

Article

« L'idée d'Idée : une eidétique mallarméenne »

Pierre Ouellet

Études littéraires, vol. 22, n° 1, 1989, p. 11-26.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500884ar>

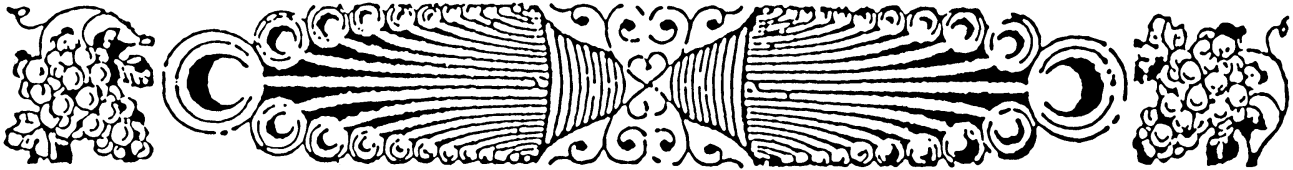
DOI: 10.7202/500884ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



L'IDÉE D'IDÉE

UNE EIDÉTIQUE MALLARMÉENNE

Pierre Ouellet

■ L'œuvre de Mallarmé incarne un paradoxe : on la reconnaît volontiers *abstraite*, dans la mesure où elle consiste, selon le sens propre de l'*abs-trahere* latin, en un « isolement », un « arrachement » ou un « détournement » du réel par la pensée, en même temps qu'on y voit l'attachement au *concret* de la langue, à la concrétude du langage, à la concrétion du sens en sons, suivant la signification du latin *con-crescere*, qui est « durcissement », « épaissement », « pétrification », en l'occurrence, de toute idée en signe, en trace, ou en quelque objet solide : *Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur*. Ainsi en a-t-on fait, depuis qu'elle s'est vu attribuer par beaucoup la paternité de notre modernité poétique, le parangon tantôt de l'idéalisme le plus absolu — modèle qu'elle fut, en son temps, de la « poésie pure », pensée par un abbé Bremond —, tantôt du matérialisme le

plus forcené — patron qu'elle a été, plus récemment, d'une certaine « textualité matérielle », incarnée par les avant-gardes des années 60. Idéalisme, donc, et matérialisme, presque en un même mouvement — dont le point de passage, de la « Pureté » au « Texte », peut notamment se trouver dans l'interprétation blanchotienne de l'espace littéraire mallarméen comme *lieu d'absence pure où s'exerce l'acte matériel d'écrire*¹.

Si la poésie mallarméenne atteint les sommets les plus élevés de l'Idée, c'est, dirait-on, dans la précipitation même, en elle, de toute pensée en une solidité verbale, en une gravité sonore, qui aurait la densité de la pierre, brute ou précieuse, tirée des sous-sols les plus profonds du Réel — tout aussi absolu. Ainsi « la nue accablante » n'est-elle pas « Basse de basalte et de laves » (p. 76)² et l'« idole Anubis » ne sort-elle pas de

1 Voir Maurice Blanchot, « L'Expérience de Mallarmé » et « L'Expérience d'Igitur » dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

2 Les références à l'œuvre de Mallarmé sont faites dans le corps du texte. Elles renvoient soit aux *Œuvres complètes* (éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1974 [© 1945]) — le chiffre entre parenthèses indiquant la page —, soit à la *Correspondance générale* (éd. H. Mondor et J.-P. Richard, pour le tome 1, et H. Mondor et L.-J. Austin, pour les tomes 2 à 11, Paris, Gallimard) — le chiffre arabe indiquant le tome et le chiffre romain, le numéro de la lettre. Les passages en italique dans les citations sont le fait de l'auteur de l'article, alors que les passages soulignés l'ont été par Mallarmé.

la bouche « bavant boue et rubis » (p. 70) ? Il y a chez Mallarmé, incontestablement, une minéralité de la langue — chaque vocable roulant comme cailloux dans la bouche d'un moderne Démosthène, s'exerçant ainsi au seul rythme, cahotique, de la Parole comme pure profération, et vocifération —, mais une telle langue pétrifiée, quand elle n'est pas, surtout dans les Tombeaux, « noir roc courroucé » (p. 71), ne s'exprime-t-elle pas le plus souvent, et exemplairement, dans la pierre la plus cristalline qui soit : le diamant, cette « condensation adamantine », dirait le poète, ramenant du coup sous les yeux de l'esprit la pureté et la transparence de l'Idée ? Et cette Parole adamantine, dure et éclatante, parmi le noir carbone de l'Écrit, ne figure-t-elle pas aussi, par assonance, les restes fossilisés de quelque antique *langue adamique* que le poète aurait pour destin secret de redécouvrir, de déterrer ?

C'est ainsi qu'on voit apparaître, réincarnation de Cratyle, un Mallarmé Nomothète, un Mallarmé Démiurge : à la recherche de l'idiome parfait, pur, *idéal*, dans lequel on puisse « proférer les mots qui [...] se trouveraient, par une frappe unique, elle-même *matériellement* la vérité » (p. 364). L'*idéalité* de la langue, le « Verbe absolu », résiderait ainsi non pas tant dans quelque lieu des « essences », entités abstraites purement intelligibles, qu'en cette *matérialisation* du monde, du vrai, dans et par le mot lui-même, en sa frappe, c'est-à-dire, comme l'indique le sens technique du terme, en ce « choc qui fait entrer le poinçon formant la matrice d'un caractère » de même qu'en l'« empreinte qui en résulte », où l'on peut apercevoir, sensible, « la figure que demeure l'Idée » confondue « avec le

feuillage et les rinceaux d'une arabesque » (p. 328). Il y a, chez l'auteur d'*Igitur*, une conception non pas tant idéaliste de l'acte langagier que matérialiste ou, du moins, réaliste et sensualiste de l'Idée : « je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule *sensation* », dit-il à son ami Villiers (1, CXXIX). Dès lors, il faut peut-être moins chercher la source de l'Idée mallarméenne dans l'idéalisme romantique et, plus particulièrement, dans la philosophie hégélienne, chère à l'auteur d'*Axel* — qui, dit-on depuis Camille Mauclair, y aurait progressivement initié son ami et correspondant —, que dans le réalisme antique de Platon, tel qu'il s'exprime non pas dans la tradition exégétique du platonisme, qui découle d'une réinterprétation chrétienne et dualiste de la *République* et de son allégorie de la caverne, mais dans la discussion incessante que le disciple de Socrate entretient avec les présocratiques, Héraclite, Parménide et Démocrite d'abord, représentés, entre autres, par le personnage de Cratyle dans le fameux dialogue qui porte son nom.

« Le reclus du cabinet des Signes »

La critique a emprunté deux voies pour pénétrer l'esthétique de Mallarmé : celle, plus ou moins métaphysique, d'une philosophie de l'Idée, qu'on relie essentiellement à l'idéalisme romantique, de Kant à Schopenhauer en passant par Hegel, Fichte et Schelling, et celle, plus intimement liée à sa poétique, d'une philosophie du langage, qu'on situe dans la foulée du cratylisme ou du mimologisme mis en scène par Platon dans certains de ses dialogues, mais remontant en fait à la théorie démocritéenne

des noms comme « images parlantes ». Le rapport, cependant, reste à faire pour une grande part entre cette théorie du langage et l'idéalisme philosophique qu'on a cru déceler dans l'œuvre : l'Idée n'y est pas, strictement, une notion « métaphysique », elle est en fait, et surtout, l'un des termes essentiels de ce qu'on pourrait appeler, au risque d'un anachronisme, sa *sémiotique*, c'est-à-dire sa théorie et sa pratique du signe et de la signification. Celui que Claudel appelait « le reclus du cabinet des Signes »³ n'est pas proprement un métaphysicien et, si l'on affirme, avec Mauclair, que « sa conception fondamentale [...] procède directement de l'esthétique métaphysique de Hegel [et] qu'il fut l'application systématique de l'hégélianisme aux lettres françaises »⁴ — ce qui, en passant, paraît fort douteux, comme on l'a maintes fois souligné depuis Thibaudet et Delfel⁵, — il faut aussitôt ajouter, avec le même Mauclair, que sa conception des « idées pures » comme « seuls êtres réels et virtuels de l'univers » se rattache au fait que pour lui « les objets et toutes les formes de la matière [en sont] les *signes*. [...] Tout objet [étant] le *symbole* de son idée mère ». L'ontologie mallarméenne est, indistinctement, une sémiologie : la chose, comme son nom, est signe de son « sens ». L'Idée, dès lors, consiste moins en un ordre d'existence supérieur aux objets sensibles — dont le lieu serait proprement méta-

physique — que dans ce mode de participation des choses aux noms, et inversement, qu'incarne le partage de « propriétés esthétiques communes » permettant seul leur mise en relation en une même « signification », qu'ils co-désignent ou, plus justement, co-signent. Autrement dit, la notion d'Idée fait intrinsèquement partie de sa théorie du langage, qui, comme chez Cratyle et les présocratiques, inclut nécessairement, outre une théorie du nom, une philosophie de la chose — choses et noms prenant intégralement part au Signe.

Claudel a bien vu, dès 1926, que « Mallarmé est le premier qui se soit placé devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle, [...] mais comme devant un texte, avec cette question : *Qu'est-ce que ça veut dire ?* » (*OPr*, p. 511.) Ce « professeur d'attention », comme il aimait à l'appeler, fut, dit-il, « un *homme d'intérieur*, [qui] s'aperçoit qu'il n'est entouré que d'objets dont la fonction est de *signifier* qu'il est enfermé dans une prison de signes » (*ibid.*, p. 510) — et d'évoquer, alors, le travail d'interprète, de traducteur, de professeur d'anglais (et, à sa façon, de linguiste), du poète d'*Igitur*, dont la poétique s'exprime de façon exemplaire dans la théorie du langage qu'il aura exposée sous le titre des *Mots anglais*⁶. La « sémiotique » mallarméenne ne concerne cependant pas uniquement le langage dans sa manifestation linguistique ; l'objet,

3 Paul Claudel, *Œuvres en prose*, éd. J. Petit et C. Galpérine, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1965, p. 511. Dans la suite, nous renvoyons à cet ouvrage par le sigle *OPr* suivi de l'indication de la page.

4 Camille Mauclair, « l'Esthétique de Stéphane Mallarmé », dans *l'Art en silence*, Paris, Ollendorf, 1901, pp. 72-116.

5 Albert Thibaudet, *la Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926, pp. 97-98, et Guy Delfel, *l'Esthétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Flammarion, 1951, p. 29.

6 Je ne m'attacherai pas, ici, à la linguistique platonicienne ou cratyléenne de Mallarmé, qui a été très bien étudiée ailleurs. Voir entre autres Gérard Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, et Jacques Michon, *Mallarmé et les Mots anglais*, Montréal, PUM, 1978.

le monde, l'extérieur, le dehors, la chose, bref, le non-linguistique, ou, pour parler comme Mallarmé lui-même, ce qui « *n'est que* ce qui est » (p. 647) — par quoi l'être apparaît comme un manque, le fait d'une première négation —, constituent aussi une forme de *semiosis*, qu'il appelle le Verbe, tout comme Platon et les présocratiques l'ont appelé, en leur temps, *Logos*, nommant ainsi le mode d'organisation propre à l'être dans la structure de son apparence, c'est-à-dire dans le *signe*, matériel, sensible, qu'il devient pour l'Homme dès lors qu'il se manifeste.

Ce qu'on a appelé l'Idéalisme mallarméen, qui est paradoxalement né d'une attention extrême portée au Réel, comme dirait Claudel, consiste peut-être en la seule possible réponse à la question, fondamentale depuis Héraclite et Platon, du *sens* de tels *signes* — qui ne sont pas, comme les signes verbaux, mis à la place d'autre chose, dont ils tiendraient lieu, ainsi qu'une lettre d'un son, un son d'un sens, un sens d'une chose, précisément, mais à la place d'un Rien, d'un Néant ou de leur propre absence, *par* et *pour* quoi seul pourtant ils valent. La chose, en effet, qui « n'est que ce qu'elle est », constitue le dernier chaînon de la *chaîne signifiante*, l'ultime maillon au-delà duquel le signe ne pointe plus que dans la direction d'un Vide, que vers sa propre absence — que vers l'Absence elle-même, dont l'autre nom, dès qu'on veut lui donner un sens, ne pouvait être que l'*Idée* : cette manifestation sensible pour l'esprit seul de ce qui constitue l'être comme Verbe, ou comme *Logos*, c'est-à-dire comme donnée d'une aperception par quoi le monde *est* et *signifie* dans un même procès, dont l'aboutissement est

le Rien, ou le Non-Sens. C'est Claudel qui dit encore que « sous la copieuse machine des apparences il y a en réalité vacance, absence » (*OPr*, p. 512), pour montrer comment la réponse mallarméenne à l'opacité du Monde, au fait qu'il *n'est que ce qui est*, consiste à lui appliquer le mode de fonctionnement même du *Signe*, qui est renvoi, visée et lieu tenu — ici, donc, renvoi à Rien, visée d'un Vide, et lieu tenu d'une totale Absence.

L'Idée serait ainsi, par rapport au signe qu'est l'être en ce qu'il *n'est que ce qui est* — pure apparence, signe de soi, dont la visée externe, le renvoi hors lui-même, ne peut alors avoir pour cible que *ce qu'est ce qui n'est pas*, c'est-à-dire un pur néant, une stricte absence —, l'Idée, dis-je, serait à ce signe muet de l'être ce que toute signification est au signe verbal quel qu'il soit : nom, phonème, lettre ou simple signe de ponctuation. Ainsi, « Le Langage est le développement du Verbe, son Idée, dans l'Être » (p. 854), comme dit Mallarmé, montrant par là d'abord qu'il ne faut « jamais confondre le Langage avec le Verbe » (p. 853) et, ensuite, que le signe linguistique est la « révélation » au sens quasi photographique du terme, si je puis dire, c'est-à-dire le « développement », au niveau de la manifestation langagière qu'est la parole ou l'écriture, d'un *Signe* muet que l'être en tant qu'organisation sensible qui *parle* à l'Esprit, c'est-à-dire en tant que Verbe, émet vers nous — nous amenant à parler d'un « langage des choses » (p. 849), où c'est moins nous-mêmes qui nous exprimons sur le Monde que le Monde qui s'exprime en nous et pour nous.

« Pour un trépigant vis-à-vis avec l'idée »

Guy Delfel a tenté, dans « les catégories premières de l'idéalisme mallarméen⁷ », une systématisation des *Notes* que Mallarmé a rédigées sur sa philosophie de l'être et du langage, notes aujourd'hui publiées pour la plupart sous le titre de *Diptyque* I et II. Il y distingue trois niveaux : 1) celui du *Verbe*, domaine des essences, de l'Idée, de l'Esprit, de l'Identité et de l'Absolu ; 2) celui, intermédiaire, du *Langage* (et de la *Science*), domaine conjoint de la Parole, où s'exprime la dimension, physiologique, du Temps (c'est-à-dire de la Vie dans le Réel), et de l'Écriture, où s'exprime la dimension, physique, de l'Espace (c'est-à-dire de la Vue du Réel) ; et 3) celui du *Sensible*, domaine de la Matière et du Hasard, de la *Hulè* et de la *Tukhè* grecques, que la phénoménologie réactualisera plus tard. Cette partition rappelle, de loin en loin, celle que Platon fit, notamment dans sa Lettre VII, des niveaux ou des facteurs de la connaissance⁸. On se rappellera qu'il y distingue d'abord trois facteurs, auxquels il ajoutera, dans un premier temps, la Connaissance elle-même et, dans un second, la Chose en soi, objet de la connaissance, où réside le Vrai. Ces trois facteurs sont 1) le Nom, 2) la Définition — qui sont tous deux de nature verbale, puisqu'ils font appel à la parole ou à l'écriture, donc au Langage — et 3) l'Image représentée ou la figure, qui, elle, est de l'ordre

de la perception ou de la sensation, puisqu'elle met en contact avec les qualités matérielles, sensibles et par conséquent contingentes (hasardeuses ?) de la chose telle qu'elle se présente aux organes des sens.

On peut aisément voir ces trois premières catégories épistémiques transposées dans deux des trois niveaux du « système » mallarméen vu par Delfel : le niveau du Langage et de la Science (où sont les noms et les définitions), et le niveau du Sensible (où logent les figures, images, etc., en tant que (re)présentations des qualités, hylétiques, matérielles, des objets) — le troisième niveau renvoyant, quant à lui, à la Connaissance par l'Âme, à l'Intellection par l'Esprit, qui, elle, se rapproche de la Chose en soi, alors que « les sons que l'on profère » et les « figures matérielles », attachés davantage aux contingences de la Chose qu'à son Essence, ne peuvent que nous en éloigner⁹. Cette partition introduit bien sûr une échelle de valeurs dans les moyens de la connaissance, qui va s'accroissant de la Figure sensible à l'Idée pure, en passant par le Nom, préféré ou écrit, et la Définition (faite de noms et de verbes — c'est-à-dire d'une proposition), dans laquelle s'incarne verbalement l'idée ou la notion qu'on se fait d'une chose. L'Idée, qui est la connaissance par l'âme de la chose en soi, trône, au-dessus de la mêlée des mots et des sensations, du Langage et de la

7 *Op.cit.*, pp. 139-142. Voir en particulier le tableau de la p. 142.

8 Pour une interprétation du « platonisme » de Mallarmé différente de celle qui est développée ici, mais complémentaire, voir R. Champigny, « Mallarmé's Relation to Platonism and Romanticism », dans *The Modern Language Review*, 4, 3 (juillet 1956), pp. 348-358. Voir aussi, bien sûr, les ouvrages de J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, et *la Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

9 Platon, *Lettre VII*, 342sq. La traduction utilisée est celle de Léon Robin (*Lettres*) et Joseph Moreau (*Timée*) dans les *Œuvres complètes* de Platon, Paris, Gallimard, 1950 (Bibl. de la Pléiade), 2 vol. Les *Lettres* et le *Timée* sont au t. II, pp. 1164-1240 et 431-524.

Matière, comme l'unique arbitre, le seul juge de la Vérité, de la Justesse et de la Beauté, qui résident toutes, en tant que *nécessités*, dans le domaine des essences, totalement dégagées des contingences matérielles, du hasard hylétique, auquel appartient encore le Langage en tant que sons proférés et signes tracés.

Le schéma de Delfel, qui reproduit à sa façon cette échelle, nous montre ainsi un Mallarmé « platonicien », tout à fait gagné à l'*idéauté* de l'Idée, si je puis dire, c'est-à-dire à la supériorité absolue de la connaissance pure, par l'Esprit seul, sur la connaissance sensible, à laquelle les mots, les signes verbaux, se rattachent encore. C'est là, bien sûr, faire violence à toute une dimension de l'esthétique mallarméenne, qui s'exprime notamment dans la lettre déjà citée à Villiers de l'Isle-Adam : « vous seriez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule *sensation* (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la *sensation* du vide absolu) » (1, CXXIV). Lettre à laquelle fait écho cette autre, à Cazalis : « Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions et toutes les paroles s'effacer devant la *sensation* » (1, LXIV). Ainsi le Verbe, où loge, plus profond que les mots et les paroles (de la langue manifeste), l'Idée comme telle, est un monde d'intentions, bien sûr, mais aussi, et peut-être surtout, de *sensations*, qui s'éprouve conséquemment dans ses qualités sensibles, matérielles, et qui n'échappe par conséquent pas au Hasard, à la contingence, au « coup de dés ». On peut se demander, d'ailleurs, s'il n'y aurait pas, plutôt qu'un Mallarmé platonicien, au sens traditionnel du terme, un Platon mal-

larméen, qui ne manque pas de réhabiliter les sens dans la saisie de l'Idée, et ce dans la septième lettre même, où il affirme que « c'est à grand-peine que, grâce aux frottements mutuels de chacun de ces éléments l'un contre l'autre : noms, définitions, perceptions visuelles et sensations diverses [...], sera venue briller [sur chacun de ces éléments, précisément] la lumière de la sagesse et de l'intelligence, d'une intelligence dont la tension sera aussi grande que cela est compatible avec les facultés humaines ! » (344b.) N'y a-t-il pas, dans ce passage, l'évocation même de cette *tension* dont parlait Mallarmé dans sa lettre à Villiers, lui confiant son état d'« épuisement nerveux dernier », de « douleur mauvaise et finie au cerveau » (1, CXXIV), par quoi l'écrit, tout vers, tout poème, dit-il ailleurs, est « notation *émotionnelle* » (6, MCDXLVI) et « trépigant vis-à-vis avec l'idée » (p. 369) ?

Il y a donc, dans tout acte de connaissance, au sens platonicien, ou tout acte poétique, au sens mallarméen — la Science étant elle-même « poétique », en ce qu'elle repose, comme l'Art, sur l'« imitation » (la *mimésis*), qui est un faire (de *poiein*) soumis à une *tekhne*, un art-de-faire —, l'inévitable « frottement mutuel », jusqu'à la plus grande « tension » de toutes les facultés humaines, des *perceptions* et *significations* propres aux représentations de *mots* et de *choses* constitutives, en-deçà du Langage, du Verbe même en tant que mode d'organisation du Monde tel que nous le percevons et apercevons, par les Sens et par l'Esprit. « J'avais, dit Mallarmé, à la faveur d'une *grande sensibilité*, compris la *corrélation intime de la Poésie avec l'Univers* » (1, CXXIV), indiquant par là que le poétique est affaire de Réel — ontologique,

bien sûr, mais aussi cosmologique, au sens ancien, c'est-à-dire *physique*, proprement — et non seulement affaire d'Idéal ou de Langage, au sens restreint. C'est pourquoi « La Science ayant dans le Langage trouvé une confirmation d'elle-même, doit maintenant devenir une CONFIRMATION du Langage » (p. 852), dit encore Mallarmé ; *savoir* et *penser* ne trouvant leur preuve, concrète, que dans l'écrire et le parler — dans la Figure, le Nom et la Définition, selon Platon — et l'Univers à connaître (ou à « sentir ») que dans la Poésie ou le Verbe qui en (re)présente la connaissance et la sensation, l'application au Langage lui-même — comme Univers propre, à sentir et à connaître — des opérations du *savoir* et du *penser*, qui sont d'ordre « poétique », relevant du Verbe, montrera, plus qu'elle ne dira, l'intime corrélation du Monde qui se prête aux mots et des Noms qui se donnent aux choses, dans leur commune participation à l'Être, serait-il Néant, exemplairement dénoté par l'Idée.

Autrement dit, la *confirmation* réciproque de la Science par le Langage et du Langage par la Science — dans laquelle l'un dit ce que l'autre montre — repose toute sur l'ambition, fondamentale, de la poésie mallarméenne, que Claudel a bien résumée en disant que « le Vers pour Mallarmé était le moyen par excellence de faire passer la réalité du domaine du sensible à celui de l'intelligible, du domaine du fait à celui de la définition [et inversement, ajouterais-je, pour être parfaitement cohérent avec ce qui suit] ; à l'image qui se fait dans nos yeux de substituer cette création que nous faisons avec notre souffle, d'*imiter la chose en la faisant* » (OPr, p. 511) — cette imitation par le souffle restituant à l'idée

sa factualité, si je puis dire, et à l'esprit sa sensibilité (de *sens intime*, comme dirait Kant), de même qu'à la définition, abstraite, la concrétude de ce qui la compose, en tant que Verbe précisément. Claudel ajoute d'ailleurs une note à ce passage, où il compare l'activité poétique de Mallarmé à celle, scientifique, de lord Kelvin, qui « disait qu'il ne comprenait réellement un phénomène que quand il en avait construit au moyen d'un appareil une représentation mécanique » (*ibid.*, n. 2). La question, dès lors, que Mallarmé se pose devant l'Univers — à savoir « qu'est-ce que ça veut dire ? », comme dit Claudel — ne peut comporter de réponse proprement dite, sous forme d'explication, « mais une *authentification* par le moyen de cette *abréviation incantatoire* qu'est le Vers, comme le savant dit qu'il a expliqué un phénomène quand il en a fourni un *dessin schématique* » (*ibid.*, p. 511). Authentification que Mallarmé lui-même définit comme suit : « Artifice que la réalité, bon à fixer l'intellect moyen entre les mirages d'un fait ; mais elle repose par cela même sur quelque universelle entente : voyons donc s'il n'est pas, *dans l'idéal*, un aspect nécessaire, évident, simple, qui serve de *type* » (p. 276).

« La figure, que demeure l'Idée »

Le type (*tupos*), on le sait, est un terme platonicien, qui renvoie à une *représentation schématique* où s'exprime l'essence d'une chose ; il est en ce sens une « iconicisation » de l'*eidos*, soit la figure sensible d'une image idéale, tout paradoxal que ce puisse être, c'est-à-dire une sorte d'*esquisse eidétique*, comme dirait Husserl. On sait aussi que le *tupos*, chez les épicuriens et

les stoïciens, désigne *l'empreinte de l'objet sur l'esprit*, empreinte par laquelle se fait la connaissance, et que les premiers conçoivent comme *simulacre*, les autres comme *phantasia* (représentation). Dans chacun des cas, du platonisme, de l'épicurisme et du stoïcisme, le type possède une dimension matérielle, qui s'offre au sens : il est *eidos* fait *eidolon* (image réfléchie, « fantôme », « idole » — comme dit le sens grec). Ce qu'il faut chercher, selon le vœu de Mallarmé, et conformément au sens antique de *tupos*, ce n'est donc pas tant l'essence pure que son *reflet* dans une image, son type, son *empreinte* sur l'esprit (dans le « sens interne »), son *emblème*, dit-il aussi, son *sceau* ; c'est pourquoi l'Idée, comme dit le poète, ne s'atteint que par « la seule sensation » : « quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture par lesquelles devra passer ta *pensée*, écrit-il à Cazalis, tant belle soit-elle, pour être poétique ! » (1, CXXIX), c'est-à-dire relever de cette « poétique très nouvelle, que je pourrais décrire en ces deux mots, écrivait-il plus tôt au même : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* [son empreinte dans l'Esprit, son Idée faite type ou dessin schématique] » (1, LXIV). L'effet, ici, est *esthétique*, et renvoie à notre mode de perception et d'aperception du Monde, dont la condition réside précisément dans l'existence d'un Verbe, auquel le langage des mots et celui des choses obéissent, participant tous deux d'un même univers de sons et de couleurs, de formes et de mouvements, bref, de sensations, qui rendent leur « corrélation intime » possible.

Dans ses *Notes* Mallarmé écrit que

les deux manifestations du Langage, la Parole et l'Écriture, [sont] destinées [...] à se réunir toutes

deux en *l'Idée du Verbe* : la Parole, en créant les analogies des choses par les analogies des sons — L'Écriture en marquant les gestes de l'Idée se manifestant par la parole, et leur offrant leur réflexion, de façon à les parfaire, dans le présent (par la lecture) et à les conserver à l'avenir comme annales de l'effort successif de la parole et de sa filiation : et à en donner la parenté de façon à ce qu'un jour, leurs analogies constatées, *le Verbe apparaisse derrière son moyen du langage, rendu à la physique et à la physiologie*, comme un principe, dégagé, adéquat au Temps et à l'Idée (p. 854).

Il ne s'agit donc pas, pour la Parole et l'Écriture, de *s'élever* à l'Idée, ou aux essences, constitutives d'un Verbe pur, « *déréalisé* », mais de rendre le Verbe, précisément, à sa *physique* et à sa *physiologie*. Le Langage n'aboutit à *l'Idée du Verbe* qu'en se faisant *sons* et *gestes*, par la Parole et l'Écriture, qui soient *analogies constatées* avec la Chose, c'est-à-dire avec l'univers du Sensible. C'est pourquoi la métaphore du Verbe — et de l'Idée — qui est *apparition* derrière le Langage, n'est pas le Concept, ni la Pensée, comme dans la tradition philosophique idéaliste, mais le Théâtre, la Musique et la Danse, bref : le Rythme. « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence [...] » (p. 381), dit-il, ne manquant pas d'ajouter, ailleurs : « employez la Musique dans le sens grec, au fond signifiant *Idée ou rythme entre les rapports*, là plus divine que dans l'expression publique ou symphonique » (6, MCDIII). Et c'est encore, métaphoriquement, de musique, doublée de théâtre, qu'il parle lorsqu'il compare le Livre au Drame wagnérien :

Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé ; maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en

chuchoter les échos. Un ensemble versifié convie à une *idéale représentation* : des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité. Telle portion incline dans un *rythme ou mouvement de pensée*, à quoi s'oppose tel contradictoire dessin : l'un et l'autre, pour aboutir et cessant, où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, *la figure, que demeure l'idée* (p. 328).

L'Idée du Verbe — non identique, on l'a vu, aux significations du langage — consiste donc en une sorte de « théâtre musical », où s'échangent, comme en un contrepoint, mouvements et figures, constitutifs d'un Rythme. Elle n'est pas abstraction pure, mais « représentation schématique » : type, et ne renvoie à l'idéalité proprement dite que pour autant qu'elle est aussi, essentiellement, « idole » : *eidolon*, image sensible, où convergent, dans une « intime corrélation », les données du « sens interne », cette *scène intérieure* que nomme l'Esprit, et les données des « sens externes », ce lieu du questionnement incessant que nomme l'Extériorité ou le Réel. Ainsi le Verbe est-il, pour Mallarmé, « Un théâtre, inhérent à l'esprit », dont il affirme aussitôt que « quiconque d'un œil certain *regarda la nature* le porte avec soi, résumé de *types* et d'*accords* [...] » (p. 328).

Le Verbe — cette langue « hiéroglyphique » de l'Idée — ne siège donc pas au dessus du Langage et du Monde sensible, comme le voudraient nombre d'exégètes mallarméens, qui, à l'instar de Delfel, aiment y voir une sorte de « ciel des Idées », conforme à ce que la tradition philosophique a fait de l'idéalisme platonicien. Il réside plutôt dans ce que j'appellerais, en termes un peu kantien, peut-être plus proches

en cela du réalisme de Platon, les conditions de possibilité de notre expérience, à la fois esthésique et sémiotique, du monde dans le langage et du langage dans le monde. Autrement dit, le Verbe est le lieu des *accords*, au sens, aussi bien, musical, du Langage avec le Sensible — où les significations sont en quelque sorte captées par les sens, immédiatement (dans leur « présent pur », p. 853), comme les mouvements d'une danseuse sur une scène de théâtre, ou ceux, qu'ombre leur voix, des sirènes qui intimement se fondent en arabesques, autant que la parole en écriture. Plus que la musique, plus que le théâtre, la Danse ou le Ballet — « lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe » (p. 312) — (re)présente exemplairement le mouvement et la figure entremêlés de l'Idée : « La presque nudité [de la danseuse], à part un rayonnement bref de jupe, soit pour amortir la chute ou, à l'inverse, hausser l'enlèvement des pointes, montre, pour tout, les jambes — *sous quelque signification* autre que personnelle, *comme un instrument direct d'idée* » (pp. 311-312) — soit : derrière le moyen du Langage, l'apparition directe du Verbe, cette autre Nudité.

« L'être dansant, jamais qu'emblème, point quelque'un »

Face au spectacle de la Danse, Mallarmé se pose la même question que face au texte du Monde ; elle consiste « à se demander devant tout pas, chaque attitude si étranges, ces pointes et taquetés, allongés ou ballons : "Que peut signifier ceci" ou mieux, d'inspiration, le lire » (p. 307), car, « jamais qu'emblème point quelque'un » (p. 304), la Danseuse « par un commerce

dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder [...] te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, *la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe*, qu'elle est » (p. 307). Ainsi la Danseuse est-elle ce Signe dernier : *qui est*, au-delà duquel il n'y a que Néant, Absence — elle incarne l'être de la Chose en tant qu'ultime relais du Signe vers son ailleurs, son extériorité, qui est ici *non-être* :

À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe (p. 304).

Cette « fleur » qu'est la danseuse en tant qu'elle *n'est pas*, ne rappelle-t-elle pas aussi, réminiscence des « Variations sur un sujet » et de l'« Avant-dire au *Traité du verbe* », cette autre « fleur » : *l'absente de tout bouquet ? — « Idée même et suave », dit le poète, et qui « musicalement se lève » « en tant que quelque chose d'autre que les calices sus », « hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour », lorsque « Je dis : une fleur ! » (Pp. 368 et 857.)*

Ainsi la danseuse est-elle « l'instrument direct de l'Idée » ou « le Signe silencieusement écrit de la vision » révélant « la nudité de tes concepts », dit Mallarmé, « pour peu que tu déposes avec soumission à ses pieds d'inconsciente *révélatrice* ainsi que les roses qu'enlève et jette en la *visibilité de régions supérieures* un jeu de ses chaussons de satin pâle vertigineux, la *Fleur* d'abord de ton poétique instinct, n'attendant de rien autre *la mise en évidence* et sous le vrai jour *des mille imaginations latentes* [...] » (p. 307). Ces mille « latences » imaginaires du Verbe, sous le tulle des mots et le satin du monde, dernier voile, poétique, qui toujours reste sur la Nudité du concept, et dans les plis duquel — comme « dans les plis jaunes de la pensée » (p. 42) ou

par les plis roidis
Percés selon le rythme et les dentelles pures
Du suaire (*ibid.*) —

apparaît « une inquiétude », ainsi que du « voile dans le temple avec des *plis significatifs* » se révèle « un peu [la] *déchirure* » (p. 360), ces mille latences, dis-je, font voir l'Idée dans sa suavité : cette Fleur absente, dont l'essence seule, son rare parfum, se laisse sentir *corporellement* par l'Esprit — car « pour être bien l'homme, croit le poète, la nature en pensant, il faut *penser de tout son corps* » (1, CXXIII)¹⁰.

10 Mallarmé écrit encore, à propos de la Danseuse, qu'« elle invite, avec deux doigts, un pli frémissant de sa jupe et simule une impatience de plumes vers l'idée » (p. 306), tandis qu'à propos des « phrases absolues » de son ami Rodenbach sur la Danse — et plus précisément sur la « statue exposant, déshabillée, une danseuse » — il dit qu'« il les tend par vivants *plis* ; puis constate le soin propre aux ballerines depuis le temps "de compliquer de toutes sortes d'atours vaporeux l'ensorcellement des danses, où leur corps n'apparaît que comme le rythme d'où tout dépend mais qui le cache" » (p. 311). Sur la notion de « pli » chez Mallarmé, voir l'ouvrage récent de Gilles Deleuze, *le Pli, Leibniz et le paradoxe*, Paris, Minuit, 1988, pp. 38-44, et l'article de Jacques Garelli, « Temporalité poétique : Topologie de l'Être », dans *Heidegger. Questions ouvertes*, Paris, Osiris, Collège international de philosophie, 1988, pp. 37-61 (et surtout à partir de la p. 49, où « Crise de vers » est analysé à la lumière du concept heideggerien de « double Pli » [*Zweifalt*]).

L'Idée mallarméenne n'est donc pas un *incorporel*, pour parler comme les anciens Grecs ; c'est pourquoi, définissant l'allusion ou la suggestion poétique, Mallarmé dira qu'elle consiste à « distraire [des choses] leur qualité qu'*incorporera* quelque idée » (p. 366)¹¹. Ainsi l'Idée donne-t-elle corps aux qualités, contrairement à l'*eidos*, abstrait, qui s'en extrait, s'y soustrait. La Qualité — catégorie fondamentale, répondant à la question *poios* ou *qualis* — aura toujours été, dans la tradition philosophique, rejetée des Lois et de l'Universel : « toutes nos qualités sont incertaines et douteuses, en bien comme en mal ; et elles sont presque toutes à la merci des occasions », disait exemplairement La Rochefoucauld. Le lieu des qualités — qui sont aspects *sensibles* de la perception — semble donc le Hasard, la contingence, par opposition au domaine de la Nécessité, lieu des essences. Comment dès lors réconcilier, dans l'Idée, le « corps » qu'elle donne aux « qualités », extraites des choses, et le théâtre mental, universel et abstrait, de la Pensée pure, où se déroule une telle danse du Sensible — ; comment accorder, donc, hasard et nécessité (ou absolu) ? *Igitur* — ce « personnage qui, croyant à l'existence du seul Absolu, s' imagine être partout dans un rêve (il agit du point de vue Absolu) trouve l'acte inutile, car *il y a et n'y a pas de hasard* — il réduit le hasard à l'Infini — qui, dit-il, doit exister quelque part » (p. 442) — incarne magistralement ce paradoxe : car, si l'« Idée elle-même abouti[t] à la Nécessité », qui est « l'Infini

[...] fixé » (*ibid.*), « c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant [...] : ce qui permet à l'Infini d'être » (p. 441).

Ce paradoxe n'est-il pas précisément celui par lequel Platon, dans le *Timée* — qui est le pendant, pour la Nature, de ce que représente le *Cratyle* pour le langage —, conclut à l'existence, entre l'Être et le Devenir, d'un troisième genre, qui, dit-il, n'est saisissable qu'« au moyen d'une sorte de raisonnement bâtard » (52b). Ce troisième genre, dit Platon, c'est cela même « qui nous fait rêver quand nous l'apercevons [d'un rêve qui, soit dit en passant, n'est pas sans rappeler la rêverie d'*Igitur*], et affirmer comme une nécessité que *tout ce qui est doit être quelque part*, en un lieu déterminé, et occuper quelque place et que ce qui n'est ni sur terre, ni quelque part dans le ciel, n'est absolument pas » (52b). C'est ce qui, par exemple, fait dire à Mallarmé, devant la « presque disparition vibratoire [de la Chose : du "fait de nature" selon le jeu de la parole » (p. 368) — cet « un acte où le hasard est en jeu » (p. 441) —, qu'à la fin « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU » (pp. 474-475). Ce troisième genre, c'est, bien sûr, la Place, le Réceptacle : la *Chora* ou l'*Hypodoxeion*¹² — c'est-à-dire le Lieu, comme lorsqu'on dit, d'une chose qui *est*, qu'elle *a lieu*, et, aussi bien, d'un nom qui signifie, qu'il *tient lieu*. Il y a donc, dans la physique de Platon et, comme on le verra, dans sa sémiotique ou sa philosophie du langage, un troisième ordre de

11 On sait qu'ailleurs Mallarmé dit de la Danse qu'elle est « *incorporation* visuelle de l'idée » (p. 306).

12 Sur la notion de « chora sémiotique » développée dans une toute autre perspective par Julia Kristeva, voir *la Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1974, pp. 22-30 et *passim*.

réalité : entre l'Être, c'est-à-dire le Modèle, intelligible, toujours identique à lui-même, où logent les Idées (au sens de l'*Eidos*), et le Devenir, c'est-à-dire les imitations du Modèle, visibles, sensibles, sujettes à toutes les altérations et transformations, où logent les Choses en tant qu'Images (au sens de l'*Eidolon* : le simulacre, le fantôme), il y a en effet cet « être dont l'essence est [paradoxalement] de n'en avoir pas ¹³ » que Platon appelle *Chora* et qu'il définit comme *ce en quoi*, à la ressemblance de ce qui *est*, naît ce qui *devient* (49e-50a). La Place nomme en quelque sorte le fait que l'Être *a lieu* dans le Devenir et le Devenir dans l'Être, nécessairement — sans quoi la « cause errante » (48a) ou l'« effet au hasard » (46e) des « qualifications circulantes » ¹⁴, propres au Devenir des espèces sensibles, ne pourrait *être*, n'ayant aucun support, aucune « matière où se graver » (50d), ne serait-ce qu'éphémèrement, de même que, corrélativement, les « Idées », Modèles essentiels des choses en devenir, ne pourraient *exister*, n'ayant aucun siège « indestructible » où reposer, comme en elles-mêmes, éternellement.

Une « mise en scène spirituelle exacte »

Voici, brièvement, l'essentiel du raisonnement de Platon, dans lequel on verra s'élaborer, à propos de la Nature, une théorie du Langage, dont la poétique mallarméenne, comme on le sait, garde la trace :

Ce que sans cesse nous voyons devenir tel, puis tel, soit du feu, ce n'est pas *cela*, mais *ce tel*, qu'il faut en

chaque cas singulier dénommer feu, ni appeler eau *cela*, mais *ce tel* toujours, ni n'en désigner aucun autre comme s'il avait quelque stabilité : eux que nous indiquons en accompagnant notre geste de l'expression *ceci* ou *cela*, croyant faire voir une chose déterminée ! *Ils s'esquivent*, en effet, sans attendre le terme de *ceci* ou *cela*, ou celui de *une chose*, ou toute autre formule qui les dénonce comme des êtres immuables. Mais ce sont là, dans leur singularité, êtres à ne point nommer ; c'est *ce tel* qui toujours circule, semblable en chaque corps singulièrement et à travers tous, qu'il faut uniformément appeler, notamment feu, ce qui est en toutes circonstances *tel*, et toute chose dans la mesure où elle en revêt le devenir. Quant à ce en quoi ils adviennent sans cesse, où ils trouvent leurs manifestations singulières, puis d'où *ils s'évanouissent*, c'est cela seul qu'il faut dénommer des mots de *cela* et de *ceci* (49d-50a).

Ce passage ne parle-t-il pas, à propos de « nature », c'est-à-dire de *ce qui naît* : feu, eau, air ou terre, de « l'illusion qu'un *objet proféré* de la seule façon qu'à [notre] su il se nomme, lui-même jaillit, natif [...] », comme dira plus tard Mallarmé (p. 528) ? Celui qui, disant : *une fleur !* ne voit plus que la « disparition vibratoire » de *telle* fleur, qui *s'esquive*, *s'évanouit*, désormais « absente de tous bouquets », ne renierait pas Timée, pour qui la chose sensible, qualifiée, dans sa détermination passagère, comme lorsque je parle de tel feu singulier, est proprement innommable, le Nom ne faisant apparaître que l'absence de qualité sensible en quoi consiste l'*être* de cette chose — l'être du feu, par exemple (son *espèce*) — et le déterminant du Nom — comme dans « *un* feu » ou « *ceci* est un feu » — ne faisant apparaître quant à lui que le *siège* ou

¹³ Moreau, n. de la trad. citée de Platon, p. 1495.

¹⁴ *Ibid.*

le *substrat* transitoirement déterminé de cette apparence sensible qu'est la chose dans sa manifestation singulière.

La physique platonicienne est proprement le corrélat de sa « sémiotique » : les éléments naturels sont appelés syllabes, *sullabai* (48b), c'est-à-dire littéralement « lettres de l'alphabet » — dont le feu, l'eau, la terre et l'air seraient les principes —, tandis que les solides élémentaires sont considérés comme des mots¹⁵. Ainsi la métaphore que Timée utilisera pour décrire le rapport entre l'Être, le Devenir et la Place, sera-t-elle celle de l'*impression* — qui renvoie bien sûr, paradigmatiquement, à l'acte de tracer des *lettres* sur une surface — : la Place, dit-il, est comme « une cire molle [...] prête pour toute *impression*, elle est mise en mouvement et découpée en figures par ce qui y entre, et elle apparaît de ce fait tantôt sous un aspect, tantôt sous un autre ; quant à ce qui y entre et en sort [qui est de l'ordre du Devenir], ce sont des imitations des êtres éternels [qui appartiennent, donc, à l'Être], des *empreintes* provenant d'eux » (50c). Les *empreintes* ne seraient ainsi, en termes modernes d'imprimerie, que la rencontre de la matrice, où sont fondus les caractères, les plombs, les types, et de la page blanche, qui en accueille les formes, plus ou moins bien reproduites ou imitées par l'encre. Et, de la même façon que, lisant des signes imprimés sur une page, je ne *lis* pas chaque trace d'encre en sa singularité, mais le caractère qu'elle représente, je ne puis nommer, à l'aide du mot *feu*, que le type général auquel tel feu appartient, et ne

puis dire *fleur* que pour cette absence, soudain, que toute fleur singulière devient, s'esquivant sous ce que Mallarmé appelle sa « notion pure » (p. 368).

Ainsi y a-t-il convergence, dans la « philosophie » de Mallarmé — comme dans celle de Platon —, de ce qu'on peut appeler sa « représentation de l'Univers » (1, CXLI) et de ce qu'il appelle lui-même le « rite typographique » : « les mots, originellement, se réduisent à l'emploi, doué d'*infinité* jusqu'à sacrer une langue, des quelque vingt lettres — leur *devenir*, tout y rentre pour tantôt sourdre, *principe* — approchant d'un rite la composition typographique » (p. 380) — qui est aussi cette « constellation » dont parle le *Coup de dés*. La philosophie de la Nature aura servi, chez les Grecs, de modèle ou de paradigme pour la théorie du Langage, les « éléments et principes » de ce dernier renvoyant à ceux du monde naturel, comme le montrera Cratyle. Mallarmé se situe dans le prolongement de cette pensée — lisant « sur la complexité *marine* et *stellaire* [...] le *hasard infini* des conjonctions » (p. 435) et affirmant, à propos d'*Igitur*, que « Ceci devait *avoir lieu* dans les combinaisons de l'Infini [qui est Hasard : "L'infini sort du hasard", dit aussi l'argument du Conte] vis-à-vis de l'Absolu [qui est Nécessité] » (p. 434), à quoi s'ajoute : « Nécessaire — extrait l'Idée. [...] Un des *actes de l'Univers* vient d'être commis là. Plus rien, restait le souffle, fin de *parole* et *geste* unis » (l'écriture étant marque des « gestes de l'Idée » et la parole, lieu de « l'analogie des choses par les analogies des

15 *Ibid.*, pp. 1494-1495.

sons », p. 854). La conjonction du Hasard, sensible, et du Nécessaire, intelligible, comme celle de l'Être et du Devenir, chez Platon, passe donc, chez Mallarmé, par la mise en place d'un troisième genre, qui rende possible le *vis-à-vis* des combinaisons hasardeuses de qualités sensibles (de « qualifications circulantes », de « causes errantes ») que représentent les mots et les choses, en leur matérialité, et de l'absolue nécessité en quoi résident les Idées, les Notions pures, la « pensée [qui] s'est pensée et est arrivée à une Conception Pure » (1, CXXII). Ce troisième genre, c'est ce qu'il appelle, dans la préface au *Coup de dés*, l'*espacement*, qu'incarne « la Page », lieu des « subdivisions prismatiques de l'Idée » (p. 455), c'est-à-dire ce « blanc » ou ce « Rien » qui n'a lieu qu'en tant que lieu, où est rendue possible la Constellation — c'est, ni plus ni moins, l'espace choraïque du *Ceci* ou du *Cela*, pointant vers le siège ou le support de toute chose, qu'elle soit *telle* ou *telle*, selon les infinies « combinaisons » ou « constellations » de qualités sensibles dont elle relève. Bref, c'est le lieu d'être de tout, en tant qu'être est avoir lieu, quelque part : « l'armature intellectuelle du poème 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 » (5, MCCCCLV).

Les « blancs », en effet, dit encore Mallarmé, assument l'importance, frappent d'abord [...]. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et [...] l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en

raison de la vraisemblance, que s'impose le texte (p. 455).

C'est de cet *espace* de pur accueil, de simple attente, condition de l'expérience sensible de l'Idée, c'est-à-dire du Réel même sur la scène de l'Esprit, où l'Être a lieu dans son Devenir infini — où telle et telle choses se supportent d'un universel *Cela* ou *Ceci* —, c'est d'un tel espace, dis-je, que « le chant jaillit de source innée, antérieure à un Concept, si purement que refléter au dehors mille rythmes d'images » (5, MCCCCLV). Et cet espace, ce blanc, qui dans le *Coup de dés* porte le nom d'« abîme » et de « gouffre », puisqu'il est une sorte d'image *en creux* de ce qui est, se définit bien sûr négativement, comme la Chora platonicienne, cet « être dont l'essence est de n'en pas avoir » — le « moule » et l'« empreinte », en quoi consistent, respectivement, l'Idée et le Sensible, l'Un et le Multiple, ne se rencontrant que dans le Néant de la Page où être a lieu : « Signe ! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose, quelque *suprême moule qui n'ayant pas lieu* en tant que d'aucun objet qui existe : mais il emprunte, pour *y aviver un sceau* tous gisements épars, ignorés et flottants selon quelque richesse, et les forger » (p. 333). Le Signe suprême n'est jamais qu'un *Ceci* — doigt mental pointé vers Rien, sinon le Lieu : le gouffre, l'abîme, l'espacement pur, qui est condition commune de l'Être et de la Pensée, ou encore Scène d'un ballet mental où la Danseuse, cette « Idée même et suave », « silencieusement écrira ta vision [“la nudité de tes concepts”] à la façon d'un Signe, qu'elle est » (p. 307) —, espace,

donc, que rien de *Tel* ou *Tel* ne remplira jamais qu'éphémèrement, transitoirement, passagèrement, de même que tel feu ou telle fleur n'existe qu'à la *place* du Feu ou de la Fleur, en quoi l'un et l'autre s'esquivent, s'évanouissent, comme tout Signe devant ce qu'il vaut, telle chose en tant que signe devant sa propre absence qui en est l'Idée. Écrire : « Résumer d'un regard la vierge absence éparse [où s'épanouit] la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur » (p. 286), évanouie sitôt que cueillie. Ce que la Danse, encore une fois, expose :

Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc., si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette *forme envolée* — rien qu'au travers du *rite, là, énoncé de l'Idée*, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre, dans la flottaison de rêverie ? (Pp. 295-296.)

Cet espacement — où chaque chose en devenir s'absente d'elle-même pour *être*, et où inversement l'être de chaque chose se nie pour *avoir lieu* —, c'est précisément le lieu du Verbe : « Le Verbe est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée, et se retrouve formant (comme elle la Pensée, suscitée par l'Anachronisme), lui, la Parole, à l'aide du Temps qui permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder [...] » (p. 854) — car « Le Verbe, à travers l'Idée

et le Temps qui sont « la négation identique à l'essence » du Devenir devient le Langage » (*ibid.*). Le Verbe est, si l'on veut, l'espace du *Ceci* et du *Cela* qui, devenu Langage, se fait *tel* ou *tel* — obéissant ainsi au Devenir dont l'Être ne finit pas de s'absenter dans la Parole et l'Écriture. La langue idéale que Mallarmé cherchait, *celle qui manque à toutes les langues* (voir pp. 363-364) et qu'il a tenté de décrire dans ses *Mots anglais*, c'est précisément celle qui restituerait aux Mots et aux Choses leur Place commune, si je puis dire, pour parler comme le *Timée*, c'est-à-dire l'espacement propre — qu'on serait tenté, avec plusieurs, et avec Mallarmé lui-même, d'appeler « Rythme » — au Verbe qui détermine la possibilité même d'un rapport entre le Langage et le Sensible. Cratyle lui-même, dans sa quête éperdue d'un lien « naturel » — *de naissance* — entre le mot et la chose, n'a-t-il pas montré que le premier ne pouvait être l'empreinte de la seconde que s'ils étaient tous deux, mots et choses, l'empreinte d'un troisième ordre de réalité, qui serait leurs « qualités communes », le mot *rheein* et ses éléments (*sullabai*) partageant avec la chose « fleuve » et ses éléments (*sullabai* aussi) le même « espace de qualités », si je puis dire, celui, en l'occurrence, de « la sensation de l'écoulement », dont la *Place* ou le *Réceptacle*, indépendant de *tel* « fleuve » ou de *tel* mot en *rho*, désigne *Ceci* ou *Cela* qui *a lieu* comme « écoulement », comme Idée réalisée de l'Écoulement¹⁶ ? L'idéalisme mallarméen n'est pas

16 J'ai développé ailleurs une lecture du *Cratyle* qui nous fait voir le mimologisme linguistique comme mode de (re)présentation, commun aux mots et aux choses, des « formes » de « qualités sensibles » (ex. : le dur et le mou, le lent et le rapide, le stable et l'instable, etc.), plutôt que comme « imitation » du monde par la parole, c'est-à-dire des éléments de la chose par les éléments du mot (*sullabè* ou *gramma*) (« Logos interface », dans *Protée*, 15, 2, *la Traductive* — printemps 1987 —, pp. 57-68).

— non plus que celui de Platon, dès qu'on sait lire *ensemble* sa théorie de la Nature, sa théorie du Langage et sa théorie des Idées — un « idéalisme » au sens strict, pour lequel la Réalité ne résiderait que dans l'Esprit ou dans quelque Vérité en soi, indépendante de toute « réalisation », c'est-à-dire de toute existence spatio-temporelle. L'*eidos* mallarméen a pour support l'espace « rythmique » du Ceci et du Cela, qui fait qu'*être* est *avoir lieu*, non pas tellement en tant qu'*être*, finalement — parce qu'être quelque part, c'est déjà ne plus être en soi —, mais en tant que Signe de sa propre essence niée : « le Verbe [étant] un principe qui se développe à travers la négation de tout principe » (p. 854). Ce que la Danse, en tant qu'« incorporation visuelle de l'idée » (p. 306) — « où [le] corps n'apparaît que comme le rythme d'où tout dépend mais qui le cache » (p. 311) —, manifeste exemplairement :

Seul principe! et ainsi que resplendit le lustre, c'est-à-dire lui-même, l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit et notre vue adamantine, une œuvre dramatique [ici: la Danse] montre la

succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe, en fin de compte, *rien* (p. 296).

Ce rien — ce « Néant » que Mallarmé dit à Cazalis avoir trouvé en écrivant *Hérodiade* (voir 1, CIV), — c'est la Danse, « seule capable, par son *écriture sommaire* [son "dessin schématique", dirait Claudel, ou sa typo-graphie : son caractère, son "type", hiéroglyphique] de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée » (p. 541), qui l'incorpore, puisqu'elle est transposition du Corps en Signe — Mallarmé dirait « du fait en Idée » — par quoi il est clair que le Monde, ou l'Être en sa manifestation, nous parle d'autre chose, *qui n'est pas* — toute chose étant, par sa nature de signe, mise à la *place* d'autre chose, dans un processus de renvoi et de substitution sans fin, qui fait qu'en fin de compte la *place* seule subsiste : *rien* n'ayant eu lieu que le lieu.

Université du Québec à Montréal