuvres où, à vingt-cinq ans d'intervalle, sont mis également en rapport l'espace poétique et l'espace cosmique. Entre ces poèmes, il y a beaucoup de différences. L'une est frappante. Dans le sonnet, il n'y a rien de plus certain que l'œuvre poétique s'allumant dans le ciel comme « un astre en fête » : d'une dignité, d'une réalité supérieures, soleil des soleils, autour duquel les « feux vils » des astres réels ne tournent que pour témoigner de son éclat. « *Où, je sais...* » Mais, dans *Un coup de dés*, l'assurance a disparu : aussi lointaine qu'improbable, dérobée par l'altitude où l'élève l'exception, non pas présente, mais seulement et toujours en réserve dans l'avenir où elle pourrait se former, la constellation de l'œuvre s'oublie avant d'être, plutôt qu'elle ne se proclame. Faut-il en conclure que, gagné par le doute, Mallarmé ne croit presque plus à la création de l'œuvre, ni à son équivalence stellaire ? Faut-il le voir s'approcher de la mort en état d'incroyance poétique ? En effet, ce serait logique. Mais précisément nous voyons ici combien la logique est trompeuse, lorsqu'elle prétend légiférer pour autre chose (dont elle s'emploie à faire un autre monde supraterrestre ou une autre réalité, spirituelle). *Un coup de dés* dit au contraire, bien plus fermement que le sonnet et d'une manière qui nous engage dans un avenir plus essentiel, la décision propre à la parole créatrice. Et Mallarmé lui-même, en cessant de donner à l'œuvre le genre de certitude qui ne convient qu'aux choses et en l'évoquant sous la seule perspective d'où sa présence peut nous parvenir, comme l'attente de ce qu'il y a de plus

lointain et de moins sûr, est dans un rapport beaucoup plus confiant avec l'affirmation de l'œuvre. Ce qui pourrait se traduire en disant (inexactement) : le doute appartient à la certitude poétique, de même que l'impossibilité d'affirmer l'œuvre nous rapproche de son affirmation propre, celle dont les cinq mots « *veillant doutant roulant brillant et méditant* » remettent le soin à la pensée.

L'œuvre et le secret du devenir.

La présence de la poésie est à venir : elle vient par delà l'avenir et ne cesse de venir quand elle est là. Une autre dimension temporelle que celle dont le temps du monde nous a rendus maîtres, est en jeu dans la parole, lorsque celle-ci met à découvert, par la scansion rythmique de l'être, l'espace de son déploiement. Rien de certain ne s'annonce par là. Qui s'en tient à la certitude ou même aux formes inférieures de la probabilité, n'est nullement en route vers « l'horizon », pas plus qu'il n'est le compagnon de route de la pensée chantante dont les cinq manières de se jouer se jouent dans l'intimité du hasard.

L'œuvre est l'attente de l'œuvre. Dans cette attente seule se rassemble l'attention impersonnelle qui a pour voies et pour lieu l'espace propre du langage. *Un coup de dés* est le livre à venir. Mallarmé affirme clairement, et en particulier dans la préface, son dessein qui est d'exprimer, d'une manière qui les change, les rapports de l'espace et du mouvement temporel. L'espace qui n'est pas, mais « se scande », « s'intime », se dissipe et se repose selon les diverses formes de la mobilité de l'écrit, exclut le temps ordinaire. Dans cet espace — l'espace même du livre —, jamais l'instant ne succède à l'instant selon le déroulement horizontal d'un devenir irréversible.

On n'y raconte pas quelque chose qui se serait passé, fût-ce fictivement. L'histoire est remplacée par l'hypothèse : « *Soit que...* » L'événement dont le poème fait son point de départ n'est pas donné comme fait historique et réel, fictivement réel : il n'a de valeur que relativement à tous les mouvements de pensée et de langage qui peuvent en résulter et dont la figuration sensible « *avec retraits, prolongements, fuites,* » est comme un autre langage instituant le jeu nouveau de l'espace et du temps.

Cela est nécessairement très ambigu. D'un côté, nous avons la tentative d'exclure la durée historique en y substituant des rapports de proportion et de réciprocité dont la recherche de Mallarmé a toujours fait grand emploi : « *si ceci est cela, cela est ceci* », lisons-nous dans les notes du manuscrit posthume, ou encore : « *deux alternatives d'un même sujet, — ou ceci ou cela — (et non pas traitées par suite, historiquement — mais toujours intellectuellement)* ». De même qu'il a regretté que le xvii^e siècle français, au lieu de chercher la tragédie dans les souvenirs de la Grèce et de Rome, ne l'ait pas découverte dans l'œuvre de Descartes (Descartes uni à Racine : Valéry essaiera de se souvenir un peu superficiellement de ce rêve), de même il cherche à imiter les procédés de la rigueur géométrique pour libérer la parole de la succession sensible et lui rendre la maîtrise de ses propres rapports. Mais ce n'est qu'une imitation. Mallarmé n'est pas Spinoza. Il ne géométrise pas le langage. *Soit que* lui suffit. Dès lors « *tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit* ». Pourquoi évite-t-on le récit ? Non seulement parce qu'on élimine le temps du récit, mais parce qu'au lieu de raconter, on montre. C'est là, on le sait, l'innovation dont voudrait s'enorgueillir Mallarmé. Pour la première fois, l'espace intérieur de la pensée et du langage est représenté d'une manière sensible. La « *distance... qui mentalement sépare des groupes de*

mots ou les mots entre eux » est visible typographiquement, ainsi que l'importance de tels termes, leur puissance d'affirmation, l'accélération de leurs rapports, leur concentration, leur éparpillement, enfin la reproduction, par l'allure des mots et par leur rythme, de l'objet qu'ils désignent.

L'effet est d'une grande puissance expressive : surprenante vraiment. Mais la surprise est aussi dans le fait que Mallarmé ici s'oppose à lui-même. Voici qu'il rend au langage dont il avait considéré la force irréelle d'absence tout l'être et toute la réalité matérielle que celui-ci était chargé de faire disparaître. L'« *envol tacite d'abs-traction* » se transforme en un paysage visible de mots. Je ne dis plus : une fleur ; je la dessine par des vocables. Contradiction qui est à la fois dans le langage et dans l'attitude double de Mallarmé par rapport au langage : elle a été souvent signalée et étudiée. Que nous apprend de plus *Un coup de dés* ? L'œuvre littéraire y est en suspens entre sa présence visible et sa présence lisible : partition ou tableau qu'il faut lire et poème qu'il faut voir et, grâce à cette alternance oscillante, cherchant à enrichir la lecture analytique par la vision globale et simultanée, à enrichir aussi la vision statique par le dynamisme du jeu des mouvements, enfin cherchant à se placer au point d'intersection où entendre, c'est voir et lire, mais se plaçant aussi au point où, la jonction n'étant pas faite, le poème occupe seulement le vide central qui figure l'avenir d'exception.

Mallarmé veut se maintenir en ce point antérieur — le chant antérieur au concept¹ — où tout art est langage et où le langage est indécis entre l'être qu'il exprime en le faisant disparaître et l'apparence d'être qu'il rassemble en lui-même pour que l'invisibilité du sens y acquière

1. « Le chant jaillit de source innée : antérieure à un concept... »

figure et mobilité parlante. Cette indécision mouvante est la réalité même de l'espace propre au langage, dont le poème — le livre futur — est seul capable d'affirmer la diversité des mouvements et des temps qui le constituent comme sens, tout en le réservant comme source de tout sens. Le livre est ainsi centré sur l'entente que forme l'alternance presque simultanée de la lecture comme vision et de la vision comme transparence lisible. Mais il est aussi constamment décentré par rapport à lui-même, non seulement parce qu'il s'agit d'une œuvre à la fois toute présente et toute en mouvement, mais parce que c'est en elle que s'élabore et d'elle que dépend le *devenir* même qui la déploie.

Le temps de l'œuvre n'est pas emprunté au nôtre. Formé par elle, il est à l'œuvre en elle qui est la moins immobile qu'on puisse concevoir. Et dire « le » temps, comme s'il n'y avait ici qu'une seule manière de durer, c'est méconnaître l'énigme essentielle de ce livre et sa force inépuisable d'attrait. Même sans entrer dans une étude précise, il est manifeste que, « *sous une apparence fausse de présent* », ne cessent de se superposer des possibilités temporelles différentes, et non en un confus mélange, mais parce que tel ensemble (représenté le plus souvent par une double page) auquel convient tel temps, appartient aussi à d'autres temps, dans la mesure où le *groupe* d'ensembles où il se range fait prédominer une autre structure temporelle, — tandis que, « en même temps », comme une puissante traverse médiane, retentit à travers toute l'œuvre la ferme voix centrale où parle le futur, mais un futur éternellement négatif — « *jamais n'abolira* » —, lequel toutefois se prolonge doublement : par un futur antérieur passé, annulant l'acte jusque dans l'apparence de son non-accomplissement — « *n'aura eu lieu* » — et par une possibilité toute nouvelle vers laquelle, par delà toutes les négations et en prenant appui sur celles-ci, l'œuvre

s'élançait encore : le temps de l'exception à l'altitude d'un peut-être.

La lecture, l'« opération ».

L'on pourrait se demander si Mallarmé ne confie pas à la lecture le soin de rendre présente cette œuvre où se jouent des temps qui la rendent inabordable. Problème qu'il n'a pas supprimé en supprimant le lecteur. Au contraire, le lecteur écarté, la question de la lecture n'en est que plus essentielle. Mallarmé y a beaucoup réfléchi. « *Pratique désespérée* », dit-il. C'est sur la communication du livre — communication de l'œuvre à elle-même dans le *devenir* qui lui est propre — que le manuscrit posthume nous apporte des clartés nouvelles. Le Livre sans auteur et sans lecteur, qui n'est pas nécessairement clos, mais toujours en mouvement, comment pourra-t-il s'affirmer selon le rythme qui le constitue, s'il ne sort pas en quelque manière de lui-même et s'il ne trouve pas, pour correspondre à l'intimité mobile qui est sa structure, le dehors où il sera en contact avec sa distance même ? Il lui faut un médiateur. C'est la lecture. Cette lecture n'est pas celle d'un lecteur quelconque, lequel tend toujours à rapprocher l'ouvrage de son individualité fortuite. Mallarmé sera la voix de cette lecture essentielle. Disparu et supprimé comme auteur, il est, par cette disparition, en rapport avec l'essence apparaissante et disparaissante du Livre, avec son oscillation incessante qui est sa communication.

Ce rôle d'intermédiaire, on peut le comparer à celui du chef d'orchestre ou à celui du prêtre pendant la messe. Mais, si le manuscrit posthume tend à donner à la lecture le caractère d'une cérémonie sacrée qui tient de la prestidigitacion, du théâtre et de la liturgie catholique, il faut surtout retenir que Mallarmé a conscience, n'étant

pas un lecteur ordinaire, de n'être pas non plus un simple interprète privilégié, capable de commenter le texte, de le faire passer d'un sens à l'autre ou de le maintenir en mouvement entre tous les sens possibles. Il n'est pas vraiment lecteur. Il est la lecture : le mouvement de communication par lequel le livre se communique à lui-même, — d'abord selon les divers échanges physiques que la mobilité des feuillets rend possibles et nécessaires¹ ; puis selon le mouvement nouveau de l'entente qu'élabore le langage en intégrant les divers genres et les divers arts ; enfin par l'avenir d'exception à partir duquel le livre vient vers lui-même et vient vers nous, en nous exposant au jeu suprême de l'espace et des temps.

Mallarmé appelle le lecteur « l'opérateur ». La lecture, comme la poésie, est « l'opération ». Or, il garde toujours à ce mot à la fois le sens qu'il tient du mot œuvre et le sens presque chirurgical qu'il reçoit ironiquement de son allure technique : l'opération est suppression, c'est en quelque manière l'*Aufhebung* hégélienne. La lecture est opération, elle est l'œuvre qui s'accomplit en se supprimant, qui se prouve en se confrontant avec elle-même et se suspend tout en s'affirmant. Dans le manuscrit posthume, Mallarmé insiste sur le caractère de danger et d'audace qu'implique la lecture. Danger de paraître s'arroger sur le livre un droit d'auteur qui en ferait à nouveau un livre ordinaire. Danger qui vient

1. Le Livre, d'après le manuscrit, est constitué de feuillets mobiles. « On pourra ainsi, dit M. Scherer, les changer de place, et les lire, non certes dans un ordre quelconque, mais selon plusieurs ordres distincts déterminés par des lois de permutation. » Le livre est toujours autre, il change et s'échange par la confrontation de la diversité de ses parties, on évite ainsi le mouvement linéaire — le sens unique — de la lecture. De plus, le livre, se déployant et se reployant, se dispersant et se rassemblant, montre qu'il n'a aucune réalité substantielle : il n'est jamais là, sans cesse à se défaire tandis qu'il se fait.

de la communication même : de ce mouvement d'aventure et d'épreuve qui ne permet pas, même au lecteur Mallarmé, de savoir à l'avance ce qu'est le livre, ni s'il est, ni si le devenir auquel le livre répond tout en le constituant par sa suppression infinie, a dès maintenant un sens pour nous et aura jamais un sens. « *Veillant doutant roulant brillant et méditant* », cette chute des temps où s'exprime l'échange indéterminé par lequel se fait l'œuvre, heurtera-t-elle à la fin le moment où tout doit s'achever, le temps ultime qui, fuyant en avant du livre, l'immobilise par avance en posant devant lui le « *point dernier qui le sacre* » ? Moment où tous les moments s'arrêtent dans l'accomplissement final, terme de ce qui est sans terme. Est-ce là la fin ? Est-ce en ce point d'immobilité que nous devons dès à présent regarder toute l'œuvre avec ce regard futur de la mort universelle, qui est toujours, quelque peu, le regard du lecteur ?

A l'altitude peut-être.

Mais, par delà cet arrêt et au-delà de cet au-delà, *Un coup de dés* nous apprend qu'il y a encore quelque chose à dire, l'affirmation dont la fermeté est comme le résumé et le « *résultat* » de tout le livre, parole résolue où l'œuvre se résout en se manifestant : « *Toute Pensée émet un Coup de Dés* ». Cette sentence, isolée par un trait presque dur, et comme si, par elle, s'achevait souverainement l'isolement de la parole, est difficile à situer. Elle a la force conclusive qui nous interdit de parler plus loin, mais elle est elle-même déjà comme en dehors du Poème, sa limite qui ne lui appartient pas. Elle a un contenu qui, mettant en communication la pensée et le hasard, le refus du sort et l'appel au sort, la pensée qui se joue et le jeu comme pensée, prétend détenir en

une courte phrase le tout de ce qui est possible. « *Toute Pensée émet un Coup de Dés* ». C'est la clause et c'est l'ouverture, c'est l'invisible passage où le mouvement en forme de sphère est sans cesse fin et commencement. Tout est fini et tout recommence. Le Livre est ainsi, discrètement, affirmé dans le *devenir* qui est peut-être son sens, sens qui serait le devenir même du cercle¹. La fin de l'œuvre est son origine, son nouveau et son ancien commencement : elle est sa possibilité ouverte encore une fois, pour que les dés à nouveau jetés soient le jet même de la parole maîtresse qui, empêchant l'Œuvre d'être — *Un Coup De Dés Jamais* —, laisse revenir le naufrage dernier où, dans la profondeur du lieu, tout a toujours déjà disparu : le hasard, l'œuvre, la pensée, EXCEPTÉ à l'altitude PEUT-ÊTRE...

1. Le conditionnel indique qu'il ne s'agit pas ici du dernier mot du *Coup de dés* sur le sens du devenir poétique qui y est en jeu. Devant ce poème, nous éprouvons combien les notions de livre, d'œuvre et d'art répondent mal à toutes les possibilités à venir qui s'y dissimulent. La peinture nous fait souvent pressentir aujourd'hui que ce qu'elle cherche à créer, ses « productions » ne peuvent plus être des œuvres, mais voudraient répondre à quelque chose pour lequel nous n'avons pas encore de nom. Il en est de même pour la littérature. Ce vers quoi nous allons n'est peut-être aucunement ce que l'avenir réel nous donnera. Mais ce vers quoi nous allons est pauvre et riche d'un avenir que nous ne devons pas figer dans la tradition de nos vieilles structures.

La puissance et la gloire

Je voudrais résumer quelques affirmations simples qui peuvent aider à situer la littérature et l'écrivain.

Il y eut un temps où l'écrivain, comme l'artiste, avait rapport à la gloire. La glorification était son œuvre, la gloire était le don qu'il faisait et qu'il recevait. La gloire, au sens antique, est le rayonnement de la présence (sacrée ou souveraine). Glorifier, dit encore Rilke, ne signifie pas faire connaître ; la gloire est la manifestation de l'être qui s'avance dans sa magnificence d'être, libéré de ce qui le dissimule, établi dans la vérité de sa présence découverte.

À la gloire succède la renommée. La renommée est reçue plus étroitement dans le nom. Le pouvoir de nommer, la force de ce qui dénomme, la dangereuse assurance du nom (il y a danger à être nommé) deviennent le privilège de l'homme capable de nommer et de faire entendre ce qu'il nomme. L'entente est soumise au retentissement. La parole qui s'éternise dans l'écrit, promet quelque immortalité. L'écrivain a partie liée avec ce qui triomphe de la mort ; il ignore le provisoire ; il est l'ami de l'âme, l'homme de l'esprit, le garant de l'éternel. Beaucoup de critiques, aujourd'hui encore, semblent croire sincèrement que l'art et la littérature ont pour vocation d'éterniser l'homme.