

MIHÁLY BENDA

Un poème « rigoureusement existentialiste »

(L'interprétation sartrienne du *Coup de dés*)

Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard, le poème de Mallarmé a inspiré des poètes, des philosophes et des critiques depuis sa naissance. Beaucoup de livres s'occupent de l'interprétation de ce poème visuel. Sartre est parmi les philosophes à côté de Derrida, Lyotard et Badiou qui a rencontré ce poème de Mallarmé, a fait expérience de son apparaître et il a essayé de le déchiffrer.

Deux réductions opposées guettent la lecture du *Coup de dés* : la réduction philosophique du poème à son message supposé, que formulerait la phrase titre, et la réduction formaliste ou musicale, qui ne retiendrait du poème que sa mise en espace¹. Sartre appartient au premier groupe alors qu'il se préoccupe de la visualité du poème qui est selon nous le caractéristique le plus important du poème. Le philosophe français n'avait pas besoin d'un effort considérable pour se sentir chez lui dans le *drame ontologique* de Mallarmé² et il pense que le « *Coup de dés* est un poème *rigoureusement* existentialiste »³. Nous aimerions ici regarder l'interprétation de Sartre en examinant comment il a vu la visualité du poème.

Le « genre » de *Coup de dés*, à la fois « poème en prose » et « vers libres », et surtout Musique est destiné à devenir comme une « partition ». Dès sa préface, la référence à la musique pour définir son entreprise est très claire : « partition », « prosodie », « symphonie », « chant ». Ainsi le poème est une véritable tentative de « partition » poétique : prétendant notamment indiquer par « *la différence des caractères d'imprimerie* » la plus ou moins grande intensité de « *l'émission*

¹ Bertrand Marchal, « *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Notice », in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Coll. « Pléiade », 1998, p. 1316.

² A. Elkaïm-Sartre, « Présentation », in Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, sous la direction de A. Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1986, p. 9.

³ Lettre à Simone de Beauvoir en 1948, cité par A. Elkaïm-Sartre in « Présentation », in Sartre, *op. cit.*, p. 9.

orale », par la place des « motifs » poétiques « en haut, en bas de page » des différences de hauteur « *suivant que monte ou descend l'intonation* »⁴.

Oui, mais il n'y a là, avec la musique, que des analogies. La recherche de Mallarmé fut surtout, ici, d'ordre typographique, originale par une présentation, une disposition comme Paul Valéry a bien vu⁵, qui forcent le lecteur à apercevoir sa forme graphique. Malgré les indications de l'auteur du poème les premières observations relatives au *Coup de dés* concernent le dispositif spatial, tellement singulier qu'il impose une des caractéristiques premières du texte. Mallarmé, en réalité, a dit ce que le contournement du récit signifiait : le *dessin* et le *contrepoint*, l'*estampe* et la *symphonie*, la *mise en scène spirituelle exacte* et la *partition*. Le *Coup de dés* promeut en effet deux des grands paradigmes à partir desquels le narratif va se reconfigurer, dans le creuset du symbolisme : la musique et l'espace. En fait la partition du *Coup de Dés* est donc bien, malgré ce que prétendent certains critiques, une partition pour l'œil.

On pense que pour Mallarmé le mot est plus que sonorité, il a une forme, c'est un organisme vivant⁶. Un mot s'impose à lui « *par son corps, qui est sa forme typographique* » aussi bien que par « *son âme, qui est sa sonorité* »⁷. Il sent intensément cette présence des mots. Chacun pour lui, semble s'isoler « *d'un lucide contour, lacune* »⁸. Ses mots ont souvent provoqué une comparaison avec des pierreries. Du reste, lui-même aime cette figure⁹. Par

⁴ Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème, *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », in Mallarmé, *op. cit.*, p. 391-392.

⁵ Contrairement à Gide, Paul Valéry insistait encore sur la nécessité de s'attacher à la matière du texte pour toute édition du *Coup de dés* qui se voudrait fidèle à son auteur : « *L'essentiel dans ce poème est la distribution du texte sur la page. Il consiste surtout dans l'expérience profonde et singulière de rendre inséparable l'écrit et les blancs qui le pénètrent, l'entourent, suivant une proportion ou arrière-pensée, disparue. Toute reproduction ou publication qui ne comporterait pas l'aspect physique voulu par l'auteur serait donc nulle et nuisible* » (Lettre à J. Doucet citée par Anne-Marie Christin, in « Écriture et iconicité », *Europe*, N° 933-934, 2007, p. 197.)

⁶ « *À toute la nature apparentée, écrit-il, et se rapprochant ainsi l'organisme dépositaire de la vie, le mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer* » (Stéphane Mallarmé, « Les Mots anglais », in Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Coll. „Pléiade”, 2003, p. 949).

⁷ Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926, p. 171.

⁸ *Op. cit.*, p. 172.

⁹ Pour lui les mots « *s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries* » (Mallarmé, « Crise de vers », in Mallarmé, *op. cit.*, p. 211.)

conséquent il n'est pas surprenant qu'il accorde une importance à la typographie.

Il convient donc à présent de présenter son attirance à la typographie. Pour Mallarmé, c'est l'œuvre qui confère à la lettre son nécessaire poids d'existence : sans elle, le mot s'offre à nous comme lesté de nuit et de matière¹⁰. Chaque mot a une structure et va posséder pour un poète une existence propre, même sur le plan visuel, si important pour lui, c'est pourquoi Mallarmé regrette hautement que la poésie utilise les mêmes signes typographiques que la prose et la presse : l'absence de mystère dans les Lettres serait en bonne part due à ce fait et *notre jeune poète de faire l'éloge des hiéroglyphes et des vieux grimoires, gardiens hautains de leurs arcanes*¹¹. Ainsi presque comme un peintre, il exercera sa passion typographique, son invention sur le clavier de diverses graphies. Dans l'étonnante correspondance avec son éditeur Deman, il nous fait entrevoir que le choix d'un caractère typographique intervient peut-être plus directement dans l'efficacité d'une œuvre que la méditation de tel ou tel détail de fond¹².

Le *Coup de dés* a deux éditions. La première paraît en mai 1897 dans la revue *Cosmopolis*. Mallarmé rêvait d'une grande édition de luxe illustrée, et ce projet était déjà nettement avancé. La correspondance entre Mallarmé et Redon qui voulait illustrer son poème sur cette édition de luxe nous confirme l'importance de la typographie, du papier¹³. Mallarmé a mis toujours l'accent

¹⁰ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 528.

¹¹ Stéphane Mallarmé, « Hérésies artistiques. L'Art pour tous », *L'Artiste*, 15 septembre 1862, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Coll. « Pléiade », 2003, p. 360-364.

¹² Sabine Grappe, *Stéphane Mallarmé et les arts. De la relation ambiguë et multiple qui unit le dicible au visible*, thèse, 1991, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, p. 597.

¹³ Pendant l'hiver 1897-1898, Mallarmé et Redon travaillèrent à la réalisation d'*Un Coup de Dés*. Le 1^{er} avril, Redon écrit à Mallarmé : il s'exprime en technicien : « *Vollard m'a montré des papiers superbes, je crois que, pour l'unité, vous pourriez tenter l'impression des papiers superbes, je crois que, pour l'unité, vous pourriez tenter l'impression des lithographies sur papier blanc, c'est-à-dire sur celui du texte ; je me propose de dessiner blond et pâle afin de ne pas contrarier l'effet des caractères, ni leur variété nouvelle. J'ai les pierres au grainage, c'est vous dire que je serai bientôt définitivement à l'ouvrage.* » Puis survient la mort du poète et cette édition de luxe avec les lithographies de Redon ne se réalisa pas. (Lettres de Gaugin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren. à Odilon Redon, Paris, J. Corti, 1960, p. 145. cité par Grappe, *op. cit.*, p. 691.)

sur le travail matériel du texte qui complète le langage poétique. C'est la raison de l'attention très minutieuse qu'il porte à tous les aspects matériels relevant de la publication. C'est surtout le choix du type typographique et la mise en place du blanc qui préoccupent Mallarmé. Car c'est grâce à ces moyens que l'autonomie de l'unité du vers peut être maintenue sur le plan visuel. C'est dans les lettres de l'alphabet disposées sur la page blanche que Mallarmé va trouver les germes des impressions qu'il veut « suggérer » au lecteur¹⁴. Dans une lettre à Catulle Mendès on peut lire des phrases où nous sentons la grande importance reconnue aux épreuves d'imprimerie par Mallarmé :

« Enfin, suprême grâce, mais demandée à genoux, celle-ci ! Envoyez-moi une épreuve, que je garderai une vingt-quatre heures, je vous le jure, par Dieu qui voit mon âme ! Suppose qu'elle soit mise à la poste un Mardi, je l'aurais le mercredi à dix heures et le jeudi, la renverrais pour que vous receviez le vendredi matin ; ce sont là mes meilleurs jours, mais prenez-en d'autres, s'ils vous gênent ».¹⁵

Nous pouvons constater ici que selon Mallarmé, on ne peut pas corriger un texte qu'en examinant les épreuves afin de produire exactement ce qui est visé comme effet visuel d'ensemble. Là, le rapport des mots, des vers et des poèmes se voit concrètement sur le papier et ainsi le problème du rythme et de la musique, essentiel aux œuvres poétiques, s'avère alors être une question de spatialité. En outre nous y voyons un point essentiel de la poétique mallarméenne du blanc : définir l'espace de la page comme unité de l'œuvre poétique.

En fin de compte Mallarmé faisait de l'espace superficiel du papier et de la typographie un support matériel pour la poésie. Ses recherches visuelles sont loin d'être sans but. Cet apport était valable pour le poète afin d'établir un nouveau principe poétique. Il avait quelques bases susceptibles d'amplifier l'effet que l'accumulation de la culture visuelle du XIX^e siècle – la nouvelle peinture et la

¹⁴ « Je voudrai un caractère assez serré qui s'adaptât à la condensation du vers, mais de l'air entre les vers, de l'espace, afin qu'il se détachent bien les uns des autres, ce qui est nécessaire encore avec leur condensation. [...] En tous cas, je voudrais aussi, un grand blanc, après chacun [chaque poème], un repos, car ils n'ont pas été comparés pour se suivre ainsi, et bien que grâce à l'ordre qu'ils occupent, les premiers servent d'initiateurs aux derniers, je désirerais bien qu'on ne les fût pas d'une traite et comme cherchant une suite d'états de l'âme résultant les uns des autres ce qui n'est pas, et gênerait le plaisir particulier de chacun » (Lettre à Catulle Mendès, datée du 24 avril 1866, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 694).

¹⁵ Lettre à Catulle Mendès, datée du 24 avril 1866, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 694.

nouvelle technique de composition de la page imprimée – lui offrait. Ainsi dans une remarque relative à son poème, *Le Coup de dés*, Mallarmé essaie-t-il de s'expliquer sur son but :

« "Les blancs" en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet. Je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres [...] L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble accélérer tantôt de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleura et se dissipera, vite d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse : on évite le récit »¹⁶.

Cette remarque de Mallarmé nous fournit plusieurs points de vue utiles. D'abord le poète met en valeur que ce n'est pas l'écriture qu'il met ici au centre de son analyse, mais qu'il s'intéresse à l'importance de la composition de la page qui tient aussi bien à sa blancheur qu'à la distribution des vers. C'est l'alliance de ces deux éléments qui seule permet de suggérer un sens. D'autre part pour Mallarmé le papier, qui n'est autre chose que le blanc, coupe par intervalle les phrases, il sépare les mots entre eux selon leur rythme ou selon l'apparition de nouvelles images, de nouveaux sujets à l'aide de l'espace de la page. Ainsi à l'aide du blanc Mallarmé a voulu élargir la contrainte rythmique. L'espace utilisé comme support visuellement divisible, devient mesure, rythme, temps. Pour qu'apparaissent les mots, il faut que l'encre et le papier contrastent suffisamment, le blanc n'étant que l'absence de couleur – à même de faire oublier toute notion de couleur, toute idée de plasticité de l'écrit¹⁷.

En outre la mise en page mallarméenne permet au lecteur de dégager les unités syntaxiques, dont les plus longues sont imprimées dans ce caractère particulier, tandis que les plus courtes s'isolent grâce au « blancs » qui les entourent¹⁸.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », in Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I., p. 391.

¹⁷ Marie Blaise, *L'œuvre aux blancs. (Dickinson, Mallarmé: poètes de l'absence)*, thèse, 1993, Université de Paris IV Sorbonne, p. 21.

¹⁸ Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du Coup de Dés* [préface de Henri Mondor], Paris, José Corti, 1953, p. 197.

Comme Mallarmé le prétend lui-même, les « blancs », ont pour effet de ralentir ou d'accélérer le rythme, de détacher tel groupe de mots en tant qu'unité métrique. Mallarmé fait donc du blanc non plus le simple repoussoir du texte, la marge, mais un élément participant au rythme de l'œuvre¹⁹. Ces blancs, constituant une absence sonore, engendrent un « chant » : en s'intercalant entre les mots, qui lui confère une qualité musicale²⁰. C'est le blanc typographique qui fait que la dimension visuelle et sonore se rejoignent et s'accomplissent.

Cette interprétation, caractéristique de tout un courant de la critique de Mallarmé débutant avec l'ouvrage d'Albert Thibaudet et celui d'Henri Mondor a tendance à limiter l'aspect visuel du texte à une sorte de surponctuation. Pourtant le rôle de la page blanche est plus complexe. Il faut noter que l'écrit conventionnel est une négation de la plastique. Il a besoin de cette négation du visuel pour exister et fonctionner à part entière : produire du sens. Par contre la disposition du poème rajoute une richesse rythmique, sémantique et visuelle qui n'est pas développée dans ces récits traditionnels. Dans *Un Coup de dés*, tout est symbole donc y compris la sonorité, la typographie, les blancs. Comme l'a dit Valéry, Mallarmé essaie ici « d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé ! »²¹. Ainsi le blanc mallarméen n'est aucunement une surface négligeable, cette absence que le poète appelle « *significatif silence* » se compose de la même manière que le vers²².

La blancheur du papier est chez lui un symbole du silence, du vide, qui suggère pour lui un effroi métaphysique. L'auteur du *Coup de dés* a essayé de communiquer par le silence entre les lignes la force qui manquait aux mots. Mallarmé interpréta dès les débuts de son activité comme le Vide, c'est-à-dire le vide de signification, le vide métaphysique que le poète doit cerner et rendre

¹⁹ Isabelle Chol, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé », *Poétique*, n° 158, 2009, p. 231-247.

²⁰ « [U]n rythme y est organisé à partir des blancs, de la disposition, de la ponctuation » (Muriel Tenne, *Poésie et silence chez quelques poètes contemporains*, thèse, Paris III, 1994, p. 121.)
Remarque de Muriel Tenne.

²¹ Paul Valéry, « Le Coup de dés, lettre au Directeur des *Marges* », in Paul Valéry, *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, Coll. „Pléiade”, 1957, p. 624.

²² « [l']armature intellectuelle du poème », expose-t-il, « se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier ; *significatif silence* qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers ». (Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I., p. 623.)

visible par ses vers et ses images, grâce aux hiéroglyphes de son langage²³. Dès 1868 il donne une définition du Vide dans une lettre que le poète adresse à Cazalis en 1866 qui annonce, par sa dualité à la fois matérielle et spirituelle, cet autre vide, ce blanc, qu'il allait découvrir dans les estampes²⁴.

Le poète pense que l'acte en soi s'oppose à l'Inconnu, au Vide, qui est lié à la blancheur. Cet acte absolu est un acte libéré du hasard, des données extérieures. Dans une lettre à son ami Cazalis, Mallarmé nomme le Néant comme la blancheur et il parle littéralement de « *l'effroi d'une feuille de papier blanc* »²⁵.

Cette blancheur défie le poète de poser une signification sur le Néant, le vide d'enterrer les hiéroglyphes noirs de la poésie. C'est le noir qui offre, tel un écran, cette substance première où prennent corps les objets visibles ou cet indéterminé, sensation et pensée. Ainsi cette couleur noire définit le silence du papier, délimite le vide et symbolise en même temps le hiéroglyphe multivalent. Elle a le pouvoir de se charger de différentes significations, elle attend que le lecteur lui confère à son tour un sens, fût-ce un sens qui se sait déjà fictif. Par conséquent Mallarmé pense que la blancheur peut être aussi significative que les mots et qu'elle incorpore un sens qui est lui-même en relation avec les signes noirs tracés à l'encre.

Quant au blanc de la page à part le rythme il a une autre fonction qui peut être liée à la contemplation d'un tableau. Pour Mallarmé la lecture commence dans l'espace blanc qui précède immédiatement le texte imprimé²⁶. La variation typographique et « l'espacement » des unités verbales modifient considérablement la lecture courante, « *le va-et-vient successif incessant du regard, une ligne finie, à la suivante, pour recommencer* »²⁷. L'espacement du texte du

²³ Marianne Kesting, « L'horreur du vide (La métaphore du blanc chez Poe, Melville et Mallarmé) », *Romantisme*, 1972, N°4, p. 32.

²⁴ « [...] je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et cependant s'élançant forcément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas ». (Lettre de Mallarmé à Henri Cazalis, le 28 avril 1866, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I., p. 696.)

²⁵ Lettre de Mallarmé à Cazalis cité par Kesting, p. 35.

²⁶ Davies, *op. cit.*, p. 50.

²⁷ Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », in Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 226.

Coup de dés, est caractérisé par Mallarmé lui-même, dans la Préface, comme un espacement de la lecture.

En effet ce procédé typographique joue sur deux plans : il est l'éclatement de la linéarité syntaxique mais pour le lecteur un appui qui l'aide à effectuer lui-même un tel découpage sans pour autant « se perdre ». La disposition de son poème exagère ces tendances, appelant presque systématiquement une lecture à travers deux pages. Le poème « pure création de l'esprit », renferme dans sa structure même, sa propre identité physique en tant qu'objet, et anticipe sur la lecture. Ainsi le texte propose aux lecteurs des cheminements multiples. Il s'éloigne d'une logique discursive unidimensionnelle et linéaire²⁸. Avec *Un coup de dés* Mallarmé inaugure une nouvelle poétique : un niveau de la forme, c'est une rupture totale avec la tradition poétique. Le poème se caractérise par sa tentative d'attribuer aux mots une existence matérielle et physique où les « blancs » assument de l'importance, pour donner une « vision simultanée de la Page ».

Sartre a voulu écrire un livre sur Mallarmé qui aurait pris place à côté de son *Baudelaire* (1947), de son *Genet* (1952), et de ce « Flaubert » que constitue *L'Idiot de la famille* (1972). Il entama ce travail vers 1947 parallèlement aux recherches des *Cahiers pour une morale*. D'autre part ce livre mallarméen croisa le *Saint-Genet* (1952), ainsi que le projet centré sur Venise, *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, qui resta lui aussi inachevé. Ces deux travaux, comme le précise Arlette Elkaïm-Sartre, contiennent de nombreuses références au poète²⁹. En 1949, Sartre avait écrit environ 500 pages sur Mallarmé, qui seront détruites lors d'un attentat contre son appartement pendant la guerre d'Algérie³⁰. Au final, de ce grand projet inabouti vont rester les pages écrites en 1952 ébauchant le portrait demandé par Queneau qui parut en 1953 dans le tome III des *Écrivains*

²⁸ Julia Kristeva voit dans cette « *transgression de la Ligne* » une manifestation de la « *chora sémiotique* », et l'un des aspects du combat contre « *la linéarité syntaxique, à travers, avec et dans sa nécessité inévitable* ». Les syntagmes constitutifs étant sémantiquement et syntaxiquement polyvalents, tout verbe peut avoir plus d'un sujet, ouvrant ainsi un passage à une multiplicité d'alternatives. (Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 270-272).

²⁹ Sartre, *op. cit.*, p. 10.

³⁰ Salvatore Grandone, *Lectures Phénoménologiques de Mallarmé*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 23.

célèbres, avant de servir de préface aux *Poésies* éditées par Gallimard en 1966 ; restera également l'étude inachevée intitulée « L'engagement de Mallarmé », rédigée en 1952, mais publiée seulement en 1979, sans remaniement, dans la revue *Obliques*. Les études principales de Sartre sur Mallarmé sont actuellement recueillies dans *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*.

Ainsi donc, le philosophe semble concentrer essentiellement sa réflexion sur le poète entre 1947 et 1952, à une époque où Mallarmé vient de faire l'objet de travaux documentaires et éditoriaux importants³¹ qui viennent marquer un tournant dans le processus d'institutionnalisation de son œuvre. C'est aussi un moment qui voit paraître les premiers textes de Blanchot consacrés à Mallarmé (*Faux Pas* en 1943, *La Part du feu* en 1949).

Regardons d'abord les grandes lignes du portrait du poète publié en 1953. L'œuvre mallarméenne est placée sous le signe de la « distance » qui s'ancre selon Sartre dans un triple déterminisme. D'abord il est fils de son temps et il est conscient du vide entraîné par la chute de la monarchie qui n'est que la dernière étape de l'affirmation de la bourgeoisie. Héritier d'une famille de fonctionnaires, Mallarmé vit, plus que les autres poètes une haine profonde envers la bourgeoisie qui l'entoure. Cela conduira, pour Sartre, à adhérer au rêve³². De plus la « mort de Dieu » plonge dans la Contingence et Mallarmé est aussi représentant de cette génération des « *orphelins de Dieu* ». Ainsi Mallarmé tourne son attention vers le monde du rêve. Il ne peut pas diviniser, comme les positivistes, un monde où l'Idéal, Dieu et l'Absolu ont disparu³³.

Pour Sartre cette expérience du vide amène Mallarmé à la découverte du travail négatif, au suicide symbolique. Ce dernier est envisagé comme un nouveau rapport au langage³⁴. Entièrement résumée dans le mot « rien », la poésie mallarméenne devient alors comme une « poésie critique », soit, tout à la fois négativité³⁵ et réflexivité³⁶. Mallarmé a découvert une forme de compromis entre

³¹ Biographie de Henri Mondor (1941), Œuvres complètes dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1945.

³² Sartre, *op. cit.*, p. 83.

³³ *Ibid.*, p. 84-85.

³⁴ « *c'est le mouvement même du suicide qu'il faut reproduire dans le poème* » (Sartre, *op. cit.*, p. 156-157).

³⁵ « *[T]ravail de destruction* portant sur l'homme, le monde, le langage ».

³⁶ « *[Le] thème de tous ses poèmes (...) c'est la Poésie* ».

la pure approbation et ce qui est la pure négation anarchiste de la bombe réelle : il sera le poète négateur, celui qui met le monde « entre parenthèses », qui exerce le « *terrorisme de politesse* »³⁷. Ainsi selon Sartre le poète du *Coup de dés* s'engage dans la recherche de l'absolu tout en sachant cette recherche vaine. Dans ces conditions le *Coup de dés* est un tombeau de la dynamique poétique mallarméenne³⁸.

Cette négativité à l'œuvre dans les mots comporte la négation de la subjectivité de l'auteur. Comme l'écrit Sartre, « qui veut créer le « poème sans les hommes » refusera de subordonner les mots à un sens préconçu ; il les disposera, au contraire, pour qu'un sens résulte de leur rapprochement ». Le « poème suicide » se révèle poème-objet, poème objectif dont le sens ne sera qu'immanent. La dépersonnalisation de la poésie est suivie d'une chosification de cette même poésie, qui passe de la sphère de la signification à celle de l'être : « Le poème est d'abord la négation du poète : c'est un objet matériel qui suggère un sens spirituel. La phrase, remplaçant la force d'affirmation du sujet par sa puissance cohésive, est un être et non un mouvement. Il faut le saisir comme un arbre ou un ciel, non comme une ligne qu'on tire ».

En concluant Sartre poursuit que Mallarmé a rêvé pendant sa vie des calligrammes « qu'il a très parfaitement réalisé dans le *Coup de dés* ». Mais le philosophe souligne qu'il ne voulait pas seulement enrichir le poème d'un mode d'expression supplémentaire mais il ne voulait rien laisser au hasard et il voulait ôter au mot son dernier caractère verbal³⁹.

La visualité du *Coup de dés* s'explique ici de deux manières. D'un côté, elle est une réponse à la recherche d'« abolir le hasard » par les mots. Une œuvre iconique, pour mimer ce qu'il désigne, doit comprendre des mots disposés d'une

³⁷ Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 414.

³⁸ « *Puisque le poème est le suicide de l'homme et de la Poésie, il faut enfin que l'Être se referme sur cette mort, il faut que le moment de la plénitude corresponde à celui de l'annulation. Ainsi, la vérité devenue de ces poèmes, c'est le Néant : RIEN /N'AURA EU LIEU / QUE LE LIEU* » (Sartre, *op. cit.*, p. 163-164.).

³⁹ « *Trait de plume, le mot s'absorbera d'abord dans sa fonction calligraphique : il donne à voir. Ainsi déterminé, la signification lui viendra comme une surdétermination ; alors qu'elle est première dans l'ordre subjectif de la composition, elle est dernière dans l'ordre objectif. Disparition élocutoire du poète, mots réduits à des choses, à des phénomènes naturels : la suicide poétique entraîne la destruction du langage comme tel* » (Sartre, *op. cit.*, p. 159.).

manière nécessaire non contingente et intangible. D'autre part cette contrainte « *calligraphique* » est pour Sartre la pointe extrême de cette procédure de réification du poème inséparable du processus de dépersonnalisation. Si le langage « *perd son dernier caractère verbal* » c'est parce qu'il devient objet en cessant d'être signe. Pour le philosophe le *Coup de dés*, poème visuel, ne donne pas la lisibilité du mot, mais la pure visibilité d'une chose. Un tel objectivisme de la création conduit à un immanentisme de la signification. «La "mort de l'auteur" va de pair avec la mise à mort du langage en tant que signe »⁴⁰.

En fin de compte cette courte analyse de l'interprétation des idées sartriennes sur le *Coup de dés* nous montre que la spatialisation chez lui revêt avant tout un caractère ontologique. La visibilité du poème, loin d'être purement formelle, esthétisante, doit être lié à la question du hasard. Si le *Coup de dés* apparaît comme un poème un tant soit peu visuel, car il thématise la Contingence. On pense que cette lecture du poème se rattache aux analyses du premier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre utilise les catégories de cet essai de 1948. On sait que l'opposition entre prose et poésie recoupe l'opposition mot et chose, signe et existence, langage communicatif et langage réifié. À cet époque, Sartre, illustrant ses idées, convoquait de mémoire, en récrivant le texte, deux vers de *Brise marine* : « *poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage* »⁴¹, et la poésie, cette « *attitude qui considère les mots comme des choses et non comme des signes* »⁴².

MIHÁLY BENDA

Institut d'études littéraires du Centre de recherche des sciences humaines de
l'Académie hongroise des Sciences
Courriel : benda.mihaly@btk.mta.hu

⁴⁰ Roger, *op. cit.*, p. 416.

⁴¹ Sartre, *op. cit.*, p. 18.

⁴² *Ibid.*, p. 19.