

Mallarmé et son objet-fantasme

Le fantasme est défini par la *Nouvelle Encyclopédie Bordas* comme « représentation imaginaire apparentée au rêve ou à la rêverie et traduisant des désirs ou des craintes. Les fantasmes peuvent être conscients ou inconscients »¹.

Selon le *Dictionnaire de la Psychanalyse*², ces deux registres de l'activité fantasmatique se retrouvent dans le processus du rêve : le fantasme conscient participe à ce remaniement du contenu manifeste du rêve que constitue l'élaboration secondaire, et le fantasme inconscient est inscrit à l'origine de la formation du rêve³.

Ayant pour modèle la manière *freudienne* classique d'interprétation, Jean Laplanche et J. B. Pontalis définissent le *fantasme* comme « un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et en dernier ressort d'un désir inconscient »⁴.

La dernière perspective, qui fait du fantasme un scénario où se raconte une histoire ou un roman, met en rapport le fantasme et la narration. Ce fantasme est donc toujours centré autour d'un sujet, ce qui fait que l'on puisse parler d'un fantasme de l'auteur, d'un fantasme du personnage ou même de celui du lecteur – tout cela donc en fonction du point de repère qu'on prend.

L'idée de l'*objet-fantasme* qui remplace l'humain apparaît en littérature avec Flaubert : lui et ses successeurs vont l'investir de toutes les qualités et de tous les défauts de celui qu'il remplace.

Même si c'est un fait du réel, l'*objet-fantasme* est vu par la subjectivité de son créateur, étant, dans un sens abstrait et par conséquent intellectuel, un *objet de réflexion*.

Mais en littérature, l'*objet-fantasme* est perçu différemment par les trois genres : si le genre romanesque permet l'irruption de l'objet matériel qui remplace effectivement l'humain, la poésie lyrique est sans objet, ou autrement dit, son objet est l'*ombre* de l'objet, un objet perdu qu'elle veut ressusciter.

Le langage étant lui aussi un objet à l'intérieur du matériau littéraire, cela fait que l'objet littéraire est la littérature même : elle consomme ses propres objets, elle est un objet qui donne à lire et à re-créer par la lecture. Les mots sont les seuls moyens dont disposent les poètes ; ces mots se subliment, deviennent essence des Idées, acquièrent même des pouvoirs magiques et, dans un effort ultime, s'effacent pour laisser parler le Néant.

Pour Mallarmé la fonction de la littérature, du *Dire* (terme par lequel il désigne la Poésie, le seul et le plus grand art à ses yeux) n'est pas de communiquer, de narrer, mais de suggérer : « le

¹ *Nouvelle Encyclopédie Bordas*, Paris, Bordas, 1985, t. 4, p. 1862

² Roudinesco, Elisabeth et Plon, Michel, *Dictionnaire de Psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, p. 286.

³ Le même *Dictionnaire...* fait la distinction entre les deux termes utilisés en français : le *fantasme* pour désigner le conscient et le *phantasme* pour l'inconscient (p. 800).

⁴ *Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, sous la direction de Pierre Kaufmann, Paris, Bordas, 1993, p. 129.

dire [...], rêve et chant, retrouve chez le Poète [...] sa virtualité »⁵, ce qui entraîne un certain mystère, qualité essentielle de tout texte véritablement poétique : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, par une série de déchiffrements »⁶, car « toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère »⁷.

Peu étendue, si l'on considère les 1500 vers auxquels il a consacré toute sa vie, l'œuvre de Mallarmé est en fait l'expression d'un thème unique : celui de l'écriture, aussi bien à partir d'elle-même qu'à partir de son créateur : « j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir, en ces deux mots : Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas [...], se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation »⁸.

Son œuvre se confond donc avec sa poétique et en étudiant celle-ci on peut mieux déchiffrer l'énigme mallarméenne.

Une approche théorique de l'écriture mallarméenne est nécessaire pour la compréhension de la manière dont le *Rêve* devient *Fantasme* et s'achève en *Utopie*.

Faisant du *mystère* l'élément essentiel pour qu'un texte soit vraiment poétique et de la *suggestion* la forme d'expression adéquate, Mallarmé conduit son lecteur vers un texte en quelque sorte hermétique. Son hermétisme ne prétend pas créer un texte inaccessible et réservé ; le poète trouve dans le mystère la condition primordiale de tout texte poétique authentique : « Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, – il n'y en a pas d'autres – d'évoquer les objets »⁹. Ce jeu de la compréhension permet au lecteur d'atteindre l'état d'âme visé, par des déchiffrements successifs. D'ailleurs, dans une lettre adressée en 1893 à Edmund Gosse, Mallarmé refuse l'appellation d'« obscur » qu'on lui avait appliquée et il s'explique : « je ne suis pas obscur du moment qu'on me lit pour y chercher ce que j'énonce plus haut ou la manifestation d'un art qui se sert du langage »¹⁰.

Mais cultiver la suggestion implique un travail d'épuration du langage *brut et immédiat* qui assurait la communication quotidienne : il en résulte ainsi un langage dépourvu de toute ambiguïté ou équivoque, essentiel, où « la Musique rejoint le Vers pour former [...] la Poésie »¹¹.

Les imperfections du langage commun le rendent incapable d'exprimer l'Idée ; les mots doivent donc subir une métamorphose totale : la parole est soumise à un jeu intellectuel pour en faire émaner la notion pure. L'exemple de l'utilisation du mot « fleur » est devenu célèbre : il peut suggérer n'importe quelle fleur ou bien toutes les fleurs, selon le désir et le sentiment du lecteur : ce qui est important pour nous c'est que ce mot acquiert une pluralité de sens, devenant

⁵ Mallarmé, *Crise de vers*, in *Œuvres*, Paris, Bordas, 1992, p. 279.

⁶ *Réponses à des enquêtes – Sur l'évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1970, p. 869.

⁷ *Hérésies artistiques – L'Art pour tous*, op. cit., p. 257.

⁸ Lettre à Henri Cazalis, 30 oct. 1864, in *Correspondance – Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 206.

⁹ Mallarmé, *Réponses à des enquêtes – Sur l'évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, p. 869

¹⁰ *Correspondance*, p. 614.

¹¹ *Crise de vers*, in *Œuvres*, p. 275.

par la suite infiniment riche : « Je dis une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, l'idée même et suave, l'absente de tous bouquets »¹².

Ces mots, devenus par l'*universelle analogie* symboles des choses, ne sont obscurs que d'une manière relative, selon la capacité perceptive du lecteur. Si l'objet matériel n'est que la figuration d'une réalité cachée, le monde aussi est aux yeux du poète une immense énigme à déchiffrer : « Tout l'acte disponible [...] reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde »¹³.

La poésie est par conséquent une expérimentation du langage, mais aussi une preuve de la maîtrise du poète : dans la conception mallarméenne, seul le *travail soutenu et intelligent* du langage poétique est capable de faciliter l'accès à la connaissance des choses. C'est en s'attaquant surtout à la syntaxe que le poète réussit à faire surgir les visages prismatiques de l'Idée, que les mots retrouvent leur valeur d'image, dans une démarche qui est un jeu intellectuel par lequel le sens enseveli se meut et dispose des feuillets, pour en refaire « un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire [...] niant le hasard »¹⁴.

L'obsession de Mallarmé était donc l'*écriture* qui devait fixer l'infini, qui devait suivre sa pensée et en être l'expression parfaite : « ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini [...] assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier »¹⁵.

Pour Mallarmé l'histoire du langage est en effet une histoire des représentations du divin à la moderne divinité de l'Intelligence¹⁶.

En conclusion, remplaçant la vieille métaphore, construite sur la comparaison, par des images élaborées à coups d'analogies, préférant une syntaxe pliée aux règles du rythme et non pas à celles du sens, cultivant la suggestion et le mystère, jouant avec les mots, les sons et leurs agencements, faisant subir au vers des expériences inédites, Mallarmé est devenu par tout ceci un des points de repère pour le renouvellement de l'expression poétique du XX^e siècle.

Pour suivre son évolution, il nous paraîtrait très intéressant de reparcourir les phases traversées par Mallarmé afin d'aboutir à cette nouvelle conscience poétique.

Depuis la découverte du Néant en 1866, après le silence qu'il s'était imposé pour éviter la folie, le mois de février 1869 marque la fin de la crise : la conscience se réveille lentement, laissant apparaître un homme nouveau convaincu que, par l'intelligence humaine, la Beauté (expression de cette Intelligence) a pu retrouver dans l'Univers ses phases corrélatives. Voilà ce qui justifie l'affirmation faite dans une lettre adressée à Eugène Lefébure, datée du 27 mai 1867 : « La Destruction fut ma Bérénice [...] car tout cela n'a pas été trouvé par le développement normal de mes facultés, mais par la voie pécheresse [...], Satanique et *facile* de la Destruction de moi, produisant [...] une sensibilité, qui, fatalement, m'a conduit là »¹⁷.

¹² *Crise de vers*, in *Œuvres*, p. 279.

¹³ Mallarmé, *La Musique et Les Lettres*, in *Œuvres complètes*, p. 647.

¹⁴ *Crise de vers*, in *Œuvres*, p. 279.

¹⁵ *Quant au Livre*, *op. cit.*, p. 284.

¹⁶ Mallarmé, Lettre à E. Lefébure, note 1, *op. cit.*, p. 467.

¹⁷ *Correspondance*, pp. 349-350.

Dès maintenant « la littérature est une reconstruction, humaine, par la langue [...], de tels élans intérieurs, fulgurants et primitifs [...]. C'est disposer le langage [...] en sorte qu'il reflète le mieux le souvenir »¹⁸.

Cette nouvelle conception de l'écriture qui se veut l'image du Cosmos dans sa structure intime, ces nouveaux pouvoirs acquis par le mot poétique ramènent à un sens mystérieux de l'existence, constatation dont il fait part à Villiers de l'Isle-Adam, dans la lettre du 24 septembre 1867 : « J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers [...] Je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation [...] »¹⁹.

Mallarmé établit même une similitude avec la voûte céleste, mais si la trace des étoiles c'est du blanc sur le noir, pour l'écriture l'image est inverse : du noir sur le blanc. La couleur des lettres aussi laisse deviner le mystère qu'elles cachent : « je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun »²⁰.

Une fois convaincu que l'existence de l'homme n'est justifiée que par la divine transposition du fait réel à l'idéal, Mallarmé renonce à évoquer la réalité d'un objet pour n'en donner que l'Idée : « [...] après avoir trouvé la clef de moi-même, – clef de voûte, ou centre [...] – centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai *aux points de rencontre* de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté »²¹.

Cette Transposition du monde matériel dans le monde idéal transforme l'acte créateur en magie. Le Poète investit les mots de pouvoirs magiques par un acte de sacrifice suprême : « 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 »²².

Mais plus que cela, une fois que les mots arrivent à posséder les capacités illimitées d'exprimer l'inexprimable, de traduire l'intraduisible, la preuve supérieure qu'ils sont devenus l'idéale forme d'expression pour toute réalité serait leur propre effacement pour faire place au silence : « seul luxe après les rimes [...] et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire »²³.

Tout ce travail que Mallarmé a accompli sur la parole pour en faire éclater les sens cachés, imaginant une écriture tout à fait personnelle, avec des constructions inattendues et une syntaxe unique « *tout ce procédé intellectuel, notable dans les symphonies* »²⁴ donc imaginatif aussi, tout ceci s'achève par une méditation sur le Livre, idéal et unique, image de la perfection de l'Univers.

¹⁸ Lettre à Maurice Pujo, mai 1893, *op. cit.*, p. 619.

¹⁹ Mallarmé, *op. cit.*, p. 366.

²⁰ *Le Mystère dans les lettres*, in *Œuvres*, p. 301.

²¹ Lettre à Th. Aubanel, 28 juillet 1866, in *Correspondance*, p. 315.

²² *Crise de vers*, in *Œuvres*, p.276.

²³ *Mimique*, *op. cit.*, p. 237.

²⁴ Mallarmé, *Le Mystère dans les Lettres*, in *Œuvres*, p. 304.

Mallarmé tire prétexte de chaque opportunité qui s'offre pour réfléchir sur ce que le Mot et l'Écriture devraient être dans sa conception ; qu'il s'agisse de sa correspondance ou des réponses à des enquêtes, des articles sur ses contemporains, des chroniques théâtrales ou des articles écrits pour la *Revue Blanche*, le maître des Mardis de la rue de Rome exploite toute occasion pour parler de son *credo littéraire*.

Cinq ans avant sa mort, en novembre 1893, il écrit à Eugène de Roberty, lui léguant la clef de son esthétique : « Tout mon rêve ! une raréfaction des images en quelques signes comptés, un peu comme [...] l'esquissa le divinatoire dessin japonais »²⁵.

Si ces réflexions littéraires cherchent à offrir une nouvelle formule théorique de la création, les quelques poésies qu'il nous a laissées en sont l'expression parfaite. Elles sont en même temps un exercice en vue du Grand Œuvre.

Dans la lettre du 16 novembre 1885 adressée à Paul Verlaine, Mallarmé reconnaît que tout ce qu'il avait écrit jusqu'alors compose « un album, mais pas un livre » et qu'il s'est donné pour tâche de « travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite »²⁶.

La Poésie est pour le poète construction intelligente et assumée et c'est par cette opération rationnelle qu'il veut triompher du Hasard. Le Livre, fruit de l'Intelligence et par là expression de la Beauté suprême, de la Perfection, doit achever ce qu'*Un Coup de dés* n'a jamais réussi ; abolir le Hasard, éternelle obsession de Mallarmé : « un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard »²⁷.

Pourquoi Mallarmé aurait-il voulu élaborer ce Livre, pourquoi ce fantasme le hante-t-il depuis 1867, quand il en fait l'aveu à Henri Cazalis : « l'Univers retrouve en moi, son identité » et l'œuvre « sera l'image de ce développement »²⁸.

La réponse donnée par le poète, convaincu du fait que tout au monde n'existe que pour aboutir à un Livre nous renvoie à l'idée de *Liber Mundi* ; le terme, ambivalent d'ailleurs, traduit aussi l'Univers, le macrocosme, espace de l'Intelligence cosmique, que l'Homme, vu comme un microcosme, un espace de l'Intelligence individuelle²⁹.

Peut-être a-t-il eu pour modèle la Bible ou le Coran, expressions du Savoir Suprême, Livres Sacrés ouverts à toutes les lectures³⁰.

Mais si ces deux Livres possèdent une substance qu'ils révèlent par la lecture, le Livre mallarméen en est un *sur rien*, il est « le conflit infini de sa présence évidente et de sa réalité toujours problématique »³¹.

Ce qui est sûr, c'est que Mallarmé était un homme de son temps et qu'il avait puisé dans les courants de son siècle, mais la manière dont il traite les grands problèmes de l'expression poétique lui est tout à fait personnelle.

²⁵ *Correspondance*, p. 621.

²⁶ *Op. cit.*, p. 587.

²⁷ Lettre à Paul Verlaine, 16 nov. 1885, *op. cit.*, p. 585.

²⁸ *Op. cit.*, p. 343.

²⁹ Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont/Jupiter, 1993, p. 579.

³⁰ Bénichou, Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 44.

³¹ Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971, p. 339.

Interpréter le rêve mallarméen comme simple tentative de s'inscrire dans un courant du siècle, ayant pour modèles illustres Lamartine, Vigny ou Victor Hugo, serait, à notre avis, impropre pour le poète d'*Hérodiade*. Il s'agit plutôt du fait que pour lui ce Livre aurait été l'*expression idéale* de son Écriture, faite de mots et de silences : il aurait voulu finaliser en quelque sorte l'expansion de la Lettre à laquelle il avait tellement peiné : le résultat devait être cet œuvre d'une Intelligence particulière (l'on pourrait commenter aussi les deux sens de ce mot : « faculté de connaître, de comprendre », mais aussi « compréhension », les deux parfaitement applicables car le poète lui-même joue avec).

Une analyse attentive des lettres qui composent *Correspondance – Lettres sur la poésie*³² nous a conduit à constater que Mallarmé n'emploie qu'une seule fois la forme féminine du mot Œuvre (dont le sens est *chef-d'œuvre d'un auteur*). Le choix de la forme masculine, expliquée par *Le Petit Robert* comme « ensemble des œuvres d'un artiste... »³³ est justifiée si l'on a en vue le projet du poète. Mallarmé rêve d'un Œuvre Total, qui soit le fruit de son long et laborieux travail accompli sur la parole. Il en médite même la structure et la forme : elles seront celles d'un Livre, existantes déjà dans son esprit, antérieures au contenu. Mais si au début il *rêve* à ce projet, ensuite, plus il *le pense*, plus il se rend compte de l'incapacité qu'un tel œuvre devienne un Tout, revêtant la forme du Livre. Et c'est ici qu'on peut parler de l'*échec* de l'entreprise mallarméenne, ou plutôt de son *Utopie* : l'impossibilité de créer, de donner une forme à son utopie.

La tentative mallarméenne aspire à instaurer le pouvoir créateur de l'Intelligence, et aussi à démontrer la capacité qu'a l'Homme, arrivé à une conception suprême, de créer un Livre Total. Si Mallarmé n'arrive pas à achever son entreprise, il est content au moins d'en avoir donné l'image : « Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu [...], mais cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble [...] mais à en montrer un fragment d'exécuté [...] Prouver par les portions faites que ce livre existe »³⁴.

Bien que ce Livre se veuille total, les capacités humaines réduites pour l'appréhender font échouer la démarche du poète : cet échec n'est pas celui d'un Mallarmé incapable de la mener à bonne fin, il est consubstantiel à l'audace de cette entreprise et défie toute tentative d'aboutissement pour quiconque l'assume. Ainsi le fantasme, étant un rêve qui pourrait devenir réalité, se transforme-t-il en utopie, rêve dont la mise en œuvre est irréalisable.

Ce dont Mallarmé est par conséquent sûr c'est que la création de cet œuvre sera une entreprise difficile qui va lui prendre plus de vingt ans : « pendant lesquels je vais me cloîtrer en moi »³⁵ ; cette descente en soi-même pour sonder son immensité profonde et renoncer à l'exploration de l'Univers extérieur pour se pencher sur l'autre, intérieur, voilà la condition absolument nécessaire pour la création de son Livre.

Une particularité de l'écriture mallarméenne est aussi le mimétisme : elle est la copie du mouvement de l'Idée essayant de surprendre le spectacle de l'esprit, le jaillissement de l'Idée

³² Mallarmé, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1995.

³³ *Le Nouveau Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Robert, 1993, p. 1524.

³⁴ Mallarmé, Lettre à P. Verlaine, 16 nov. 1885, in *Correspondance*, p. 586.

³⁵ Lettre à Th. Aubanel, *op. cit.*, p. 312.

pour y découvrir « la pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme »³⁶.

Le but du Livre est donc d'accomplir une révolution spirituelle où le mot n'est plus la marque des choses, mais leur reflet, et par cela il acquiert une fonction nouvelle, devenant, par un mouvement oblique, plus proche de la pensée. Ce que cet œuvre doit faire c'est *fixer* le travail poétique, dynamique et dramatique à la fois, et dont la métaphore est *Un Coup de dés*.

Ces considérations nous conduisent à la constatation de la double postulation du texte mallarméen – « Le chant jaillit de source innée antérieure à un concept si purement que refléter au-dehors mille rythmes d'images », mais aussi « l'aventure intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier »³⁷.

Le blanc de la page n'est pas seulement un support du poème, mais il lui appartient : jailli du Silence primordial, le poème s'achève dans un autre, qui diffère du premier – ce dernier Silence étant un Silence complice, où la page blanche a été soumise, possédée par le texte, dans une détermination réciproque. Ce silence, c'est au poète de le traduire, car « entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lecture »³⁸.

La fiction mallarméenne se refuse toute figuration matérielle pour se fixer pourtant dans la réalisation matérielle du Livre ; et c'est seulement ici qu'intervient le rôle très important de la mise en page des mots, de la distribution de ceux-ci sur le feuillet – image renversée de la voûte céleste suivant aussi bien la danse silencieuse de l'Idée que les accords d'un théâtre intérieur pour instituer « une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination »³⁹.

Pour réaliser ce Livre Total, le poète doit donc s'écarter du quotidien, de la vie de tous les jours et de ses semblables, pour que dans le recueillement et la solitude il puisse accomplir sa merveilleuse tâche. L'action devra être restreinte, intérieure : plus précisément, un gala intime « Agir [...], produire sur beaucoup un mouvement qui te donne en retour l'émoi que tu en fus le principe »⁴⁰.

Cette écriture de l'esprit, sublime expression de l'Intelligence s'accomplit dans le silence de la scène intérieure, *majestueuse ouverture* sur le mystère, pour devenir ainsi le Grand Œuvre. Ce Livre qui n'a d'autre sujet que soi-même, qui n'est qu'« hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout », fruit de « l'homme chargé de voir, divinement, en raison que le lien, à volonté, limpide, n'a d'expression qu'au parallélisme, devant son regard, de feuillets »⁴¹.

Très intéressant nous paraît aussi le fait que, dans la *Correspondance* comme dans les articles à sujet littéraire, Mallarmé appelle son œuvre *théâtre*.

Pourquoi Mallarmé parlerait-il d'un Théâtre ?

³⁶ *Crayonné au théâtre*, in *Œuvres*, p. 219.

³⁷ *Sur Poe*, op. cit., p. 872.

³⁸ *Mimique*, op. cit., p. 238.

³⁹ *Crise de Vers*, op. cit., p. 275.

⁴⁰ *Quant au Livre – Action restreinte*, op. cit., p. 283

⁴¹ *Le livre – Instrument spirituel*, op. cit., p. 294.

L'*Action restreinte*, le premier des articles de la série consacrée au Livre, nous offre la réponse : écrire, c'est présenter un spectacle de soi, « bouger [...] extravaguer de soi [...] agir [...], donc /tu/ existes [...] »⁴². Mallarmé est le personnage de son propre spectacle : pour lui, *écrire* est une représentation dont l'Acteur et Spectateur est le Poète. Par le jeu du miroitement et par un acte conscient, rationnel, il se voit écrire et il se juge écrivant.

Mais le spectacle de ce théâtre intime exige « la solitude absolue pour mener à bonne fin mon vaste labeur théâtral », affirme-t-il le 28 juillet dans sa lettre à Mrs Sarah Helen Whitmann, pour reprendre ensuite : « Je travaille à toute une vaste entreprise dramatique, un théâtre absolument neuf [...] dans un isolement volontaire »⁴³. C'est dans cette solitude assumée que le poète peut *rêver les mots*, les investir de pouvoirs illimités pour qu'ils puissent surprendre les mouvements de sa pensée et qu'ils la re-produisent dans un texte.

Quant à la forme que ce Livre va prendre, Mallarmé ne réussit pas à s'y décider : il parle dans sa *Correspondance* soit de poèmes en vers ou en prose, soit de deux livres « Allégories somptueuses du Néant »⁴⁴, ou encore « d'un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves », convaincu même que « cette œuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir », mais que c'est à lui que revient la tâche de la révéler : « Montrer cela et soulever un coin du voile, de ce que peut être pareil poème, est dans un isolement mon plaisir et ma torture »⁴⁵. Ainsi le Poète devient-il le Savant, le seul capable de déchiffrer l'énorme Énigme de l'Univers.

Nous avons déjà énoncé le mécanisme par lequel le *fantasme* mallarméen devient *utopie*. Dans *Utopiques : Jeux d'espaces*, Louis Marin définit l'utopie comme un discours, un livre même, « volume de signes en ordre disposés et redevables de leur sens à un système dont le livre est une des réalisations possibles parmi une infinité d'autres et dans lequel les phrases, ses mots, ses lettres trouvent [...] leur signification »⁴⁶. Une fois publié, le Livre rejette son créateur et il devient indépendant, ouvert à toutes les interprétations.

Mais ce nouveau texte imaginé par Mallarmé et porteur d'une *figure* demande un lecteur sur mesure, averti, qui ne lui reproche « la grosse objection – l'obscurité ! – C'est, en effet, également dangereux soit que l'obscurité vienne de l'insuffisance du lecteur, ou de celle du poète [...] mais c'est tricher que d'éluder ce travail »⁴⁷.

En mars 1876 déjà, dans une lettre adressée à Émile Zola, le poète lance l'idée de la re-création du texte par la lecture et celle du lecteur-créateur : « Un livre que son esthétique spéciale met d'accord absolument avec le mode d'en user que peuvent apporter ses lecteurs, est un chef-d'œuvre »⁴⁸. Cette nouvelle esthétique attribue aux mots du Livre une autre qualité : celle d'offrir à son lecteur une immensité de sens, ce qui conduit implicitement à la lecture plurielle, à une lecture active : ainsi, l'œuvre devient un champ de possibilités et moins un texte

⁴² *Œuvres*, p. 283.

⁴³ *Correspondance*, pp. 561-562.

⁴⁴ Lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 24 sept. 1867, *op. cit.*, p. 367.

⁴⁵ Lettre à Vittorio Pica, 27 nov. 1886, *op. cit.*, p. 593.

⁴⁶ Marin, Louis, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Paris, Seuil, 1973, p. 87.

⁴⁷ *Réponses à des enquêtes – Sur l'évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, p. 869.

⁴⁸ *Correspondance*, p. 552.

figé, immuable. L'œuvre mallarméen se veut donc une *Œuvre ouverte*, dont le fonctionnement implique la collaboration du lecteur et qui n'existe que si le *spectateur* existe aussi, par une réciprocité implicite et par une interminable lecture. Peut-être serait-il plus convenable d'appliquer au texte de Mallarmé le terme d'*œuvre en mouvement* où « le lecteur-exécutant organise et structure le discours [...], dans une collaboration *quasi matérielle* avec l'auteur. Il contribue à *faire l'œuvre* »⁴⁹. Le lecteur devient donc co-participant à l'acte créateur et entre les deux s'institue un jeu de coopération par lequel, à chaque lecture on entreprend en fait une re-création : « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu [...], qui confirme la liaison »⁵⁰.

Par un long travail de déchiffrements ce nouveau lecteur va s'insinuer dans le texte, le lire à sa manière et va en ordonner les feuillets selon sa propre lecture – le processus sera repris à chaque nouvelle lecture et chaque fois il en résultera un autre texte : « Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître »⁵¹.

Si la réalisation d'un tel Livre reste un leurre pour Mallarmé, une utopie, le travail qu'il avait accompli sur la langue a déterminé une révolution dans le langage poétique.

MANUELA-DELIA SUCIU

Cluj-Napoca/Kolozsvár

⁴⁹ Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Paris, 1979, p. 24.

⁵⁰ *Le Livre – Instrument spirituel*, in *Œuvres*, Paris, Bordas, 1992, p. 296.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 297.