



**Mallarmésis**  
*Mythopoétique de*  
*Stéphane Mallarmé*

Émile Fromet de Rosnay



**Mallarmésis**  
*Mythopoétique de*  
*Stéphane Mallarmé*

**Émile Fromet de Rosnay**

## INTRODUCTION

---

# Disjonctions, similitudes et mythopoétique : une nouvelle mimésis

Le roman était de plus en plus le genre selon lequel on pensait l'imitation (Auerbach) ; le mythe, de ce fait écarté, était une mimésis à part, puisque hors de la nature et du réel. Mais voir la mimésis comme imitation de la nature ou du réel est au moins naïf et au pire fournit le sable dans lequel s'est enlisée la pensée occidentale depuis Platon, où la déconstruction n'a fonctionné que comme un moyen antinomique d'en sortir. Pour un poète comme Mallarmé qui « évite le récit » (OCI 391)<sup>1</sup>, le statut du mythe est double, puisqu'il a aussi conçu le mot comme mythogène (*Les Mots anglais*). Le mot est mythique et fictionnel, comme un « ptyx », cet « insolite vaisseau d'inanité sonore » (OCI 131). Il fallait retourner, Orphée en catabase, aux sources du pouvoir poétique pour effectuer un « salut » impossible de la Notion-Eurydice morte. Le mythe s'imité, imite le rien du mythe. Le mythe, étant vide à cause des « diversions » de la Parole (505)—c'est-à-dire du changement des signes à travers les moments et les lieux—, ne parle que dans son espace restreint, sans prototype ni destinataire certains. Mais, en se parlant, il se réinvente, et propose ainsi son propre « salut », un salut tragique et rédempteur. Alors la formule « imite le rien », que ce soit du mythe, de soi, du langage, est contradictoire.

Si l'on insiste toujours sur le manque de signification, de décision ou de clarté, l'on n'a guère compris la tâche. La Parole s'imité ; désormais, selon une formule subjectiviste mal fondue, elle s'aperçoit. Le mythe est autoproductif, mythopoétique : la poésie est mythe, le mythe de la poésie, on pourrait même dire la mythologie de toute expression humaine, en tant que *poiesis*, soit la capacité productrice humaine. En fait, le salut s'avère rédempteur en son maintien sublime de l'art comme auto-suffisant. La valeur de cet art en soi, de sa capacité à préserver un lien entre les hommes, entre l'individu et la foule, le singulier du texte et les présupposés du lecteur quelconque par les opérations de la poésie, maintient donc l'espace de l'art par une nouvelle sublimité qui dépasserait l'individu. Cela dit, il est possible de percevoir les traces de son intelligibilité épistémologique et historique à travers des lectures détaillées.

En fait, c'est Derrida qui avait reconnu dans « Mimique » (Derrida 1972 208-209) une imitation de la représentation, mais s'est peut-être modifié dans « Économimesis », en parlant plus généralement de l'art. L'art, chez Kant, imite

non pas la nature, mais la productivité de la nature (Derrida 1975 62). Kant aurait donc anticipé de façon philosophique la poésie du poète français, pour qui le dévoilement de la vérité (*aleitheia*) se manifeste en un devenir du langage lui-même. Comment le langage devient-il beau, quel est ce devenir, car pour Mallarmé il s'agit plutôt de « ne montrer que la visée du langage à devenir beau » que, contrairement à ce qu'on affirme, « exprimer mieux que tout, le Beau » (OCI 505) ? Or, si l'on parle de ce devenir, cela sans doute changerait notre perspective sur la question de « l'effet produit » (Lettre à Cazalis, janvier 1864, OCI 654 ; cité par Oueslati 23). Le « scientisme » de Mallarmé repose sur une perspective scientifique qui implique l'auto-connaissance, et *l'effet produit* apporte une conscience, voire une philosophie, du langage. Car une telle « Science du langage » apporte avec elle, par nécessité (ce qui anticipe la philosophie du 20<sup>e</sup> siècle à venir), l'aporie de l'étude du langage avec le langage.

Si une nouvelle mimésis chez Mallarmé n'imité pas la nature ou la réalité, mais la productivité du langage, celui-ci est une (con)fusion du naturel et de l'artificiel (de la *physis* et de la *techné*). Cette mimésis n'est toutefois pas une mimésis de rien, ni celle d'une mimésis de l'impossibilité de mimésis (comme chez Derrida, ou Lacoue-Labarthe). C'est moins une mimésis de la représentation, une « mimique qui n'imité rien » (Derrida 1972 234) que celle de la fonction du langage dont la forme idéale est la poésie. Que veut dire fonction ? Ce n'est pas seulement la forme, la structure, qui relèvent des critères esthétiques ou scientifiques (philologiques), mais l'acte même, le geste de la poésie qui dépasse tout formalisme littéraire, toute communication, pour situer la poésie dans une zone « silencieuse », « mystérieuse » et rédemptrice. Une zone qui resitue l'acte poétique sur le lieu lui-même. Pourquoi parler de mimésis ? « *Mallarmésis* » veut dire une étape transitoire, entre l'angoisse mythogène de l'impuissance et la renonciation du pouvoir expressif (communicatif), vers l'abandon de l'initiative aux mots, le jeu et le plaisir du texte—là où se trouve le salut, un salut post-métaphysique. Voilà toute une problématique.

Si Mallarmé est trop souvent aperçu comme un poète du néant, du vide, du rien (et ces termes se mélangent trop souvent), c'est qu'on n'a pas encore dépassé le cadre de l'exégèse allégorique. On effectue une psychanalyse ou tente de relever un système des symboles ; ou bien on « déconstruit » ces systèmes. On n'a pas réussi à sortir de ces systèmes, même en les niant, en montrant comment ils n'amènent qu'à l'échec, puisqu'ils nous fournissent les conditions de possibilité. Si Derrida n'a pas pu dépasser l'échec, c'est qu'il ne s'est pas rendu compte que la déconstruction fait partie de l'histoire auquel participe aussi le texte mallarméen. L'impossibilité de signification, c'est là l'histoire, c'est ce qui a

eu lieu ; mais cette reconnaissance ne l'éloigne guère de l'affaire : le « mimique qui n'imité rien », jugement provenant de l'interprétation herméneutico-philologique, s'il en a, relève d'une problématique historique qu'il serait propice d'examiner en plus de détail à travers l'écriture de Mallarmé.

Cette étude se fait dans la critique des apories épistémologiques de la soi-disant « révolution » mallarméenne (Kristeva, entre autres) et du cadre de la déconstruction, tout en s'inspirant néanmoins de ces approches. L'importance du néant dans la modernité esthétique a été identifiée par le philosophe italien Giorgio Agamben dans *L'Homme sans contenu* (Agamben 2000), un texte qui a profondément influencé la présente étude. Pourquoi le contenu se noie-il face à la forme ? C'est que dans l'Occident, on a perdu le sens original de la *poiesis* (la révélation de la vérité, l'*aletheia*) et l'a confondu avec la *praxis* (rattaché à la volonté et la nécessité), ce qui a mis la *poiesis* dans le domaine de la volonté et l'activité humaines, et qui a élevé le travail comme l'activité la plus importante de l'homme (68-72). Ainsi, il s'agit de se concentrer sur la forme et l'activité artistiques au lieu de voir l'art comme une révélation de la vérité. C'est ce que Heidegger identifie comme étant le plus grand problème avec l'esthétique, puisque les critères formels objectivistes du jugement esthétique ont caché la vérité historique de l'œuvre d'art, qui est une révélation dynamico-historique de l'intelligibilité à travers le temps. L'art, selon le philosophe allemand, nous aide à comprendre les mécanismes de base des transformations de l'intelligibilité historique (Heidegger 1962 80-83).

La poésie romantique est symptomatique de cette *poiesis* en ce qu'elle envisage la poésie comme l'expression d'une volonté humaine ; et la poésie post-romantique, ayant construit une poétique dépersonnalisée, l'est en ce qu'elle détruit le sujet romantique et nie toute possibilité de récupérer la vérité. Mais Agamben montre ailleurs (Agamben 1995) que cette histoire du nihilisme, ce que Derrida appelle « impossibilité », en est véritablement l'histoire, son sens. Il est possible ainsi de récupérer un sens de la vérité dans l'objet d'art, que ce soit d'une perspective sociologique, philosophique ou esthétique. *Cette vérité se produit à partir d'une perspective épistémologique où l'analyse du texte littéraire relève son contenu réflexif*, ce qui révèle ensuite une spécificité symptomatique.

Mallarmé (ainsi que ses contemporains comme Rimbaud et Nietzsche) anticipe ce qu'on appelle aujourd'hui le postmodernisme littéraire et philosophique. Il s'agira de réexaminer cette tradition « nihiliste » chez Mallarmé à partir de sa spécificité mythopoétique et mimétique. Souvent, nous mettrons son œuvre en perspective, par rapport à quelques enjeux théoriques et configurations poétiques contemporains.

## Disjonctions

Selon Foucault, le langage n'est pas le véritable objet des sciences humaines. Leur objet est « cet être qui, de l'intérieur du langage par lequel il est entouré, se représente, en parlant, le sens des mots ou des propositions qu'il énonce, et se donne finalement la représentation du langage lui-même » (Foucault 1966 364). Les sciences humaines ne sont pas

analyse de ce que l'homme est par nature ; mais plutôt analyse qui s'étend entre ce qu'est l'homme en sa positivité (être vivant, travaillant, parlant) et ce qui permet à ce même être de savoir (ou de chercher à savoir) ce que c'est que la vie, en quoi consistent l'essence du travail et ses lois, et de quelle manière on peut parler. (364-365)

Il faut reconnaître le langage dans lequel les sciences humaines ont lieu. Chaque savoir opère une distance par le fait que les mécanismes et fonctionnements qu'il identifie ne s'interrogent plus « en ce qu'ils sont, mais en ce qu'ils cessent d'être quand s'ouvre l'espace de la représentation » (365). Mallarmé, quant à lui, parle d'une « science du langage » comme science de l'homme. Pour Mallarmé, la « Science du Langage » parle, d'un côté,

par le vocable science, d'acheminement à la connaissance de recherches sur un objet, destinées à parvenir à l'état de Notion et à former un des termes de l'ensemble des notions humaines, dont la conscience seule est reconnue par notre époque pour l'Esprit ; et [de l'autre], par celui du Langage, leur objet, employé seul, l'impression la plus générale d'un moyen d'expression, je ne dirais pas de l'homme absolument car, modifié par un terme adjacent, tel que le langage du cœur, celui des yeux, langages muets [...]. (Mallarmé OCI 506-507)

La similarité ici est que le langage n'est pas la « fin » de l'homme, et qu'une telle étude de l'homme, qui doit se faire dans et par le langage, implique une double opération. Mais pour Mallarmé, cette opération rapproche le scientifique au mystère (au « muet ») qui traverse l'aporie de la conscience du Langage, dont la Notion auto-consciente est symptomatique de l'époque, et dans laquelle le poète possède une position privilégiée.

Pour Agamben, réfléchissant sur Mallarmé, le phénomène du langage ne peut se réduire à un « *Être-en-vigueur sans signification* »—où « la simple forme de la loi? (Kant [...]) est, de fait, une loi réduite au degré zéro de sa signification et qui pourtant reste comme telle en vigueur » (Agamben 1995 61). Agamben affirme ceci à partir d'une reconnaissance qu'on ne peut pas ignorer que quelque chose

est réellement arrivé, bien que ce quelque chose a lieu à travers « la nature auto-présupposante du langage » :

[...] en tant qu'être parlant, l'homme est toujours déjà entré [dans le langage] sans pouvoir en rendre compte. Tout ce que l'on présuppose par rapport au langage [...] n'est précisément rien d'autre qu'un présupposé *du* langage, qui comme tel reste en relation avec lui précisément en tant qu'il est exclu. Mallarmé exprimait cette nature auto-présupposante du langage quand il écrivait, à l'aide d'une formule hégélienne, que le « logos est un principe qui se développe par la négation de tout principe ». En tant que forme pure de la relation, en effet, le langage [...] se présuppose toujours déjà soi-même dans la figure d'un hors-relation, et il n'est pas possible d'entrer en relation ou de sortir de la relation avec ce qui appartient à la forme même de la relation. Cela ne signifie pas que l'être parlant se voit fermer l'accès au non-linguistique, mais seulement qu'il ne peut jamais l'atteindre dans la forme d'un présupposé hors-relation ou d'un ineffable ; mais il le fait plutôt dans le langage lui-même [...]. (60)

Le paradoxe de l'exception, qui se manifeste ici dans « la nature auto-présupposante du langage », tient à ce que le langage puisse communiquer quelque chose sans se rendre compte du fait qu'il communique, et que cette communication dépende de la relation nécessaire à la communication. Le langage fait référence à quelque chose, mais ce quelque chose devient ineffable puisque tout langage porte une présupposition. Tout langage présuppose que la chose nommée est « sous entendue », communiquée, et que cette communication fait l'adéquation entre l'objet et son nom. Pour Mallarmé, il était question de souligner la façon par laquelle le Beau « devenait », et de montrer de façon poétique comment cette beauté devenait une chose en elle-même. C'était aussi une façon pour répondre à l'accusation d'obscurité.

Chez Agamben, l'impasse de la loi autour de la nature auto-présupposante du langage, comme l'événement de la modernité même, se relie à une « forme de loi » et à une « crise de légitimité », où « le nihilisme au sein duquel nous vivons n'est [...] rien d'autre que la mise au jour de [la relation souveraine, en tant que paradoxe de l'exception, où « la loi ne s'applique qu'en se désappliquant »] » (61). Faisant ainsi le lien entre la « forme de loi » du langage et la « forme de loi » du domaine de la (bio)politique, Agamben montre que leur structure commune tient à un paradoxe formel.

C'est l'intention de ce livre de montrer que le discours de Mallarmé témoigne de ce paradoxe formel, qui fait partie de l'histoire intellectuelle et politique de l'Occident. Pour la critique mallarméenne, cette idée d'un « *Être-ennigmeur sans signification* » a effectivement dominé plusieurs interprétations des œuvres de Mallarmé, ce qui n'est pas surprenant, puisque Mallarmé lui-même fut hautement conscient de ce formalisme qui efface le contenu. Dans la majorité

des cas, la critique littéraire au vingtième siècle, en tant qu'héritière de Mallarmé et de son disciple Valéry, a érigé comme loi universelle l'adage « la forme, c'est le fond ». Elle a ainsi consciemment et/ou inconsciemment fermé « l'accès au non-linguistique », voire au contenu de l'œuvre d'art, parce qu'elle a perpétué la crise mallarméenne qui témoignait d'une impossibilité du poète de s'exprimer, sans tenir compte des raisons fondamentalement épistémologiques de cette crise. Même lorsqu'un critique comme Rancière tente de montrer comment Mallarmé est « politique », dans le sens que la « crise idéale » se relie chez Mallarmé à une « crise sociale » (cf Rancière 13), il n'interroge pas la possibilité que Mallarmé soit symptomatique d'une condition de la modernité. Interprétant la « libération » mallarméenne comme un acte politique contemporain « d'une république cherchant des formes d'un culte civique remplaçant la pompe des religions et des rois » (12), il n'y cherche pas les conditions de possibilité épistémologiques chez Mallarmé. Catani (2003), dans le même champ que Rancière, ne relève non plus de telles questions épistémologiques. Kristeva, de sa part, en montrant les aspects « révolutionnaires » de Mallarmé, ne questionne pas cependant la matérialité historico-épistémologique qui permet à la poésie de celui-ci d'exister. Pearson, quant à lui, souligne le développement de l'art de Mallarmé en tant que « beauté », mais ne prend pas en considération que la recherche de celle-ci est chez Mallarmé (tel qu'il le formule dans ses *Notes sur le langage* et *Crise de vers*) le reflet d'une condition épistémologique en crise, qui va plus loin qu'une simple analyse des formes poétiques, et qui nécessite une interrogation des éléments du savoir mallarméen tel qu'ils se manifestent dans son écriture. Si un philosophe comme Derrida discute Mallarmé pour développer des concepts tels que « l'indécidabilité » et la « différance », lui, comme les autres, oublie le fait que l'impasse formelle chez Mallarmé est la clé de voûte pour la déconstruction, et que cette philosophie de l'impasse ne voit pas sa propre historicité comme un événement reflétant la dominance de la « forme de loi » sur tout contenu. Il est alors nécessaire de considérer chez Mallarmé comment la forme a pu ainsi dominer, ce qui peut nous fournir une nouvelle perspective sur l'histoire de la disjonction historique. La poétique de Mallarmé fut une poétique impersonnelle où le poète devait effectuer sa « disparition élocutoire » (OCII 211) ; cette poétique dépendait néanmoins de l'impossibilité de s'exprimer, ce qui montre le revers antinomique de la « science du langage ».

L'œuvre de Stéphane Mallarmé a cherché à récupérer une représentativité perdue depuis longtemps, celle des ressemblances dont parle Foucault dans *Les*



*Mots et les choses*.<sup>2</sup> Cette tentative n'implique pas une répétition du passé, où l'on cherche—consciemment ou non—à faire l'adéquation entre sensibilité et expression, la chose et le mot, l'idée et son expression. Pourtant, si l'effort mallarméen de récupérer ce pouvoir du langage souligne le fait qu'on ne peut plus « signifier » comme dans le passé, Mallarmé y parvient de façon négative, par une poétique qui tente de « ne montrer que la visée du langage à devenir beau » et « non à exprimer mieux que tout, le Beau » (OCI 505). En ceci, la crise mallarméenne, comme crise épistémologique, se situe à partir d'un nouveau sujet, mythopoétique. Avec ce sujet, Mallarmé arrive à ressusciter la poésie, à lui donner une nouvelle fonction et à lui rendre sa gloire perdue. La nouvelle poésie, qui est désormais une « Mythologie moderne », fonctionne au niveau du langage, mais arrive à recréer des ressemblances en ce qu'elle incorpore sa propre impossibilité, impossibilité qui devient sa nouvelle subjectivité. Cette « mythopoétique » ressemble à elle-même en même temps qu'elle ressemble à la crise herméneutique de son époque. Elle offre une nouvelle mimésis à une époque qui voit la fin de la possibilité de mimésis.

L'œuvre de Mallarmé est représentative du cas limite de la littérature. Elle se pose à la fois comme la possibilité et l'impossibilité de lire, et donc comme une lecture impossible qui serait quand même une lecture. Ce paradoxe se situe dans le contexte d'une histoire de l'esthétique occidentale qui, depuis le 17<sup>e</sup> siècle, a vu un écart grandissant entre les critères formels du jugement esthétique et le contenu de l'œuvre d'art (Agamben 1999b). Chez Mallarmé, cette parole dénudée de contenu est, en fait, remplie de contenu, celui des associations qu'effectuent les mots dans un poème, et celui d'une subjectivité négative qui arrive à ressusciter le sujet. Bien que le sujet soit une fiction (un « mensonge »), c'est la recherche d'une telle fiction qui s'avère le vrai sujet, qui est enfin une autre fiction. Le sujet—celui qui dit « je », qui parle pour celui qui parle, qui écrit, qui pense, qui crie, qui aime, qui vomit—, se détermine par un processus fictionnel (dans le sens figuratif—le sujet n'« est » pas, il se produit), qui est très loin de la « vérité » ou de la « vie » d'un être. Bref, le sujet ne peut pas sortir des antinomies de la subjectivité. Il n'y aurait pas d'Idée transcendante qui trouve son expression à travers une écriture. La recherche ou la lecture de cette Idée s'avère impossible. Sauf, et ceci s'avère l'exception la plus importante, dans le cas où l'on considère ce manque comme le sujet.

Mallarmé nous présente une réponse à la crise herméneutique qui avait eu lieu au niveau théorique chez Fichte et Hegel—crise qui oscille entre Être et Rien, et qui tourne autour de l'infinité d'un moi impossible, saisi que par une synthèse fondamentale dans l'esprit, mais qui n'a jamais lieu au niveau de l'objet.

Pourtant, Mallarmé ne réussit pas à effacer complètement du poème sa présence *auctorielle* (dans le sens d'un *auctor*, l'auteur qui possède l'autorité d'écrire et qui arrive à maîtriser le sens)<sup>3</sup>. Son œuvre témoigne le plus souvent d'un sujet, le seul sujet possible, qui revient toujours, celui de la perte de l'autorité poétique (ou de la « maîtrise »—cf. Badiou, 1999), dans le sens de production, où ce sont les mots qui produisent. C'est un sujet poétique, un « poète » (orthographe de Mallarmé) qui recrée pour son époque une « Mythologie moderne ».

Toutefois, si Mallarmé se rend compte d'une perte, c'est qu'elle a été toujours là<sup>4</sup>, et qu'elle est inhérente à la poésie, et plus largement au langage, bien que la « poésie » (qui ne se limite pas aux vers) ait un statut particulier, en ce qu'elle possède « un rapport mimétique au Verbe créateur divin » (Benoit 10), comme *poiesis*. Même au début du 18<sup>e</sup> siècle, à cette époque où la rhétorique de l'âge classique était toujours dominante, du Marsais insistait sur le fait que le langage « ordinaire et naturel » est en fait rempli de « figures »<sup>5</sup>. C'est-à-dire que tout langage est « artificiel », et qu'il implique donc une certaine distance entre ce qui est signifié et comment quelque chose est exprimé. La poésie participe bien sûr à cette artificialité, ce qui est un thème principal de *Crise de vers*. Pourtant, qu'il s'agisse de rhétorique (les « tropes » de du Marsais) ou de versification, c'est la science du langage, comme le montre Foucault dans *Les Mots et les choses*, qui nous fait inéluctablement reconnaître qu'il y a un grand écart entre le signe et son signifié transcendantal.

Dans le cas de la poésie de Mallarmé, on peut délimiter deux points importants. Premièrement, la forme de cette poésie diffère fondamentalement de celle qui la précède : elle manifeste et rend clair l'impossibilité inhérente au langage. Ce n'est pas pour dire que cette impossibilité n'existait pas, mais qu'elle est rendue *explicite* chez Mallarmé. Deuxièmement, cette nouvelle poésie se situe dans un contexte épistémologique spécifique. En ce qui concerne ces deux points, pourquoi Mallarmé et son époque auraient-ils été les premiers à réfléchir cette impossibilité du langage, et pourquoi Mallarmé l'aurait-il interprétée comme une crise, créant ainsi un langage qui la reflète ?

Pour ce qui est du premier point, qui a fait l'objet de la critique mallarméenne, le langage de Mallarmé manifeste une approche qui défait les liens naturels du langage ordinaire. C'est une approche qui a fortement influencé des théories telles que celle des Formalistes russes dans leur définition du littéraire. Il faut cependant noter que ceci est déjà à l'œuvre dans le langage ordinaire, mais de façon implicite, voire inconsciente, et que le jeu mallarméen montre, par ce qu'on peut voir dans *Crise de vers*, que c'est en partie l'artifice du langage—le « décor », comme le dit le *Sonnet en X*—tel qu'il se met en contact

avec l'Idée, qui crée cette impossibilité, et qu'une telle œuvre souligne la « nature » profondément artificielle (ou « poïétique ») de tout langage qui se pose en sujet. Mais cet artifice n'est qu'une moitié de la question. Si le langage a toujours été artificiel, alors pourquoi ceci se présente-t-il comme une crise pour Mallarmé ?

Pour ce qui est de la deuxième question, c'est-à-dire quelles sont les conditions de l'émergence historique et épistémologique de l'œuvre de Mallarmé, trois perspectives importantes sont à considérer. D'abord, la poésie et la poétique mallarméennes se situent dans le contexte d'une disjonction historique, c'est-à-dire à une époque où il n'est plus possible de voir l'adéquation entre le mot et la chose, sauf par une « folie utile » (OCI 474 ; cf. la « folie » chez Foucault 1966 62-63). La séparation du mot d'avec la chose représentée entraîne l'absence d'unité métaphysique ou de croyance dans le pouvoir du langage d'établir des ressemblances comme dans l'ancien système des similitudes.

La conscience que le langage ne pouvait plus signifier comme avant existait déjà bien avant le 19<sup>e</sup> siècle, mais Foucault a raison de voir chez Mallarmé, ainsi que chez Nietzsche, s'ébaucher le problème fondamental du statut de l'expression humaine qui allait influencer tout le siècle à venir (345). L'achèvement de la destruction du langage comme porteur des similitudes—qui commence déjà au 16<sup>e</sup> siècle (certains Médiévistes diront que c'est même avant) instaurant la mise en doute fondamentale de la tradition ainsi que du sujet qui est le résultat de son affirmation et l'avènement de la société « technologico-scientifique »—ne s'accomplit qu'à l'ère post-révolutionnaire en France. C'est un contexte où la philologie, en découvrant la nature fondamentalement arbitraire du langage, donne aux similitudes leur dernier coup fatal. Si toute la tradition a été mise en doute par Descartes, en même temps que les motivations du sujet sont devenues suspectes et que l'on ne peut plus distinguer la religion du mythe, avec Mallarmé on voit coïncider de façon symptomatique la création d'une « Mythologie moderne », où les dieux dépendent du langage qui change. Si le « mélange instable de savoir rationnel, de notions dérivées des pratiques de la magie, et de tout un héritage culturel dont la redécouverte des textes anciens avait multiplié les pouvoirs d'autorité » (47) n'était plus possible, si le rêve romantique n'est qu'une illusion, et si ce qui vient après la Révolution française n'est qu'une société bourgeoise où le langage se voit réduit à ce que Mallarmé appelle une « mentale denrée », les similitudes menacées reçoivent leur annonce obituaire dans un monde où le « littéraire » n'est plus possible comme auparavant.

La question de situer Mallarmé épistémologiquement permettrait de mieux comprendre la « productivité » (dans le sens du *poiein*, produire) de cette œuvre, et de mieux conceptualiser la vision de l'« être » du langage que propose Mallarmé. Les deux aspects fondamentaux, déjà mentionnés, sont parallèles à la perte des ressemblances au 17<sup>e</sup> siècle et à la problématique du sujet post-cartésien qui se manifeste en une renonciation au signe. À l'instar de Foucault, il s'agit de voir comment la modernité nous conduit à cette disjonction. *Par la situation épistémologique de Mallarmé, nous voulons dire que la pensée, ce qui est pensable, et la production poétique, ce qui est par conséquent faisable, chez Mallarmé ne peuvent se conceptualiser dans un espace fermé, et qu'il faut donc réfléchir sur les enjeux philosophiques et productifs implicites dans cette œuvre, par rapport à la modernité occidentale.* Cela veut dire, par rapport aux systèmes de la pensée qui précèdent et qui suivent Mallarmé. Pour nous, il s'agit de revoir Mallarmé avec Hegel, le philosophe ayant peut-être fourni des concepts au poète (au moins, les deux partagent un espace intellectuel similaire). Il s'agit aussi de repenser Derrida, qui a développé sa pensée à partir de celui-ci. Avant tout, ces trois dépendent d'un contexte épistémologique où la pensée, le sujet et le langage sont eux-mêmes sujets aux transformations historiques.

## Similitudes

La perte des similitudes s'associe aux paradoxes de la disjonction. L'ancien système des « Ressemblances » (Foucault 1966, « La prose du monde », 32-59), « a conduit pour une grande part l'exégèse et l'interprétation des textes; c'est [la ressemblance] qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art de les représenter » (32). Ce sont les ressemblances qui organisent les figures du savoir, et tout langage fait « miroir du monde »—une répétition où « la ressemblance impose des voisinages qui assurent à leur tour des ressemblances » et où le « lieu et la similitude s'enchevêtrent » (33). Foucault parle de quatre similitudes principales. Premièrement, la *convenientia* (convenance—littéralement, des choses « venant » ensemble), ressemblance liée à l'espace, où il s'agit de conjonction, de juxtaposition des choses dans le monde qui forme une « chaîne immense » avec lui-même. Deuxièmement, l'*aemulatio* (émulation) qui s'affranchit de la loi du lieu et qui joue dans la distance; une ressemblance sans contact, mais où les choses dispersées se donnent réponse, et peuvent s'imiter sans enchaînement ni proximité; plutôt que de chaînes, il s'agit de cercles concentriques (36). En

troisième lieu, l'analogie, où se superposent la *convenientia* et l'*aemulatio* : celle-là est comme l'*aemulatio* car il s'agit de liens et de jointure, et celle-ci est comme la *convenance* en tant que sa ressemblance est liée à l'espace. Ces similitudes proposent un « champ universel d'application » où l'homme est le point privilégié « dans l'espace sillonné du champ, où toutes les figures du monde peuvent se rapprocher » (37). Enfin, la sympathie « suscite le mouvement des choses dans le monde et provoque le rapprochement des plus distantes. Elle est le principe de mobilité » (38). Cette dernière, qui est plutôt intérieure qu'extérieure, secrète, implique l'« instance du *Même* », et possède « un dangereux pouvoir d'assimiler, de rendre les choses identiques [...] » (39). Elle transforme et altère. Son pouvoir doit être balancé, sinon « le monde se réduirait à un point, à une masse homogène, à la morne figure du *Même* » (39).

Pour cette raison, il y a l'antipathie, « figure jumelle » de la sympathie qui « empêche l'assimilation ». Son « jeu » disperse les choses, « mais tout autant les attire au combat » et, par le « balancement constant de la sympathie et de l'antipathie » les choses sont préservées dans leur singularité. Avec ce couple souverain,

le mouvement et la dispersion qu'il prescrit donnent lieu à toutes les formes de ressemblance. [...] [Leur espace] ne cesse de rapprocher les choses et de les tenir à distance. Par ce jeu, le monde demeure identique; les ressemblances continuent à être ce qu'elles sont, et à se ressembler. Le même reste le même, et verrouillé sur soi. (40)

Toutes ces ressemblances ont besoin d'une « marque », d'une *signature* « à la surface des choses [...], un élément de décision qui transforme son scintillement douteux en claire certitude » pour les relever du secret, car il « n'y a pas de ressemblance sans signature », et « [le] monde du similaire ne peut être qu'un monde marqué » (41).

Mallarmé effectue ces similitudes, mais de façon négative. D'après ce qu'il dit dans *Crise de vers*, en parlant de « toute langue », sa tentative de créer une « libre disjonction aux mille éléments simples » dépend de la possibilité chez le lecteur de faire des conjonctions (ce qui serait son côté « démocratique » selon Rancière et, plus récemment, Catani). La similitude impossible n'est possible que par l'ouverture du texte au multiple ; mais en même temps, c'est cette ouverture impossible qui lui rend ses propres conditions de possibilité, et qui effectue un « salut » possible. L'analogie, la mobilité, le virtuel, termes importants dans la poétique (la réflexion mallarméenne sur la poésie), ce sont des termes qui font revivre les similitudes ; mais les similitudes ne sont désormais plus transcendantes, bien qu'absolues et auto-mimétiques.

Avec le 19<sup>e</sup> siècle, le système de ressemblances reçoit encore un coup mortel, surtout avec le développement de l'histoire du langage qui influençait la nouvelle discipline nommée « littérature ». Tout comme avec la rhétorique et la versification, c'est une science de la littérature et de l'interprétation (voire de l'herméneutique) qui contribue à la dissolution du pouvoir du langage de faire l'adéquation au « rève » ou à l'Idée ; la formalisation des lettres met le poids sur la forme, avec le résultat imprévu et impensé d'écarter le contenu. L'émergence de la philologie au 19<sup>e</sup> siècle, dont l'œuvre de Mallarmé fut témoin, apporte des aspects intéressants et pertinents. Durant ce siècle s'épanouissent toutes sortes de recherches philologiques pour montrer ce qu'on dénotera plus tard chez de Saussure comme la nature arbitraire du signe. Mallarmé traduit le *Manual of Mythology* de George Cox (texte fortement influencé par Max Müller, l'un des plus grands philologues de l'époque) en *Les Dieux antiques* ; il écrit aussi son manuel d'usage de l'anglais (*Les mots anglais*) basé sur les découvertes de la philologie. Mallarmé, cet ami de plusieurs philologues, exprime l'impossibilité du Mythe : « Quoi ! le siècle ou notre pays, ont dissous par la pensée les mythes, ce serait pour en refaire ! » (OCII 157). Effectivement, Mallarmé montre clairement le rôle du poète dans cette situation, qui s'avère être un nouveau type de mythologue : « Délivrer de leur apparence personnelle les divinités, et les rendre, comme volatilisées par une chimie intellectuelle, à leur état primitif de phénomènes naturels, *couchers de soleil, aurores, etc.*, voilà le but de la Mythologie moderne » (« Avant-propos » des *Dieux antiques*, OCII 1448). Le sujet du langage étant le langage lui-même, le langage est donc un sujet mythopoétique, créant des mythes de façon arbitraire selon le désir impossible d'y voir des similitudes, et faisant ainsi un lien crucial entre le contexte épistémologique et l'élaboration de la poétique mallarméenne.

Toutefois, ce lien se rattache à une deuxième disjonction, une disjonction esthétique : à la disjonction historique est reliée une certaine crise à l'intérieur de l'esthétique, esthétique qui commence à prendre sa propre « vie » tout en niant son contenu, comme le montre Agamben dans *L'homme sans contenu*. C'est-à-dire que l'œuvre est désormais perçue non pas à partir de ce qu'elle contient, mais selon ses critères formels. Ce phénomène manifeste une confusion entre l'œuvre d'art comme produit de la technique humaine et l'art comme produit de la nature (Agamben 2000). D'où la volonté de donner vie à une œuvre d'art. On peut aussi rapprocher à cela la fusion chez Mallarmé avec « Poésie » et « Langage », qui sont tous les deux reflets de la nature. L'épistémologie et l'esthétique, surtout occidentales, sont comme des symptômes de la disjonction

historique et de celle de la modernité en général. Selon Agamben, depuis que les critères du jugement esthétique dominant, avec la notion de goût qui les accompagne, une séparation entre la forme de l'objet d'art et son contenu en résulte.<sup>6</sup>

C'est ainsi que les critères du jugement esthétique arrivent à enlever aux objets d'art leur « vérité », puisque leurs dispositions esthétiques précèdent tout contenu possible, et qu'elles peuvent obtenir une « vie ». Si, par exemple, c'est chez Kant que « la simple forme de la loi », où opère l'« *Être-en-vigueur sans signification* », apparaît pour la première fois, c'est que désormais cette loi « est réduite au degré zéro de sa signification », mais reste pourtant « comme telle en vigueur » (Agamben 1995 61). Dans cette situation, parlant de la loi, quand toute matière est enlevée par l'abstraction de la raison législative, « il ne reste rien que la simple forme d'une législation »<sup>7</sup>. Entre loi et littérature, c'est cette forme qui domine dans la modernité. À partir de la discipline de la littérature, cette formalisation commence à tout réduire dans le domaine du littéraire. Cette formalisation coïncide bien avec la séparation entre le mot et la chose, que ce soit la recherche des règles du goût, les recherches des linguistes et des philologues au 19<sup>e</sup> siècle, ou la rhétorique qui dépend tout aussi de sa forme. Ce sont des aspects qui ont toujours été importants pour la poésie, mais qui deviennent de plus en plus « critiques » (venant de « crise ») à l'époque de Mallarmé.

Mallarmé, poète, désire faire de la poésie : non seulement dire quelque chose, mais simplement dire ; il veut créer de la beauté, au nom de la gloire de la tradition poétique dont il est l'héritier (ce qui est le sujet d'*Igitur*) comme poète lisant de la poésie, et transmettre son « rêve idéal ». C'est le complexe d'« Épouser la Notion ». La crise est donc la reconnaissance que le langage ne permet plus au poète de s'exprimer, et que la vieille fonction de la poésie n'opère plus :

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. (OCII 213)

Il ne s'agit plus du « numéraire facile » de la versification, ni de la fonction « représentative » de la poésie. Comme dans ses *Notes sur le langage*, c'est aussi à partir de ses découvertes en linguistique qu'il se rend compte de la futilité de l'expression personnelle, et que désormais il se consacre au devenir d'un langage qui acquiert sa propre vie ; non plus d'abord au rêve ou à la beauté, mais aux processus par lesquels le langage crée le beau, les mythes et des sens. Cette

perspective va à l'encontre du langage de la foule qui est de plus en plus celui du commerce. Mais le langage mallarméen est déterminé par ce langage, en tant qu'il est le contraire de celui-ci, et le statut de son langage devient paradoxal, puisqu'il contient un aspect universel et participe au commun, soit à la « foule ».

Cette crise ouvre de nouvelles possibilités pour l'art, disons des possibilités de nouvelles ressemblances, qui donnent à l'objet d'art, par la « virtualité » du « dire », une deuxième vie. On a souvent constaté ceci, par exemple chez Gadamer dans *Vérité et Méthode* (Gadamer 1960 17), mais on ne se rend pas suffisamment compte que cette « vie » se constitue par rapport à l'histoire de l'esthétique et des critères du jugement esthétique, que l'impasse de l'interprétation ainsi que cette nouvelle vie que l'on attribue à l'objet d'art font partie d'une antinomie historique dans le devenir du jugement esthétique, dans le devenir vie de l'esthétique elle-même. Ce devenir, dont l'œuvre de Mallarmé témoigne de façon singulière, fonctionne à la fois sur le plan du sujet et sur le plan formel.

Enfin, la crise se relie au « marché des biens symboliques » (Bourdieu) ou au champ littéraire de l'avant-garde ainsi qu'au contexte socio-politique et économique du 19<sup>e</sup> siècle, comme Catani le démontre très bien dans *The Poet in Society*. Quand Mallarmé parle de l'état de la poésie par rapport à « une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule », il évoque cet aspect socio-politique et économique et resitue les enjeux de la tâche poétique, qui s'oppose à la « mentale denrée » du langage quotidien et du « haut commerce des lettres ». Cette perspective nous permet de comprendre la dimension de la disjonction historique de l'œuvre de Mallarmé. Elle est reliée à ce que Bourdieu appelle le champ littéraire de l'avant-garde, qu'il analyse dans *Les Règles de l'art*. L'œuvre de Mallarmé, même si elle s'oppose au langage bourgeois, comme à « la foule », se situe dans le contexte d'un champ littéraire qui se détermine à partir de l'écriture (et de la lecture) bourgeoise. Pourtant, selon un article plus récent de Bourdieu (Bourdieu 2004)<sup>8</sup>, Mallarmé comprend la nature « sociale » de toute littérature (y compris la sienne) ainsi que sa « nature » artificielle et fictionnelle (soit que sa poésie est un « démontage impie de la fiction »).

Si nous évoquons cette perspective par rapport à Mallarmé, ce n'est pas pour confirmer Bourdieu. C'est parce que Mallarmé, en parlant du langage de la foule par opposition au vers (ainsi qu'à la prose poétique, même celle qui est constative, comme dans *Crise de vers*), s'y réfère très souvent. Il est ainsi possible de voir qu'il y a une dimension concrètement historique présente dans l'émergence « publique » de cette œuvre.



L'opposition au langage quotidien (sens « denrée ») permet au sujet poétique de se constituer et de se donner une « vie ». Cette vie consiste de couper le poème de son auteur pour avoir une existence indépendante qui se parle (reprenant peut-être une dialectique hégélienne de l'autonomie mais aussi par conséquent le problème de la détermination, *Bestimmtheit*—la délimitation d'un concept, sa « différence »). Ce phénomène d'auto-suffisance se manifeste, par exemple, dans l'opposition entre la poésie comme musique et le langage de la foule. Cette « musique » se rapproche de l'idée grecque, comme Mallarmé le constate dans une lettre à son ami anglais Edmund Gosse :

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots [...] mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. [...] Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre les rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique [...]

(OCI 807).

Il ne s'agit pas de communication (en tant qu'une personne qui communique une idée aux autres), ni donc de représentation, mais d'une communication où les mots sont « comme les touches du piano », soit où ce qui est transmis dépasse l'auteur pour accéder à une vérité éternelle mais inaccessible—qui se trouve dans le langage, qui est la vie du langage.

L'opposition entre la foule et le poète annonce donc un aspect essentiel de Mallarmé qui apporte une nouvelle dimension à la question du sujet poétique, aux questions épistémologiques et au rôle de l'esthétique. Ceci est visiblement marqué dans son article *Le Mystère dans les lettres* et dans la préface à son grand poème *Un Coup de Dés*, que nous analysons dans les derniers chapitres.

Le sujet est en effet aussi social, ou bien (ce qui peut revenir au même) il se détermine par opposition à la société (cf. Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* sur cette question). Au lieu de plénitude ou de néant, cette conscience se construit par l'interrelation. Cette interrelation détermine la nature de la communication, comme le dirait Lacan : le je s'identifie par rapport à un Autre dans l'espace de la communication. Par ailleurs, « [la] conscience », nous explique Poulet en parlant de Vigny, « est [perçue comme] plus riche à mesure qu'elle se distingue des autres » (Poulet 1977, 36). Au 19<sup>e</sup> siècle, on voit l'émergence, comme chez Vigny, d'un culte de l'intériorité qui n'a que du dédain pour la conscience des masses. En même temps Constant est remarquablement proche de la pensée de Fichte et de Hegel. Il conçoit le moi comme situé entre

le moi conscient et le moi qui est l'objet de cette prise de conscience. Cette distance, tout comme chez Vigny, produit un moi ironique. Bien que cette perspective existe depuis longtemps, ce n'est qu'au 19<sup>e</sup> siècle que l'on commence à concevoir un sujet qui s'aperçoit à distance et qui se saisit comme une fiction par une prise de conscience de lui-même en tant qu'un être idéal fictif, « que malgré l'évidence [on] reconnaît comme vrai » (98). C'est-à-dire qu'il y a une tension entre ce moi qui se saisit, et la distance que crée le moi conscient du fait de ce saisissement, et ce sujet double se complique puisqu'il participe aussi à une conscience collective (fictive). Ceci se manifeste dans la conception du rôle du poète dans la société (qui se transforme chez Mallarmé en un poète « dépersonnalisé ») parallèlement au statut du « littéraire » comme distinct du langage de la foule, mais pourtant collé à celui-ci. La relation du poète avec son texte (question d'*auctoritas*) problématise la question du sujet, et l'on y ajoutera donc la problématique de la lecture par rapport à ces questions.

La foule est à la fois ce qui contient le potentiel du langage et ce qui rend « indifférent » tout langage (c'est-à-dire, ce qui détruit la singularité de toute expression individuelle). C'est dans la lecture (effectuée par la « foule ») que l'on peut trouver, selon Mallarmé, le « rachat » de l'art. Ceci donne quand même un pouvoir rédempteur à la poésie, dont un nouveau sujet mythopoétique et négatif, à la fois créateur et destructeur, qui réinvente la fonction et le statut de la poésie. Ce sujet négatif est primordial à la nouvelle conception mallarméenne d'une « Mythologie moderne ».

## Mythopoétique

Les deux aspects essentiels quant à la perte du sujet—l'aspect formel-esthétique, et l'aspect épistémologique dans lequel on situe le premier aspect—ont donc une présence clé dans la poésie de Mallarmé. Même si le sujet n'existe que par une fiction de plus en plus « formelle », il est quand même historique et nécessaire comme cadre de l'invention « mythique ». *Chez Mallarmé, le rôle du sujet est « mythopoétique » dans la mesure que cette « mythopoiesis » implique non seulement des motifs mythologiques mais aussi que la construction poétique est elle-même mythique.* La distinction que propose Benjamin dans « Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin »<sup>9</sup>, entre « mythos » comme « motifs » et comme un *mythos* poétique, implique une « loi d'identité » (*Identitätsgesetz*) entre le poète et son poème. Un rapprochement peut se faire entre le mot « mythopoétique » selon cette distinction de Benjamin et le sens que lui prête Derrida à partir de Lévi-Strauss

dans « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines ». Là, « mythopoétique », qui désigne le rôle « mythique » de l'auteur (comme ingénieur ou bricoleur), se situe chez Lévi-Strauss au « moment où [son discours] sur le mythe se réfléchit et se critique lui-même », surtout en parlant du « caractère mythopoétique du bricolage » dans les discours de la science (Derrida 1967 419). Nous rapprochons donc la notion benjaminienne de *mythos* à celle de Lévi-Strauss, ces deux notions ayant pour objet l'aspect mythologique de la figure de l'auteur qui se trouve dans les discours en général. En outre, Mallarmé le « scientifique » des *Notes*, s'identifie au poète, dans la mesure où son discours poétique étend la logique de son discours scientifique, tout en nous y présentant un complexe épistémologique.

La distinction mallarméenne entre le langage poétique, qui ressemble à la « musique », et le langage de la foule accorde un certain statut à la fonction de la poésie, une fonction égale à la musique grecque. Non pas celle des instruments de musique, mais celle plus profonde, plus idéale—relative à l'Idée. Si le langage ordinaire suscite des lectures traditionnelles—le poème ayant un poète qui exprime ses idées (une herméneutique que Mallarmé critique)—, c'est le contraire qui se manifeste dans la poésie mallarméenne, où ce qui est exprimé est de l'ordre de la dépersonnalisation. Toutefois, cette poétique dépend quand même d'un certain statut mythique de la poésie, faisant d'elle un lieu sublime qui dépasse le quotidien, lui donnant une universalité et un certain pouvoir mystérieux qui a la possibilité de créer, par le virtuel du langage, des mythes. Alors que la poétique de Mallarmé se situe dans le contexte d'une crise épistémologique, sa tentative est toujours de créer une expression qui pourrait « [délivrer] de leur apparence personnelle les divinités, et les rendre, comme volatilisées par une chimie intellectuelle, à leur état primitif de phénomènes naturels » (OCII 1448, cité plus haut). La poésie aurait donc un pouvoir « mythopoétique », comme le dit Marchal (1813), un pouvoir de produire des mythes, mais de façon essentiellement dépersonnalisée, par le langage.

Pourtant, il est nécessaire de donner un autre sens à cette production des mythes, un sens plus fondamental et plus proche de ce qu'on vient de voir en ce qui concerne la traversée du sujet fictif chez Mallarmé. Il ne faudrait pas seulement voir cette mythopoétique comme la création de nouveaux motifs mythologiques. Plutôt, il s'agirait de voir comment ces motifs peuvent exprimer le sujet poétique, mythopoétique, qui se constitue de façon négative dans l'œuvre de Mallarmé. *Cette mythopoïèse est donc à la fois la création de mythes (dans le cas de Mallarmé, la re-création de mythes, par exemple ceux autour de la figure du poète, comme Orphée et sa catabase) et la mythologisation du processus poétique ; ces deux s'enchevêtrent*

*dans la question du langage, qui laisse des traces épistémologiques et négativement subjectives dans ce processus mythopoétique.*

Pourquoi ce sujet est-il négatif et mythopoétique ? Il est négatif puisqu'il se détermine à partir d'une suppression (« disparition élocutoire ») du poète, dans la tentative de purifier le langage, tout en retenant cette présence « auctorielle » par le fait même de sa disparition. Il est possible de dire que les motifs mythologiques qui se refont par une « chimie intellectuelle » ainsi que par la virtualité du langage poétique (qui invente mythologiquement les dieux), contribuent à la constitution du sujet mythopoétique dans l'œuvre mallarméenne. Si cette invention—à la fois « intellectuelle » et formelle, ou subjective et esthétique—se constitue de façon négative, c'est à partir du néant que ce sujet a lieu. Mallarmé arrive à réinventer le sujet mythopoétique par l'usage négatif de motifs comme les « couchers de soleil, aurores, etc. », comme dans *Épouser la Notion* ou dans son fameux *Sonnet en X*. Ce sujet—comme un dieu antique, comme Orphée, ou le fameux « Maître » qui revient aussi dans *Un Coup de Dés*, qui est dépersonnalisé, « volatilisé » par cette chimie intellectuelle—est re-dramatisé et rendu à l'« état primitif » de « phénomène naturel » dans sa poésie.

Si nous nous demandons quel est le devenir négatif de ce sujet, et comment un tel sujet dépersonnalisé, à travers l'artifice poétique, a pu acquérir sa propre « vie », c'est qu'il s'agit d'un sujet qui est le produit d'une poétique qui se situe dans l'histoire du sujet moderne depuis le 17<sup>e</sup> siècle. Ce sujet ne peut exister qu'à partir d'une certaine problématique historique qui a rendu nécessaire la destruction du poète « romantique » et « personnel », comme le concept herméneutique de Dilthey, qui est l'expression vitaliste d'une *Erlebnis*, d'une « Person oder Weltanschauung des Verfassers » (d'une « personne ou [d'une] conception du monde de l'écrivain », Wellbery 1989 40-41 ; notre traduction). Bien qu'il soit impossible d'attribuer une intention *auctorielle* à une œuvre quelconque, il est possible de voir cette répétition mythopoétique qui constitue le sujet poétique chez Mallarmé comme signalant une vérité historique. Comme chez Hugo Friedrich, il s'agit d'un « romantisme déromantisé »<sup>10</sup> ; le sujet est perdu, ou bien, retenue de façon négative.

Si la vérité de l'œuvre ne peut se concevoir à partir d'une intention de l'auteur (ou en tant qu'expression de l'auteur), cette reconnaissance fait partie de l'herméneutique et de l'épistémologie de l'époque reliées au contexte économique et politique. C'est pourquoi on ne peut plus se fier à la notion désormais devenue « bourgeoise » du poète romantique. Dès lors, la vérité de l'œuvre poétique se constitue à partir d'une impossibilité. Comment peut-on

parler de la constitution négative du sujet, sujet qui incorpore son impossibilité en lui-même ? Il s'agit de reconnaître cela comme l'événement même, et que cette impossibilité, réitérée à travers l'œuvre de Mallarmé, arrive à créer les conditions propres à la possibilité de ce sujet. D'ailleurs, ce sujet entraîne (ou est entraîné par) l'interprétation et la lecture—sa propre lecture. C'est un sujet auto-allégorique (ou « allégorique de lui-même »), dans le sens où le poème se lit, mais aussi dans le sens où il est lu, et que ces deux lectures sont (im)possibles.

Cette auto-allégorie nous donne un sens ultime du terme mythopoétique, puisqu'il s'agit toujours enfin de lecture—l'allégorie caractérisant, selon Paul de Man, de toute lecture. Ce sujet, auto-allégorique et mythopoétique, apporte une conception du moi éloignée et coupée de façon radicale de son intégralité, conception ayant deux moi, l'un objectificateur de l'autre. La question du lecteur prend donc un nouveau sens chez Mallarmé, puisque la lecture se trouve à chaque étape de la conception *auctorielle*, que ce soit du côté de l'écriture qui ne peut pas exprimer son concept, ou du côté du lecteur qui ne peut pas accéder au concept de façon pure. L'auteur se relit et voit une différence à sa première lecture. De plus, la lecture d'un autre lecteur (disons, d'un « destinataire ») est au cœur de la communication, puisque la communication, comme le dit Lacan, voit un Autre (objet *grand A*) derrière l'autre (objet *petit a*) auquel on communique, qui est l'objectification de soi-même, du « je »<sup>1</sup>. Un Autre à l'intérieur de l'auteur—le lecteur imaginé qui est soi-même. Bien sûr, le vrai lecteur—un lecteur quelconque—dépasse cette objectification. La vérité mythopoétique de l'œuvre, en impliquant donc ces éléments, complique la problématique du sujet moderne, qui n'est possible que par l'invention « intellectuelle » d'une mythologie—que ce soit par le cadre des techniques spécialisées, des institutions, des instances individuelles etc. Cette mythologie se fait dans le hasard du langage, lui-même mythopoétique, qui détermine la vérité de l'œuvre en s'exprimant, comme un mélange de motifs et du *mythos* du poète (Orphée, le maître etc.), dans l'œuvre et non pas ailleurs.

La mythopoïèse est donc un phénomène multiple qui reconfigure le statut du poète. La mythopoïèse décrit le statut de la poésie elle-même—que ce soit au niveau du « mot », du « vers », du sonnet etc.—, et comment la matérialité historique transforme sa lecture, puisque celle-ci se change non seulement avec chaque lecture, mais aussi avec chaque lecteur et avec chaque temps (dont l'instabilité du signe). Ceci affecte la façon dont Mallarmé conçoit la poésie qui se conçoit par rapport à cette problématique du langage. La mythopoïèse reflète donc une tendance plus générale du langage qui affecte à son tour le sujet moderne nettement présent et pensable dans les œuvres de Mallarmé.

Nous évoquons ici un dernier point sur cette question du sujet mythopoétique. Derrida parle de la dissolution du centre comme privilégié dans le discours des sciences humaines. Au centre se trouvait jadis l'autorité de l'écrivain comme ingénieur (ou dans les termes de Descartes, comme « architecte », qui seul peut créer l'édifice de la modernité). Lévi-Strauss a inventé l'image du bricoleur qui s'oppose à celle de l'ingénieur, puisque le bricoleur est celui qui rapièce les fragments, tandis que l'ingénieur est censé créer *ex nihilo* un objet total (Derrida 1967). Toutefois, ce bricoleur est, lui aussi, tout comme l'ingénieur, problématique puisqu'il devient l'image en tant que mythe de la création de l'écriture, sur lequel on attribue une agentivité auctorielle. De même, on peut voir le sujet dépersonnalisé de Mallarmé comme l'invention d'une nouvelle subjectivité, où toute textualité s'accorde à une autorité négative ainsi qu'à une image mythique, que celle-ci soit comme « poète », ingénieur ou bricoleur. Le « poète » supprimé ou impossible, qui revient constamment, devient le grand mythe de la poétique mallarméenne.

Nous avons vu comment les anciennes ressemblances se sont dissoutes à cause d'une scientificité qui s'exprimait de plus en plus selon la distinction entre le signifiant et le signifié. Celui, selon Foucault, qui croit au pouvoir du langage à faire l'équivalence avec ses notions, est vu désormais comme étant, comme Don Quixote, un fou. Cette perspective sur le changement épistémologique au 17<sup>e</sup> siècle est informée par le contexte du 20<sup>e</sup> siècle dans lequel Foucault se trouvait, un siècle qui, d'après ce penseur, a été fortement influencé par Mallarmé. C'est ainsi que la folie dont parle Foucault ressemble un tant soit peu à la folie chez Mallarmé, qui est, par exemple dans *Igitur*, une « folie utile ». Cette folie revient souvent, comme dans *Épouser la Notion*, où elle permet au poète d'inventer quelque chose qui ne sera plus attribuable à son auteur quand il sera écrit. Ce fou croit à sa notion ; elle est sa seule façon d'agir. Il s'agit là d'un rêve, et non pas de quelque chose qui existe. Ce rêve le pousse à atteindre sa notion, mais le poète, qui est Mallarmé, se rend compte très vite qu'« il faut qu'il n'en existe rien pour que je l'étreigne et y croie totalement » (OCI 1067-1068). Mais la seule chose qu'il arrive à créer, ce sont des mythes ; la seule chose que le poète ait jamais créée était le mythe, nous dit Mallarmé. De façon quasi-hégélienne, Mallarmé arrive à montrer comment ce processus se réfléchit, et comment c'est le lieu du langage qui « donne le lieu » pour cette création.

Plusieurs choses nous intéressent dans cette folie qu'est la croyance au pouvoir du langage à exprimer quelque chose, et que Mallarmé modifie fondamentalement par son processus mythopoétique. Il y a d'abord le fait que le

sujet est double et qu'il est « fou », mais aussi le fait que c'est une « folie utile » ; que toute création, et toute croyance à une Notion, implique une part de folie, ce qui va à l'encontre de l'idée traditionnelle du philosophe, qui « aime » ses notions, et dont le désir lui permet de créer quelque chose. Mais seul ce désir peut lui permettre de le faire, sinon la poésie n'existe pas. Pourtant, reste à savoir exactement quelle est la nature de ce désir, ce que nous aborderons en partie dans les chapitres sur *Igitur* et *Épouser la Notion*. Qu'est-ce que la notion ? Elle est peut-être la notion de la poésie même. Le résultat, le poème, est coupé de son auteur—son Maître qui « est allé puiser des pleurs au Styx », (OCI 37)—qui n'est pas là, ne peut plus ressembler à quelque chose d'extérieur au poème. Le poème ne ressemble qu'à lui-même, et non plus à une extériorité. Malgré cela, puisque tout ce processus est élaboré, ce phénomène devient le sujet le plus puissant, ce qui affirme bien une certaine subjectivité, bien qu'elle soit sa propre négation. Cela montre que Mallarmé n'a pas pu sortir de la logique qu'il voulait détruire.

Une dialectique a lieu, non seulement entre l'être et le néant, cette oscillation perpétuelle entre les deux qui se déterminent l'un et l'autre, mais aussi entre nature et artifice. Le langage, par un certain pouvoir absolu, voire mythopoétique—que Mallarmé appelle le hasard ou la contingence—, crée des degrés de hasard entre conception et réception. Bref, le hasard se trouve entre le concept, son écriture et sa lecture, ce qui est la rencontre du hasard avec l'artifice, qui se confondent avec la nature, laquelle est le contraire de l'artifice, tout en partageant désormais avec lui le hasard. Il faut problématiser cet espace à la fois rhétorique et ontologique : le langage qui relève de l'artifice est pure fiction ; il est aussi fiction aussi quant à sa revendication de l'être. C'est aussi que la revendication constante du non-être chez Mallarmé s'avère très artificielle, relevant d'une tendance à tout nier, même quand cela crée des doubles négatifs. Par exemple, avec le célèbre titre du *Coup de Dés*, qu'on peut interpréter comme « le hasard jamais n'abolira le hasard », est une tautologie évidente dont le pouvoir découvre une tendance, voire une orientation, vers le négatif du pur hasard.

La nature domine là où l'artifice ne peut plus faire ressemblance ou similitude, à cause du hasard (la nature est le hasard, le hasard est la nature). Mais, si c'est dans la nature même du poème d'être artificiel (à cause des rimes, des vers, etc., et du jeu que ces éléments impliquent), l'artifice est « naturel » puisque contingent. Comme nous allons voir dans le troisième chapitre, pour Mallarmé, le langage, traditionnellement vu comme artifice est aussi nature à cause de sa contingence à travers le temps et l'espace. C'est en effet dans une

modernité qui tente de dominer la nature, et où la philologie, elle aussi, commence à dominer, que l'on pouvait se rendre compte de cette artificialité et la confondre avec la nature. C'est ainsi qu'on peut dire que Mallarmé essaye de ramener les divinités de la mythologie, par ce processus de ce qu'il appelle la « Mythologie moderne », « à leur état primitif de phénomènes naturels » (déjà cité, OCII 1448). Les anciennes ressemblances ont été remplacées par de nouvelles ressemblances qui relèvent de la pensée moderne et positiviste à laquelle il faut croire comme dans le cas de la croyance de la religion, et qui, comme le constate Nietzsche dans *Nietzsche contre Wagner*, remplace Dieu.

T. S. Eliot a été l'un des premiers poètes modernes à reconnaître la similarité entre la poésie moderne et celle d'avant le 17<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi, pour pouvoir ressusciter la poésie de la « dissociation » qui a eu lieu au 17<sup>e</sup> siècle, il fallait disloquer le langage, pour qu'elle puisse retrouver ce vieux pouvoir d'équivalence entre l'émotion et son objet (cf. Eliot, « The Metaphysical Poets »). Chez Eliot, une double mimésis se fait au niveau de la forme ainsi qu'au niveau de la représentation. Dans son poème le plus connu, *The Waste Land*, il parle de la perte et de la fragmentation de la tradition en utilisant des fragments, créant ainsi une nouvelle poétique qui ressuscite les « poètes métaphysiques ». Il est possible de voir chez Mallarmé une tentative similaire, une double mimésis qui a lieu par la récupération négative du poète, où son langage acquiert une vie propre dans son devenir objectif à travers une mort paradoxale. Ainsi, on pourrait dire que Mallarmé déconstruit la notion du poète qui serait une sorte d'ingénieur cartésien absolu, mais qui devient lui-même une sorte d'ingénieur du négatif.

Au début de *L'Homme sans contenu*, Agamben parle de la séparation entre l'art comme désintéressé et l'art comme intéressé, séparation que Nietzsche avait évoqué par rapport à l'esthétisme post-kantien. Bref, l'art vu comme désintéressé, perspective qui a dominé depuis le 17<sup>e</sup> siècle, a contribué au nihilisme esthétique de la modernité. Ceci explique pourquoi les artistes ont tenté de donner une vie, comme Pygmalion, à leurs œuvres d'art, puisque l'écart qui se trouve entre la forme et le fond provoque une dissociation entre l'objet et son contenu. Si l'objet idéal de l'art devait être « pur » et désintéressé, ne reflétant que la forme et répondant aux critères du jugement esthétique, sans qu'une personnalité vienne la contaminer, la tâche de l'artiste était de rendre cet objet vivant. Cette problématique moderne a contribué au nihilisme, puisque le sujet y est nécessairement impliqué : si l'on ne peut pas voir le lien entre l'objet d'art et son créateur, alors le produit de l'homme est coupé de lui-même. Mais cette problématique contient bien sa propre solution, puisque ce n'est pas dans



l'art en tant qu'il dévoile une histoire de sa forme, mais dans l'art en tant qu'expression de la subjectivité négative de la modernité que l'on peut comprendre ce nihilisme.

Pour Benjamin, dans sa « petite histoire de la photographie », l'analphabète de l'époque moderne n'est pas quelqu'un qui ne sait pas lire, mais quelqu'un qui ne sait pas voir dans l'objet d'art l'histoire de sa réalité dans le monde. Cette réalité est indéniablement associable à son histoire dans le contexte d'une crise capitaliste, parce que les nouvelles formes d'une discipline artistique—comme la photographie, mais aussi comme la poésie mallarméenne qui apparaît par opposition au langage de la foule, le langage bourgeois—dépendent de facteurs qui sont bien situés dans le contexte de ce que Bourdieu appelle un « champ ». Il faut voir dans le regard d'un petit Kafka âgé de 6 ans placé devant la caméra dans un décor artificiel le signe d'une présence historique irréductible. De même, Mallarmé nous regarde, malgré lui, à travers l'artificialité de son grand projet que fût la poésie pure, d'une façon irréductiblement singulière. C'est un regard que l'on ne peut plus ignorer.

Dans le premier chapitre, nous allons voir comment cette Notion se dresse dans une œuvre non-datée et inédite, *Épouser la notion*. Dans le deuxième chapitre, le lien entre la Notion et le Langage sera examiné à partir de notre analyse des *Notes sur le Langage*, où l'on peut voir la présence importante de la Notion, autrement connue comme l'Idée, notes qui résument un projet d'étude en philologie comparée. Nous allons aussi voir comment la notion mallarméenne du langage—reliée à l'interprétation et à la lecture, émergeant du contexte de la philologie—pose une nouvelle forme de mimésis tout en ressuscitant le sujet mythopoétique à travers sa négation dans son conte philosophique *Igitur*.