

L'Acte et le suspens

La locution adverbiale « en suspens » est fort ancienne dans la langue française, elle remonte au XV^e siècle pour désigner l'état d'incertitude, d'indécision. Pourtant, le *Littré*, dictionnaire préféré de Mallarmé, ignore l'emploi substantivé au masculin (le suspens) et les dictionnaires historiques attribuent à Mallarmé l'introduction de ce terme en littérature. Il existait bien « la suspense », cette censure ecclésiastique par laquelle un clerc, un prêtre était privé de son bénéfice et déclaré « suspens ». C'est néanmoins Mallarmé qui donna valeur de concept à ce qui n'était jusqu'alors que qualité.

A ma connaissance, le mot apparaît, pour la première fois, dans « Crayonné au théâtre » où, au sujet du mélodrame, Mallarmé évoque « le perpétuel suspens d'une larme qui ne peut jamais toute se former ni choir (encore le lustre) scintille en mille regards »¹. Jacques Scherer dans son introduction aux manuscrits du « Livre »² a signalé comment le lustre, image préférée de Mallarmé, représente à la fois l'idée qui domine et éclaire la scène, et le théâtre lui-même, propre à en multiplier la manifestation sous plusieurs facettes. C'est le caractère éphémère du théâtre qui permet de percevoir un présent, celui de la re-présentation, un espace-temps à la fois concret (espace théâtral et temps de la représentation) et abstrait (lieu fonctionnel et temporalité imaginaire)³. Cette temporalité imaginaire est perçue dans le *hic et nunc* du théâtre comme suspens. *Hamlet* devient alors le drame par excellence parce que la suspension du temps y est explicite, ainsi que l'impuissance (cette fameuse Impuissance dont Mallarmé se plaint) de franchir le seuil entre virtualité et acte, Hamlet étant « le seigneur latent qui ne peut devenir »⁴. Le Héros semble avoir pouvoir sur les morts, alors que son destin est à l'avance décidé. Comme si un fantôme lui avait dicté sa conduite, « un fantôme qu'il ne cesse de rejoindre au tombeau, pour qui il fait un tombeau »⁵. Une situation dramatique similaire mais cette fois inversée se produit dans *Igitur* resté à l'état d'ébauches et dans *Un Coup de dés* qui développe la dernière scène d'*Igitur*. La question est de savoir si le hasard peut être aboli par un acte bien réfléchi et préparé, et si l'Idée de l'Acte qui n'a pas de lieu réel peut avoir un lieu de parole hors du théâtre éphémère, dans l'intemporalité de l'écriture poétique.

Nous référant au commentaire de Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*⁶ sur la notion de Mallarmé, nous constatons que le mot Idée chez Mallarmé évoque moins la vision immuable qu'il signifie pour Platon que « le mouvement de l'objectivation du sujet à travers sa négativisation. En ce sens donc, cet emploi se rapproche de l'Idée hégélienne ». Mallarmé saisit dans l'Idée un principe de dépassement du « moi ». Dans *Igitur*, le moi étant suspendu, l'Idée prend forme de livre, de théâtre. Le sujet est suspendu au point qu'il est prêt à se donner la

¹ *Œuvres complètes de Mallarmé*, O. C., Pléiade, 1945, p. 296.

² Jacques SCHERER, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977 (1957), pp. 63-66.

³ Voir Patrice PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 139.

⁴ « Crayonné au théâtre », O. C., p. 300.

⁵ Daniel OSTER, *La Gloire*, P.O.L., 1997, p. 85.

⁶ Seuil, Points, Essais, p. 536.

mort-théâtre, et par cet Acte croit exclure le hasard. Pourtant, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » (*Un Coup de dés*), « c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant » (*Igitur*). Qu'est-ce qu'un coup de dés ? « Toute pensée émet un Coup de Dés » – lit-on. La tentative qui constitue l'essence, l'Idée du Penser, doit s'entendre comme une suspension de réponse à la question du pourquoi, en particulier lorsque cette question vise l'Acte⁷. Cette suspension de réponse au cœur du Penser est ce secouement des dés, et le hasard ne s'y accomplit pas avant que les dés ne soient jetés. L'Acte d'*Igitur* et celui du Maître réalisent l'Idée de l'acte poétique sur une scène de théâtre, dans un instant suspendu, dans une temporalité figée. Cependant, le moment suivant, une fois les dés jetés, le hasard intervient. Pour éviter, ou du moins reporter l'intervention du hasard à un moment ultérieur, le poète fait le vide autour de lui et découvre une écriture théâtrale⁸. La preuve en est les notes préliminaires de Mallarmé pour *Igitur* : « Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même ».

Ce théâtre authentique se veut pure présentation, il ne réfère qu'à lui-même et à la totalité de l'idée du Drame. Mallarmé intériorise à sa propre écriture les modes de création du théâtre et ceux de la musique. *Un Coup de dés* paraît une tentative ultime pour faire épouser musique et théâtre aux Lettres, donnant ainsi foyer à l'idée de l'acte poétique. Dans *Variété II*, Valéry témoigne de cet effet exercé par le dispositif des mots et des vers : « Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles [...] Il a essayé, pensai-je d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé »⁹. Yves Bonnefoy, lui-même poète et essayiste, d'aujourd'hui, préfacier des ouvrages de Mallarmé publiés en Poésie/Gallimard, rapproche la notion pure de la musique : « Délivrées des distorsions du vécu les notions sont, en somme, comme des notes, où le son prévaut sur le bruit, et on devrait pouvoir ne s'éveiller, on devrait pouvoir n'exister qu'au niveau où cette conversion a eu lieu, comme le musicien, perdu qu'il est dans les bruits, n'a de rapport pourtant, de rapport vrai, qu'avec les éléments de la gamme. Mallarmé a beaucoup parlé du caractère essentiellement musical de la notion pure »¹⁰. Rappelons que dans la musique de Debussy composée sur trois poèmes de Mallarmé¹¹, le mot « suspens » prend corps au travers d'accords qui ne s'apaisent pas sur une tonalité précise, mais flottent sans cesse d'une harmonie à l'autre.

Pour que le Penser, cette suspension de réponse à la question du pourquoi puisse s'objectiver, il doit se négativiser, selon le schéma de l'effacement du moi. Il n'en reste alors que ce dernier point, ce « donc », c'est-à-dire *igitur*. Et c'est contre ce « donc » hasardeux que Mallarmé, maniaque de l'absolu, a toujours lutté en lui-même, jusqu'à la folie. Pourtant – je cite Bonnefoy - « que ce serait beau, la terre, comme facilement, cela pourrait nous suffire ! »

⁷ Sur ce sujet voir Paul AUDI, *La tentative de Mallarmé*, Paris, P.U.F., Perspectives critiques, 1997.

⁸ Sur ce sujet voir Thierry ALCOLOUMBRE, *Mallarmé, la poétique du théâtre et l'écriture*, Paris, Librairie Minard, 1995.

⁹ « *Le Coup de Dés* », Paris, N.R.F., 1929, pp. 169-175, repris dans *O. C.*, p. 1582.

¹⁰ « Préface » d'Yves Bonnefoy in MALLARMÉ, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Poésie/Gallimard, 1976, p. 22. cf. Y. B., « Mallarmé et le musicien », in *Yves Bonnefoy, Poésie, peinture, musique*, réunis par Michèle Finck, P. U. de Strasbourg, 1995.

¹¹ « Soupir », « Placet futile », « Éventail » (1913).

Comme Mallarmé a dit, explicitement : « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ». Or, c'est vrai que Mallarmé étonné et déçu par l'être empirique, par la duplicité du « monde-image » (Bonnefoy), a reporté son espoir sur les virtualités du langage. Le langage cependant nous trompe, il est conceptuel. Les notions n'existent que par leurs rapports de représentation réciproques, et ne savent, de ce fait même, rien du temps du vécu, qui structure pourtant les existences, rien du hasard qui affecte celles-ci.

Les mots dont nous disposons au début tendent à se constituer en une langue, car une langue, ce n'est malheureusement pas la réserve des pouvoirs, c'est malheureusement aussi bien des notions qui se satisfont les unes des autres, qui n'ont nullement besoin qu'il y ait de la réalité dans leur nasse, de la réalité, c'est-à-dire, de la finitude¹².

Bonnefoy, en cherchant les causes des silences, des réticences, des suspens dans la correspondance de Mallarmé après 1871, trouve un paradoxe vécu par le poète au fond de soi, tension entre le résultat de sa recherche et son espérance intime : « Avouer le hasard, oui, puisque tout de même il le faut, mais que ce soit – dans des textes comme ces brefs poèmes inextricables, ou le *Coup de dés* – d'une façon comme détournée de l'être qu'on est, de sa propre existence intime ». Et il continue : « Mallarmé avait lu *La Bouteille à la mer* d'Alfred de Vigny, sans doute aussi – à mon sens – *Les Enfants du Capitaine Grant*, il plaça bien un message de naufragé, lui à son tour, dans le flacon tout au contraire prévu pour emplir de son « écume » la « coupe » du jour inaugural de la poésie nouvelle [...] Mais tout conscient qu'il soit désormais de l'inévitabilité de l'écueil, tout « maniaque chenu » qu'il se reconnaisse, le maître de ce bord reste trop ambigu dans la délivrance de son ultime pensée pour que l'on puisse considérer celle-ci comme une vraie confession de ce qui a lieu dans son cœur. Il dit l'échec, il dit tout de même aussi – je l'ai déjà signalé – la constellation de l'irréductible espérance, il n'évoque pas le débat de l'un et de l'autre dans l'ordinaire d'une vie d'homme, celle des mardis de la rue de Rome quand les visiteurs se sont retirés et que l'insomnie recommence »¹³.

Qu'est-ce que la poésie contemporaine française peut faire de ce flacon flottant ? Pour ne citer, et encore sous forme d'ébauches uniquement, en raison du temps limité dont je dispose, qu'une seule écriture contemporaine, peut-être la plus privilégiée et reconnue de nos jours, tournons vers celle de l'interpréteur cité, Yves Bonnefoy. Dans son essai intitulé « La poésie française et le principe d'identité », il reproche à la langue française d'être le lieu de l'évidence courte et obstinée du bon sens qui tend à identifier réalité et raison, où le proverbe « un chat est un chat » donne à penser « qu'il y a un en-soi bien défini, une autonomie, une permanence, du chat dans un réel de ce fait intelligible, et intelligible sans trop de peine »¹⁴. Bonnefoy, grand traducteur de Shakespeare, s'arrête souvent à la langue anglaise et lui envie cette « grande aptitude à la notation des aspects, qu'ils soient du geste humain ou des choses ».¹⁵ « La capacité de photographeur y est extrême, mais la capacité hyperbolique moins apparente » – écrit-il.

¹² Yves BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, pp. 28-29. Cf. série de conférences d'Yves Bonnefoy sur « La poésie française et la tentation de l'oubli », Paris, Bibliothèque Nationale, avril-mai 1998.

¹³ *Correspondance de Mallarmé* (éd. de Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy), Paris, Gallimard, Folio Classique, pp. 26-27.

¹⁴ Yves BONNEFOY, « La poésie française et le principe d'identité », in *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992 (Mercure de France, 1980), p. 260 et p. 265.

¹⁵ *Ibid.*, p. 257.

Au cœur de son écriture, se situe un paradoxe, similaire en son poids, voire même identique en son fond à celui de Mallarmé, une guerre constante contre l'image, le « monde-image où la présence recherchée s'éteint » et substitue la duplicité à l'unicité, fait croire que l'infini est notre vraie patrie. Et pourtant, ce poète en convient, l'écriture poétique ne peut jamais totalement se passer de l'image. Dans le cycle « Zeuxis » paru dans un recueil de 1993 intitulé *La vie errante*, Bonnefoy revient à la figure d'un peintre grec de l'Antiquité, appelé Zeuxis dont les dix-huit tableaux que les textes antiques mentionnent nous sont inconnus, excepté un seul dont on trouve une brève description chez Pline l'Ancien et chez Sénèque¹⁶. Pline décrit une compétition artistique, en soulignant que les raisins de Zeuxis étaient si fidèles à la nature que les oiseaux, envieux, ont volé sur la scène. La deuxième variante provient de Sénèque qui, à propos d'un discours de *controversiae* d'un rhéteur, nous raconte et interprète l'histoire de Zeuxis telle que le public pouvait l'avoir en mémoire. D'après ce texte, le tableau présentait un garçon et des raisins. Les oiseaux s'approchaient des raisins. Zeuxis est devenu furieux parce que si le garçon avait été peint d'une manière aussi satisfaisante que les raisins l'avaient été, il aurait dû chasser les oiseaux. Zeuxis a donc effacé les raisins, ce qui est interprété par Sénèque de la manière suivante : Zeuxis a opté en faveur de la représentation et de la cohérence artistique face à la *veritas*.

Bonnefoy ne retient que le premier aspect de ces histoires, le noyau central et commun, le vol des oiseaux sur les raisins, et invente un récit, un processus de lutte imaginaire, faisant ainsi de Zeuxis une figure de Sisyphe alliée à Prométhée, qui ne veut qu'ajouter quelques fruits bien ronds au monde. Il écrit *Les raisins de Zeuxis*, *Encore les raisins de Zeuxis* et *Derniers raisins de Zeuxis* qui ont fait l'objet d'éditions bilingues illustrées chacune des neuf eaux-fortes de George Nama¹⁷. Pourtant, les raisins disparaissent sans cesse à cause des oiseaux acharnés. Je cite le poème IV des *Derniers raisins de Zeuxis* : « Comme s'il y avait dans l'inépuisable nature des raisins striés, des grains durs à six faces qu'on jetterait sur la table, pour un défi au hasard, des grappes comme des statues de marbre ».

Le dernier texte de ce cycle donne une description fictive du dernier tableau de Zeuxis, peint « après longue réflexion, quand déjà il inclinait vers la mort ». C'est « une flaque, une brève pensée d'eau brillante, calme, et si l'on s'y penchait on apercevait des ombres de grains ». Il reste donc à peindre le miroir même¹⁸, car l'image primaire est tout de suite dévorée par les oiseaux. La flaque est une forme ouverte, qui recueille les ombres claires des raisins aussi bien que les ombres noires des oiseaux, pouvant ainsi se mêler enfin sans se heurter. Le miroir a ses propres lois pour ce mouvement. Ce recueillement final se passe dans un poème en prose, genre de recueillement de la poésie (telles nuées du poème de Bonnefoy) et de la prose (comme cette flaque), qui, par la présence du récit, entendu d'après Bakhtine comme genre du discours et que Mallarmé est justement soucieux d'éviter dans *Un Coup de Dés* ; engage le texte dans des relations spatio-temporelles précises, c'est-à-dire dans une finitude. Trouver « l'entaille dans le mur » et ouvrir une brèche dans le système des concepts demeure ainsi la tâche du discours poétique. Bonnefoy accomplit cet acte avec le mot « nuit » de Mallarmé que ce dernier prend

¹⁶ PLINE L'ANCIEN, *Naturalis Historia*, XXXV, 66 ; SÉNÈQUE, *Controversiae* 10.5.27.

¹⁷ Montauk, N. Y., Monument Press, 1987, 1990, 1993, repris dans *La Vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993.

¹⁸ Le peintre de Bonnefoy prend sur lui la tâche et le poids de la double imperfection.

pour démontrer le caractère arbitraire du signe. Il le fait, en jetant les dés, quitte à périr avec sa victime, la démente, mais l'écoute, la condamne, tout en la disculpant de sa faute pour la réintégrer enfin éclairée à l'unité de la vie. En bref, « il dénonce l'Image mais pour aimer, de tout son cœur les images »¹⁹. Pour terminer, je cite un extrait de *Nuage rouge* :

Quant aux mots ! Qui a prétendu qu'ils ne sont des choses qu'une évocation imparfaite, à cause de leurs sons – de leurs couleurs – qui ajouteraient leur rumeur au monde ? Le mot nuit est clair, mais la nuit aussi, tout autant qu'elle est obscure. Ou plutôt la nuit n'est ni claire ni obscure, ce n'est qu'un mot, simplement, comme l'orange tombée, comme l'herbe bleue.²⁰

ENIKO SEPSI

Budapest

¹⁹ Cf. Yves BONNEFOY, *Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, pp. 54-56.

²⁰ Yves BONNEFOY, *La vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 12.