

## RHÉTORIQUE, IDÉOLOGIE ET DÉCADENCE

«On assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure».

Mallarmé, *Crise de vers*

### *Rhétorique, rhétoriques*

Lorsqu'en 1834, au moment de porter un regard politique sur l'ensemble (partiel) de son travail littéraire, Victor Hugo proclame qu'il a mis «un bonnet rouge au vieux dictionnaire»<sup>1</sup> et — surtout — qu'il a déclaré la «Guerre à la rhétorique»<sup>2</sup>, sa parole, prophétique à rebours, prend acte d'une rupture fondatrice, celle-même par laquelle le XIX<sup>e</sup> siècle entre en littérature. Ainsi, au nom même de l'unification «démocratique» d'un langage «parqué en castes»<sup>3</sup>, s'installe, au cœur de la pratique scripturale, le régime jadis trivial du multiple et de la division. Parce qu'il est refus du paradoxe institué d'une rhétorique normative, disséminée dans l'œuvre en autant d'indices de son appartenance à la classe des Belles Lettres, ce procès intenté à *la* rhétorique marque en effet la libération *des* rhétoriques et l'avènement de l'écriture non seulement à la pluralité mais à *la* responsabilité des formes.

Responsabilité des formes — de quoi s'agit-il ? Pour l'essentiel de ceci : que le dispositif d'expression articulé dans l'œuvre, s'il n'a plus à satisfaire aux exigences d'un Code transcendant, ne relève cependant pas d'une pure neutralité instrumentale/ornementale ni d'une pleine et individuelle liberté créatrice. Dans le concret, cela implique en premier lieu que la forme dont fait «choix» le poète emporte d'autres enjeux qu'esthétiques ou fonctionnels et, d'autre part, que ce choix s'effectue à l'intérieur de certaines limites, liées au statut de l'écrivain et à sa situation socio-historique.

L'enjeu, d'abord, relève de l'ordre institutionnel. Dans une littérature constituée désormais en appareil relativement autonome, l'écrivain fait marque de sa forme, marque-signature qui atteste une singularité et doit donc, dans ce but, répondre à un double impératif : repérabilité et récurrence. Aussi dans cet appareil fortement hiérarchisé, toute position, en particulier la dominante, requiert-elle la formulation et la gestion d'un

code rhétorique. En conséquence, les changes de formes expriment des prises de position et s'opèrent selon une logique dialectique, en des stratégies de subversion/différenciation.

Toutefois, si ces stratégies surdéterminent les mutations formelles, il paraît évident qu'elles n'en constituent pas pour autant le sens ultime, univoque. «Le style, c'est l'homme», dit-on. Pour nous<sup>4</sup>, l'adage pourrait signifier qu'une forte récurrence d'un type particulier de figure chez un poète ou une école — ce que nous appellerons son *régime rhétorique* — traduit une inscription, dans la matérialité même de l'écriture, d'un certain rapport au monde, par la médiation d'un certain rapport au langage. Ainsi, il est aujourd'hui communément admis que la langue, cette institution sociale, n'est pas un outil neutre par lequel un réel directement s'atteindrait mais qu'à l'inverse, par ses classements, ses codes de fonctionnements et la hiérarchie de ses usages, elle contribue de manière occulte à transmettre (à socialiser) une vision de l'homme et du monde. Dans une telle perspective, on perçoit bien que la rhétorique, parole oblique, emporte, plus encore que l'usage normal de la langue, une intervention spécifique dans l'ordre de l'idéologie. A titre d'hypothèse, on postulera donc que l'altération de la norme et de l'usage, qui est au principe de l'opération rhétorique, induit dans son mouvement d'écart une transgression ou, tout au moins, un déplacement (qui peut être renforcement) de la structure idéologique impliquée dans la langue, déplacement dont le sens serait fonction, entre autres, des modalités et de l'amplitude de l'écart produit.

Cependant, il faut se rappeler que si le poète est dans la langue, il est aussi, comme nous l'avons indiqué, *dans une institution* ce qui veut dire que sa pratique se déploie en fait devant un double horizon, que son travail de rupture s'exerce sur deux fronts : d'une part, le code logico-linguistique, d'autre part cet autre système d'attente que constitue le régime rhétorique légitimé de l'école dominante. Les transgressions formelles et leur portée idéologique ne sont donc évaluables, historiquement, qu'au point de rencontre de ces deux codes concurrents<sup>5</sup>.

### *Le sens de la métaphore*

Du romantisme au symbolisme, en passant par la théorie baudelairienne de l'universelle correspondance, le principe de l'analogie semble, de prime abord, toujours et partout structurer en profondeur l'imaginaire des poètes, constat dont s'autorisent ceux qui attribuent à la métaphore un statut central voire exclusif, tant dans la pratique de l'écriture qu'au sein du système rhétorique. Mais, à bien y regarder, ce primat présumé de la métaphore pèche par deux aspects, étroitement corrélés : d'une part, il tend à niveler la diversité des écritures qui jalonnent le siècle en les rendant toutes plus ou moins tributaires d'une idéologie poétique datée, celle du romantisme ; d'autre part, il contribue à occulter le procès historique de ces écritures et, en particulier, la radicale mutation rhétorique qui se

précipite après 1850 pour culminer avec la pratique de Stéphane Mallarmé.

Un bref détour s'impose, de mise en contexte, pour évaluer le sens et la portée de cette mutation.

Le régime rhétorique du romantisme assume indubitablement une très nette dominance de l'analogie, actualisée dans ces deux tropes médiateurs par excellence, que sont la métaphore et la comparaison. C'est qu'avant tout l'effusion lyrique est fusion : au poète, à celui qui, comme l'écrit Michel Deguy, «cherche la coïncidence», métaphore et comparaison s'offrent comme la double instance formelle où se joue une réconciliation euphorique entre l'homme et le cosmos. Mais réconciliation, c'est trop dire : car, si l'on y regarde mieux, l'analogie romantique n'est rien autre en somme que l'emblème et l'herméneute fidèle d'un univers sémantique plein, indivis et traduit l'ancrage, dans l'écriture de la première grande école poétique du siècle, d'une vision du monde désormais factice. Sous cet angle, il n'est pas étonnant que la représentation traditionnelle de la poésie la réduise souvent au lyrisme romantique et que la métaphore (ou son hypostase vulgaire, l'image) ait statut de figure-reine : n'est-elle pas définition d'un lieu où les «différences entre les choses s'abolissent et où le grand clivage entre l'homme et le monde s'estompe au profit d'une lecture multiple mais uniformisante»<sup>6</sup> ? Par la métaphore, en effet, le poète fait *comme si* : comme si ce monde statique et homogène dont elle est le signe et l'indice n'avait pas été, dans ses fondements, sapé par la révolution bourgeoise. Mais la médiation analogique n'est-elle que la trace insistante, persistante, d'une représentation dépassée ? En fait, tout laisse à penser que son usage célébratif, en ce qu'il est reconnaissance et homologation du Même et du Même, redouble souterrainement le travail d'occultation propre à l'idéologie bourgeoise, dont la démarche de base consiste, on le sait, en une dénégation de la différence conflictuelle, de la division sociale, et en une élaboration fictionnelle d'un amalgame à visage d'unité.

On l'aura sans doute compris : si la métaphore se maintient sans faille *apparente* à travers l'imaginaire du siècle et même imprègne la majorité de ses productions, c'est qu'elle demeure sans nul doute la figure dotée du plus haut rendement poétique et qu'y recourir de façon prioritaire, c'est s'inscrire, à coup sûr, dans l'espace de la définition *légitime* de la poésie et, en quelque sorte, passer tacitement contrat avec l'idéologie dominante.

S'étonnera-t-on, dès lors, si le discours métapoétique de certains novateurs, tel Baudelaire, dont l'écriture est déjà cependant mise à l'épreuve d'une tout autre expérience du langage, reste soumis au principe hégémonique de l'analogie ? Ce serait oublier un peu vite que la réflexion théorique s'avère en certains cas davantage perméable que l'écriture elle-même aux injonctions implicites de l'idéologie, que théorie et pratique, en con-

séquence, peuvent n'être pas exactement homologues, à telle enseigne que celle-ci excède quelquefois celle-là de toutes parts. Par ailleurs, on comprend bien que la transgression du régime de la métaphore suppose un coup de force qui, s'il se formulait ouvertement, pourrait faire encourir à son instigateur le risque d'être mis à l'écart du champ poétique légitime, c'est-à-dire entraîner une non-reconnaissance de la spécificité poétique d'un dire exprimé trop au rebours du code rhétorique dominant (ce qui se produira d'une certaine façon avec Mallarmé dont l'écriture pourra être refoullée sous l'accusation d'une démente de la forme).

### *Le paradigme du conflit*

Relayé tant par le mythe des correspondances que par la *doxa* symboliste, ce primat programmatique de la métaphore s'érode toutefois peu à peu dans la pratique, sous l'émergence progressive d'un tout autre comportement formel, qui va aboutir, dans la seconde moitié du siècle, à l'institution d'un nouveau paradigme rhétorique.

Annoncé par l'antithèse hugolienne, précisé par la stratégie baudelairienne de l'oxymore, ce paradigme trouve à la fin du siècle, dans l'œuvre ironique et paradoxale de Stéphane Mallarmé, sa plus radicale systématisation. Son extrême nouveauté — sa force de rupture — réside en ceci qu'il s'articule non plus sur l'analogie, mais, à l'inverse, sur les figures de l'opposition et qu'il substitue donc à la positivité métaphorique la négativité de la contradiction. Est-ce à dire qu'il marque une impasse de la médiation ou que le poète moderne renonce à sa quête anxieuse de la coïncidence ? Certes non : il est d'autres médiations, d'autres coïncidences. A cet égard, si l'antithèse chère à Hugo satisfait encore un « certain manichéisme et entre dans les vues d'un humanisme conciliateur »<sup>7</sup> (n'écrit-il pas, dans *Les Misérables*, que « Dieu (...) se plaît aux antithèses »<sup>8</sup> ?), la figure assume chez l'auteur des *Fleurs du Mal* un éthos profondément tragique, tragique né du déchirement de l'homme dans le monde de la division, mais qui trouve à se résoudre, comme l'a indiqué Léon Cellier<sup>9</sup>, en l'oxymore, figure de l'unité des contradictoires. Aussi le régime rhétorique qui se constitue de Baudelaire à Mallarmé est-il, avant tout, mise en emploi d'une négativité par laquelle un dépassement dynamique des antinomies s'avère possible qui, pour être idéaliste, n'en échappe pas moins à la facticité de la médiation métaphorique, par cela même qu'il travaille la différence au lieu d'en oblitérer l'emprise.

Chez Mallarmé, ce paradigme de la contradiction se soutient non seulement de l'antithèse, du paradoxe ou de l'oxymore, mais aussi de figures plus diffuses telles que la dénégation ou l'ironie, et, de surcroît, s'enrichit de l'apport considérable d'un couple de tropes, jusque là sous-exploité par la tradition poétique, à savoir la métonymie et la synecdoque. Pour discerner la loi de leur articulation au paradigme central et interpréter celui-ci, il est nécessaire de questionner le dispositif général du texte mallarméen.

Insistons-y encore : les figures de l'opposition ont en partage de fonctionner sur une logique de la négation. Or, celle-ci, loin d'être, comme on l'a souvent soutenu, la marque d'un nihilisme envahissant ou d'une impuissance avouée, s'instancie, à tous niveaux de l'écriture mallarméenne, comme l'opérateur décisif de sa productivité. Concrètement, ces figures se déposent et se disposent à la surface du texte comme les indices du dynamisme profond qui l'engendre, thématiqué par la mise en scène d'éléments en situation de conflit. Ainsi, dans les sonnets de la maturité, qu'il s'agisse du *Sonnet en Yx*, du *Sonnet «du Cygne»* ou encore d'*Une dentelle s'abolit*, un procès se repère avec constance, déployé en deux temps : annulation d'abord, puis fixation d'une trace définitive : en somme négation puis négation de la négation. Le remarquable est que ce second moment, réalisé au terme du texte, n'induit en aucune manière un retour à la situation initiale mais qu'au contraire il détermine un saut qualitatif par lequel l'élément en jeu dans le texte se rassemble et se dépasse dans une unité supérieure, abstraite, idéale :

«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 pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure»<sup>10</sup>.

Cette «notion pure», c'est, par exemple, dans *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, la métamorphose du cygne, à l'issue de son agonie conflictuelle, en «le Cygne», épinglé à l'extrême fin du texte et doté d'une significative majuscule, comme d'un Concept ; ou encore, dans le *Sonnet en Yx*, l'ultime fixation du septuor de scintillations. Dès lors que le Cygne allégorise en quelque sorte l'acte poétique et que le septuor de scintillations renvoie, en miroir, aux sept rimes du sonnet (donc au texte), ces poèmes livrent en somme eux-mêmes la clé de leur fonctionnement et l'enjeu fondamental de leur écriture : *en se désignant comme le lieu où s'opère un procès dialectique*.

Dans la perspective d'une telle pratique de l'écriture, la fonction et l'efficace des figures de la contradiction se conçoivent aisément ; sans doute n'en va-t-il pas de même en ce qui concerne le couple métonymie/synecdoque. Certains ont pu rapporter l'usage de la synecdoque «à un fétichisme de l'objet, de la partie, fétichisme propre au ritualisme petit-bourgeois»<sup>11</sup>. Et il est vrai, en effet, que le décor des sonnets, avec sa constellation d'objets précieux et futiles — kitsch, en un mot — semble relever de la mise en scène d'un univers petit-bourgeois, avec salon, consoles, crédences et miroirs vénitiens. Mais une telle interprétation, séduisante de prime abord, n'aperçoit guère le traitement ironique réservé par Mallarmé à ce décor ni la subversion qui consiste à l'évanouir en salons vides peuplés d'objets absents. Pour nous, si la synecdoque participe étroitement à cette écriture qui se veut pratique totalisante, c'est par cette double spécificité qu'elle a d'être tout à la fois le signe d'une réalité fragmentée et l'embrasseur potentiel d'une réduction de ce morcellement, en ce qu'elle donne à voir le tout

sous la partie et la partie sous le tout. Quant à la métonymie dont le manifeste au fond se prononce dans l'axiome mallarméen selon lequel il faut «*Peindre, non la chose mais l'effet qu'elle produit*»<sup>12</sup>, on observe, d'une part, que c'est par elle que se déplace, de proche en proche dans le texte, le procès de l'annulation et, d'autre part, plus abstraitement, qu'elle s'apparente, comme figure de la contiguïté, au principe de la détermination dialectique, qui veut que tout élément n'ait d'existence et de définition (différentielle) que dans l'environnement des éléments qui se structurent autour de lui.

### *Dialectiques de l'écriture*

Si l'écriture poétique engage une médiation dialectique, elle intervient aussi, selon Mallarmé, dans le parcours d'une phénoménologie du Verbe, comme moment ultime (mais impossible) d'une totalisation absolue, fiction métaphysique d'un langage à ce point réfléchi en lui-même qu'il englobe l'univers entier. Cette phénoménologie, Mallarmé en fait l'exposé, en style hégélien, dans ses *Notes*, rédigées vers 1869 en vue d'une thèse de doctorat sur ce qu'il appelle la *Science du Langage* :

«Le Verbe, à travers l'Idée et le Temps qui sont «la négation identique à l'essence» du Devenir devient le *Langage*.

Le Langage est le développement du Verbe, son idée, dans l'Être, le Temps devenu son mode : cela à travers les phases de l'Idée et du Temps en l'Être, c'est-à-dire selon la Vie et l'Esprit (...).

Le Verbe est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée, et se retrouve formant (...), lui, la Parole, à l'aide du temps qui permet à ses éléments de se retrouver et de se raccorder suivant les lois suscitées par ces diversions»<sup>13</sup>.

Visiblement inspiré par le système du Savoir Absolu, l'exposé évoque fragmentairement les différents moments par lesquels le Verbe unique originel, se réifie, au cours de sa chute dans le devenir, en langage, puis en langues multiples fonctionnant, de surcroît, sur une division du signe, enfin, en parole dotée d'un double état, communicationnel et poétique. A ce niveau d'extrême division, l'écriture intervient, actualisée dans une «dialectique du vers»<sup>14</sup>, en tant que rémunération du «défaut des langues» et production d'un «Signe pur général»<sup>15</sup> : par là, elle restitue le langage à l'unité du Verbe Absolu, «numérateur divin de notre apothéose»<sup>16</sup>.

Les modalités concrètes de cette restitution, Mallarmé les suggère en de nombreux endroits et, notamment, dans ce passage fameux de *Crise de vers* :

Les langues imparfaites, en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchote-

ment mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (...). A côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair (...) — *Seulement*, sachons, *n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur»<sup>17</sup>.

En somme, l'écriture poétique obtient sa puissance à totaliser de ce qu'elle est élaboration d'un dispositif textuel spéculaire, réfléchi en lui-même, réduisant la division arbitraire du signe par une étroite et cratyléenne adéquation entre forme et sens, texte-système où tout signifie et multiplie la signification. Au-delà des sonnets, *Un Coup de dés* qui trace et articule en quelque sorte les différents moments-mouvements d'une chute dans le devenir puis d'une ascension vers la totalité perdue, poussera à l'extrême, on le sait, ce principe d'un texte système. A ce propos, il nous paraît des plus significatifs qu'au moment où, dans *Un coup de dés*, apparaît «l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre»<sup>18</sup>, «vierge indice»<sup>19</sup> de la totalité, il se chiffre parmi une constellation d'oxymores et de paradoxes :

«LE NOMBRE  
EXISTÂT-IL  
autrement qu'hallucination éparsé d'agonie  
commencât-il et cessât-il  
sourdant que nié et clos quant apparu  
enfin  
par quelque profusion répandue en rareté  
SE CHIFFRÂT-IL  
évidence de la somme pour peu qu'une  
ILLUMINÂT-IL»<sup>20</sup>

Rhétorique de la contradiction et pratique dialectique de l'écriture ont bien, intimement, partie liée.

### *L'«Exquise crise, fondamentale»*

Il reste maintenant à tenter de déterminer quelles sont les conditions objectives qui ont pu activer, dans le chef de Mallarmé, la formation d'une conscience dialectique de la forme et de l'écriture.

Disons d'emblée qu'il nous paraît indiscutable que celle-ci se développe notamment comme une tentative de dépassement de cette crise des valeurs littéraires qui, sous le nom de décadence, se produit à la fin du siècle. Si elle comporte plusieurs aspects et prend différents masques, cette crise s'origine néanmoins dans un traumatisme global, lié au morcellement qui affecte, selon diverses modalités, l'économie du champ symbolique.

Dans l'entretien qu'il accorde en 1891 à Jules Huret, Mallarmé lui-même indique qu'une explication est à chercher de ce côté :

«Surtout manqua cette notion indubitable : que dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct»<sup>21</sup>.

Tout indique, en effet, que la littérature est à son tour atteinte par le régime de la division imposé par le mode de production capitaliste, triomphant sous le Second Empire.

Ainsi, totalement accomplie désormais, l'autonomie du champ littéraire détermine une activation des luttes symboliques, exprimées dans des stratégies d'écriture très diverses. L'efflorescence remarquable d'une multitude d'écoles, chapelles et revues plus ou moins durables en constitue sans doute le meilleur indice — ou encore certaines pratiques de fréquente ré-orientation, façon Jean Moréas. Un tel foisonnement pourrait susciter l'image d'une heureuse abondance si les écrivains, impliqués eux-mêmes dans ces conflits de légitimité, n'y détectaient pas, au contraire, l'un des signes les plus éloquents d'un déclin de la littérature ou, tout au moins, d'une certaine idée de la littérature (dont la définition reposerait sur un consensus). Greffier de cette situation critique, *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, première du genre (en 1891), traduit on ne peut mieux la confusion ambiante et, surtout, atteste en soi la recherche d'une introuvable Loi générale de la littérature.

Par ailleurs, le développement massif de l'enseignement entraîne une extension mais, aussi bien, une diversification sociale du public, qui ne reste pas sans effets sur la production littéraire elle-même, puisqu'elle va conditionner une sectorisation accrue du champ. Désormais, celui-ci fonctionne comme un ensemble divisé en une série de pratiques isolées, concurrentes, investies dans des stratégies et des langages irréductiblement différents. Aussi l'époque décadente voit-elle la fin du règne des grands polygraphes, dont le romantisme a été l'ultime et glorieux avatar : sauf à encourir quelque suspicion, il n'est plus guère possible, dorénavant, d'être tout à la fois poète et romancier et essayiste. On est poète *ou* romancier. Tel est sans doute l'un des clivages les plus marqués qui s'instituent à la fin du siècle : roman et poésie, par principe peu conciliables chez un même écrivain, formulent en outre des esthétiques antinomiques (naturalisme *vs* symbolisme) et définissent des logiques et des trajectoires radicalement divergentes : tandis que le roman, avec Zola, connaît les premiers tirages industriels de l'histoire du livre, la poésie pratique le faible tirage et le compte d'auteur (sorte de figuration, sur le marché de la librairie, de son esthétique de la rareté et de son écriture auto-réflexive).



Paradoxalement, malgré cette extension de son public, la littérature accuse une nette restriction de son champ d'utilité sociale, notamment sous l'impact du gigantesque déploiement dont bénéficie la grande presse après 1880. Déploiement éprouvé par les écrivains comme une menace, en ce qu'ils craignent, de façon très générale, qu'il va porter un coup fatal à l'objet-livre et qu'ils croient y percevoir le signe avant-coureur et l'instrument à court terme d'une mort de la littérature. Comme l'a indiqué récemment Marc Angenot<sup>22</sup>, ce traumatisme provient surtout de ce constat fatal que l'écrivain ne détient plus sans partage le privilège de l'écriture, que son discours hégémonique est rogné, sur ses franges, par un autre type d'écriture, socialement plus diffuse, fonctionnant sur le régime de la répétition, de la reproductibilité et surtout, peut-être, favorisant la division du langage, en ce que, dévolue à «l'universel reportage», elle réifie celui-ci en le réduisant à un pur usage instrumental.

Devant une telle menace, la poésie s'investit dès lors dans une «stratégie de défense» qui est repli sur soi, refus de servir l'échange, quête d'une «profusion répandue en rareté»<sup>23</sup>, élitisme revendiqué, culte ou fantasme d'une dépense et d'un signifiant purs. Par là, elle s'isole des enjeux sociaux, délégués/relégués à d'autres discours. Est-il bien sûr, cependant, que ce statut en retrait relève d'un choix délibéré, exercé comme un droit ou un devoir ? La «grève devant la société» n'est-elle pas plutôt prise en charge par les poètes, dans une décision feinte, du refoulement de leur travail par l'idéologie dominante, au rang de luxueuse inutilité ? Semblerait l'indiquer certaine amertume, confessée à Jules Huret, de ce que le travail poétique se déploie dans une société qui ne lui réserve aucune place<sup>24</sup>, amertume qui s'exprime aussi — et avec quelle force — dans tel extrait d'une prose intitulée *Conflit* où le poète se met en scène dans une confrontation avec des ouvriers installant une ligne de chemin de fer à proximité de Valvins :

«Je dis (...) que nous trimons, chacun ici, au profit d'autres». (...) «Peut-être moi, aussi, je travaille». — A quoi ? n'eût objecté aucun, admettant, à cause de comptables, l'occupation transférée des bras à la tête. A quoi (...) du moins, qui puisse servir, parmi l'échange général. Tristesse que ma production reste, à ceux-ci, par essence, comme les nuages au crépuscule ou des étoiles, vaine»<sup>25</sup>.

Quelques-uns parmi bien d'autres, ces divers indices attestent de l'extrême division dont est frappé le champ symbolique (et plus largement le corps social) dans son économie, ses pratiques et ses langages, lesquels, orphelins d'un Sens global et transcendant, vont, littéralement, dans tous les sens. Si, par sa rhétorique, l'écriture mallarméenne s'informe de cet état de morcellement, en prend acte et constat, il n'en reste pas moins que, de prime abord, telle qu'elle s'actualise dans la composition des sonnets, elle y participe pleinement et même, en quelque sorte, y contribue : chef

d'école malgré lui (il les «abomine», dit-il<sup>26</sup>), élu prince des poètes, Mallarmé est reconnu, par ses pairs et disciples, comme celui qui pousse à son point d'extrême raffinement l'esthétique de son temps. Cependant, à mieux y regarder, cette reconnaissance ne va pas sans méprise, sans malentendu quant au projet fondamental qui traverse et même dépasse son œuvre entière.

Avant d'aborder ce projet, nous évoquerons un exemple précis de cette méconnaissance, touchant à la problématique de la Presse. Si Mallarmé, en plus d'un endroit, s'inscrit dans le mouvement général qui consiste à la vouer aux gémonies, à l'instituer comme l'emblème même d'une écriture sans écriture située aux antipodes de l'acte poétique, on n'a guère perçu que, dans *Un coup de dés*, il a posé une première tentative de réconcilier, d'articuler ces deux discours antinomiques, en injectant dans l'appareil du texte certains traits du dispositif journalistique. De celui-ci, Mallarmé retient d'une part le format et l'unité de la double page sur laquelle, «pli selon pli», le regard voyage en un procès de lecture dynamique, non linéaire, tantôt embrassant la totalité de la page tantôt déchiffrant les blocs textuels dispersés ; d'autre part et de manière plus flagrante encore, il s'approprie le jeu sur les caractères typographiques dont les divers types, épaisseurs, hauteurs, sont exploités pour produire un texte-mosaïque où des phrases-titres se détachent, immédiatement lisibles comme telles ou articulables, à volonté, aux masses d'écriture qui se cristallisent ou s'étoilent autour d'elles. Ainsi, comme à la musique, le poème entend reprendre son bien au journal, première synthèse, mais toute formelle, de deux pratiques préalablement antithétiques.

Cherchée dans ces «exercices en vue de mieux» qu'étaient aux yeux de leur auteur les sonnets, partiellement mise à l'épreuve dans *Un Coup de dés*, ce texte qui, de toutes parts, fait sens, l'écriture comme totalisation dialectique trouve son enjeu crucial dans le projet du *Livre*, resté à l'état de sybillines ébauches et dont Jacques Scherer a été le savant et subtil paléontologue<sup>27</sup>.

*Instrument spirituel*, le *Livre*, on le sait, naît de l'ambition, tôt formulée, de proposer une «explication orphique de la Terre»<sup>28</sup>, en écrivant comme «l'hymne (...) des relations entre tout»<sup>29</sup> : par là se marque d'emblée sa portée dialectique, qui n'est autre que de totaliser le monde de la fragmentation. Tel est le sens exact de la proposition si énigmatique de Mallarmé : «Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre»<sup>30</sup>. Ce projet et ce que nous pouvons apercevoir de sa composition mériterait bien sûr de très amples développements, impossibles au terme d'un exposé déjà bien long. On se propose donc, en guise de conclusion, d'en pointer trois aspects, quasi stratégiques, qui nous paraissent s'offrir comme une réponse et un dépassement fantasmé de la crise littéraire évoquée plus haut.

1.— Dans ses discours théoriques et en particulier dans son *Autobiographie* rédigée à l'intention de Verlaine, Mallarmé avance l'idée qu'il n'existe au fond qu'un seul livre et qu'il a été «tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies»<sup>31</sup>. En somme, le *Livre* se produirait comme *instrument* non seulement *spirituel* mais aussi œcuménique, par lequel se réaliserait l'unification d'un champ littéraire convulsivement animé par des agents qui ne définissent une légitimité que dans la quête effrénée de la différence, de l'originalité. Réconciliation opérée sous le signe neutre de l'impersonnalité puisque le *Livre*, de l'aveu même de Mallarmé, ne devait figurer sous la marque d'aucun signataire ;

2.— Contre toute attente, le projet situe son instigateur aux antipodes d'une esthétique de la rareté et de la pratique du faible tirage, dans la mesure où les notes préparatoires au *Livre* révèlent qu'il devait comporter vingt volumes et être tiré à 480 000 exemplaires. De plus, son prix modique, ajouté à son tirage industriel, le destinait à l'ensemble du corps social, lequel du reste eût été représenté, selon chacun de ses classes, parmi les 24 auditeurs des séances rituelles de lecture. Ici apparaît, de toute évidence, le fantasme d'une écriture échappant aux cloisonnements et soustraite à sa solitude sociale ;

3.— En tant qu'objet-total permettant, grâce à un système particulier de reliure, une combinatoire dans l'ordonnance des feuillets, le *Livre* unique, à la manière des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, eût de la sorte proliféré en une quasi infinité de tomes et donc sauvegardé, en l'hypostasiant, le livre, menacé en cette fin de siècle trop propice au développement du journal.

Sursomption rêvée d'une crise, rémunération ultime du *défait des langues* et des pratiques hétérogènes du champ littéraire, avènement d'un sur-livre et d'un sur-écrivain, «maître absolu d'une combinatoire universelle»<sup>32</sup>, le *Livre*, on le voit, n'est pas tant acte de démence mégalomane qu'aboutissement et passage à la limite de cette logique dialectique dont relève, à maints égards, l'œuvre mallarméenne.

Objectera-t-on que Mallarmé — et pour cause — n'a laissé que de confuses notes préparatoires, souvent mathématiques, vestiges ou vertiges d'une entreprise irréalisable ? Qu'importe : l'essentiel, peut-être, est que son inachèvement même est signe d'une littérature qui, échouée au fond d'une impasse dont l'entrée s'est soudainement murée (la perte du Sens), ne conçoit plus son sens, sa mission et sa portée que sous la forme, tragique, d'utopies de langage. Mieux : en cette fin de siècle, l'expérience de Stéphane Mallarmé a posé le moment initial d'une littérature qui ne définit désormais l'infinité de ses possibles que dans une conscience, décisive et paradoxale, désespérée mais salvatrice, de son *impossibilité*.

Le *Livre* s'écrit, de s'inachever.

Un siècle finit, de ne pas finir.

## NOTES

1. Victor Hugo, «Réponse à un acte d'accusation», *Les Contemplations*, I, VII, in *Oeuvres poétiques*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 496.
2. *Idem*, p. 497.
3. *Idem*, p. 495.
4. Par ce «nous», il faut entendre le groupe de recherche qui, sous le nom de G.E.P.I. (Groupe d'étude de poétique et idéologie), s'est constitué à l'Université de Liège et dont l'objectif central est de contribuer à l'élaboration (méthodologique et pratique) d'une histoire sociale des formes poétiques. Pour l'instant son corpus d'étude couvre les poètes, toutes tendances confondues, de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour tout contact ou renseignement complémentaire s'adresser à Pascal Durand, Philologie romane, Université de Liège, Place Cockerill, 4000, Liège, Belgique.
5. Une première mise à l'épreuve pratique de ces hypothèses a été tentée sur l'œuvre poétique de Raymond Queneau. Voir P. Durand, «Séméplasmés (surréalistes), ou autres», in Actes du deuxième colloque international Raymond Queneau, *Temps mêlés*, n° 150, mai 1985, pp. 126-137. Pour une approche analogue, voir aussi Jacques Dubois, «Zur poetik des 'Mot d'esprit' bei Apollinaire», in *Lyric und Malerei der Avantgarde*, München, Fink, pp. 317-322.
6. Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe, 1977, p. 208.
7. Groupe Mu, *op. cit.*, p. 211.
8. Victor Hugo, *Les Misérables* (II, I, XVI) tome 1, Paris, Flammarion, 1947, p. 365. Autre trait significatif, à cet égard, tel discours que l'oncle Gillenormand, nostalgique véhément de l'Ancien Régime, tient sur le revirement politique de son neveu Marius : «C'est républicain, c'est romantique. Qu'est-ce que c'est ça, romantique ? (...) Toutes les folies possibles. Il y a un an, ça vous allait à *Hernani*. Je vous demande un peu, *Hernani* ! des antithèses, des abominations qui ne sont même pas écrites en français ! » (nous soulignons) (Tome II, p. 276-III, V, VI).
9. Léon Cellier, «D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron», in *Cahiers internationaux de Symbolisme*, n° 8, 1965.
10. Mallarmé, «Crise de vers», in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 368.
11. Groupe Mu, *op. cit.*, p. 210.
12. Mallarmé, Lettre à H. Cazalis (1864) in *Correspondance (1862-1871)*, Paris, Gallimard, 1959, p. 137.
13. Mallarmé, *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 854.
14. *Idem*, p. 332.
15. *Idem*, p. 333.
16. *Idem*, p. 333.
17. *Idem*, pp. 363-364.
18. *Un coup de dés*, in *Oeuvres complètes, op. cit.*, pp. 462-463.
19. *Idem*, p. 467.
20. *Idem*, p. 473.
21. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1982, p. 74.
22. Marc Angenot, «Ceci tuera cela : ou la chose imprimée contre le livre», in *Annales*, n° 1, janvier-février 1984, pp. 83-103.

23. *Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 473.
24. «Car moi, au fond, je suis un solitaire, je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion. L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société», est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui». (Jules Huret, *op. cit.*, p. 78).
25. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 358.
26. Voir Jules Huret, *op. cit.*, p. 77.
27. Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977.
28. Mallarmé, «Autobiographie», in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 663.
29. «Le Livre, instrument spirituel», *idem*, p. 378.
30. *Idem*, p. 378.
31. «Autobiographie», *op. cit.*, p. 663.
32. Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1972, p. 188.

— *Pléiade*, 1951, p. 383