

Antoine Raybaud

## La danseuse, le poème

Temps de « grisaille »<sup>1</sup> générale : « d'interrègne pour l'art »<sup>2</sup>, d'« intervalle »<sup>3</sup> pour la poésie qui « subit une crise... fondamentale », tandis qu'« on traverse un tunnel-l'époque ». « Il n'est pas de Présent, non – un présent n'existe pas [...] quand du passé cessa, et que tarde un futur ou que les deux se remmèlent perplexément en vue de masquer l'écart »<sup>4</sup>. Alors que, dans cette éclipse, tous, ou presque, tentent de rallumer la poésie aux derniers fastes en faveur, « offices » des concerts dominicaux ou « cérémoniaux » des représentations wagnériennes, Mallarmé, seul, se tourne vers la danse, par deux fois nommée, à dix ans de distance (1886, 1896), « Poésie par excellence »<sup>5</sup> : paradoxalement art du corps et du silence, comme l'autre dont Mallarmé fait parallèlement l'éloge, la pantomime.

Or c'est justement par ces deux traits que la danseuse est, aux yeux de Mallarmé, exemplaire : « une écriture corporelle » par quoi elle « silencieusement écrira ta vision »<sup>6</sup>. Comme si, du corps commun et déprécié, astreint et laborieux, pesant et entravé, elle accomplissait une transposition du même ordre que celle tentée par le poète à partir de la langue chargée de tout « le vague, le commun et le fruste »<sup>7</sup> assujettie, restreinte, et humiliée à « l'universel reportage »<sup>8</sup>, dévoyée au théâtre et au journal.

Aussi bien, danse-poésie, danseuse-écriture, ce n'est pas au nom d'une affinité substantielle que Mallarmé les identifie l'une à l'autre, mais sous l'angle d'une virtualité opératoire : la danseuse, ce qui lui est infligé – l'argument, le strass et le tulle, le carton des décors, les carences ou l'in-à propos de la mise en scène, et, avant tout, son corps – elle l'efface pour le transfigurer par la chorégraphie de ses pas comme par la composition de ses figures avec les mouvements du corps de ballet ; et ce qui lui manque – l'envol, l'ailleurs, la clé et la scène des métamorphoses – elle le fait advenir, émané de « la mobilité chorégraphique »<sup>9</sup>, immédiatement ou harmoniquement. Dégagement fertile, émanation vive, productivité multipliant, transposition éveilleuse de formes et de songes : La Cornalba<sup>10</sup>, à force de dépersonnalisation, ouvre un jeu de

---

1. 1579 – premier titre de l'article de VAR : *Or. Appliqué au théâtre*, 331, *Solennité* : « nous sommes aux grisailles ». (Du fait de la disparition annoncée de l'édition de la Pléiade établie par Henri Mondor, remplacée par une nouvelle édition en deux volumes établie par Bertrand Marchal, les références données dans la pagination de cette édition seront assorties du titre des textes de Mallarmé cités.)

2. 314 – CRAY : *Le Genre ou des Modernes*.

3. 327 – CRAY : *Planches et Feuilletés*.

360 – VAR : *Crise de Vers* : « repos » et « interrègne » (versification).

4. 371-372 – VAR : *L'action restreinte*.

5. 296 – CRAY : *Crayonné au théâtre*.

308 – CRAY : *Autre étude de Danse* (Loïe Fuller).

310 – CRAY : *Mimique*.

6. 304, 307 – CRAY : *Ballets*.

7. 375 – VAR : *Etalages*.

8. 857 – *Avant-dire au traité du verbe* (1886) repris.

368, VAR en conclusion de *Crise de Vers* (1892).

9. 309 – CRAY : *autre étude de danse*.

10. 303-307 – CRAY : *Ballets* (1886).

métaphores et de transfigurations ; la Loïe-Fuller<sup>1</sup>, à force de disparition en ses métamorphoses, un jeu d'apparitions, une affluence d'événements, une irruption prodigieuse de scènes.

« Cette visée, je la dis transposition ; structure, une autre »<sup>2</sup> : on mesure pour Mallarmé, tenant de cette poétique, l'enjeu et la chance de la poétique de la danse – tant de la danseuse à ses pas et mouvements que du ballet à sa combinatoire, ses figures et trajectoires, constellations scintillantes autour de *l'étoile*. « Disparition élocutoire » de soi, déni de la langue et violent travail de séparation, rigueur ardue du « hasard vaincu mot par mot »<sup>3</sup> dans l'écriture, paralysant double-statut de la vision, torture et exultation : les terribles conditions, meurtrières et égarantes, imposées par le Mallarmé des années 60 à la parole pour le passage à l'écriture, sont rendues et s'ouvrent vingt ans plus tard, par l'exemple de la danseuse, à l'invention, à la fraîcheur, à la chance. L'absence provoquée du poète et du monde : ouverture, légèreté ; l'arrachement à la prose de la langue : dégagement ; l'impitoyable discipline du poème : pureté, éveil ; l'abstraction – notion ou idée : vivacité et saveur.

\*

Le dégagement, quand elle n'est pas entravée par la platitude – c'est-à-dire le caractère à ras de terre, directement et conventionnellement expressif, du livret ou de la mise en scène – est l'apanage et la vertu de la danseuse, à l'opposé de l'acteur qui « obscurcit » et « arrête la pensée à son encombrant personnage »<sup>4</sup>. C'est qu'au théâtre, l'acteur qui exhibe sa personnalité d'acteur (son métier et son expressivité), matérialise de ce fait un obstacle entre les virtualités de l'exercice théâtral, réduit par l'exhibition à son seul « premier plan »<sup>5</sup>, et l'attente de théâtre chez le spectateur, figé sur la matérialité du jeu et du spectacle. Cette frustration tient à la fois de l'opacité et de la paralysie. Opacité double : métier et conventions étalés bouchent la perspective sur la signification du personnage, coulé dans le moule de la composition du rôle, tandis qu'en jouant trop pour son compte l'acteur brouille les relations entre les éléments de la représentation. Paralysie également double : la mécanique ou l'expressivité du jeu théâtral prennent le pas sur les virtualités spécifiques de la scène, et la somme des performances individuelles échoue à composer un dispositif d'ensemble. Cette série de doléances, tout au long de *Crayonné au théâtre*, à propos du théâtre, est déjà, en négatif, une poétique et une esthétique du signe. L'efficacité du signe, et sa mobilité opératoire, sont à proportion de l'effacement de sa matérialité exhibée au profit de ses virtualités mentales qui tiennent à sa double capacité de désigner au-delà de lui-même, et d'entrer dans un montage de signes.

*Signe* est bien le mot que Mallarmé applique à la danseuse qui « silencieusement écrira ta vision à la façon d'un signe, qu'elle est. »<sup>6</sup> Près d'elle, à l'extrême opposé de

---

1. 307-309 – CRAY : *Autre étude de danse* (1896).

2. 366 – VAR : *Crise de Vers*.

3. 387 – VAR : *Le Mystère dans les lettres*.

4. 396 – VAR : *De même* : le prêtre « désigne et recule la présence mythique avec laquelle on vient se confondre ; loin de l'obstruer du même intermédiaire que le comédien, qui arrête la pensée à son encombrant personnage ».

5. 301 – CRAY : *Hamlet* (l'acteur qui joue Laerte).

384 – VAR : *Le Mystère dans les Lettres* (le Journal).

6. 307 – CRAY : *Ballets*.

l'acteur, Mallarmé situe « le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle (...) : il installe ainsi un milieu, pur, de fiction »<sup>1</sup>. Signe : ce à quoi atteint la danseuse quand, son talent de s'arracher à la pesanteur par des sauts (et dans le droit fil de ce premier dégageant), elle l'exerce dans la pureté de jeu requise (et non pas seulement la perfection de l'exécution) : fidélité au principe de la danse, énergie déchantée, mobilité non seulement sans attache et sans poids corporels mais sans entrave directement expressive, constituent les conditions à quoi elle se plie pour à la fois remplir son rôle d'« inconsciente révélatrice »<sup>2</sup> et polariser le dispositif du ballet déchiffré comme combinatoire : « synthèse mobile, en son incessante ambiguïté, des attitudes de chaque groupe : comme elles ne le font que détailler, en tant que fractions, à l'infini. Telle, une réciprocité, dont résulte l'*in*-individuel, chez la coryphée, et dans l'ensemble, de l'être dansant(...) »<sup>3</sup>.

Efficace d'une dépersonnalisation active et vive qui conduit à « l'axiome à affirmer en fait de ballet ! A savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme [...] et qu'elle ne danse pas. »<sup>4</sup> *Danseuse* en regard de comédien, danse en regard de *jeu théâtral*, le brio du paradoxe et le brillant de la formule ne se réduisent pas, mais s'explicitent à la critique de l'acteur. D'autant que Mallarmé déploie ici la réussite de ce qu'il étouffait d'un bâillement, dans la frustration. Dans l'oubli, qu'elle sait provoquer, de sa personnalité (et de son attrait) de femme, et dans l'effacement, qu'elle réussit, de gestes et de mouvements de la gymnaste en bonds et pas relevant d'un répertoire purement chorégraphique (« les jeux de sa profession »)<sup>5</sup>, dans le déni aussi qu'elle oppose (si on lui laisse libre cours) à la reconstitution expressive d'une histoire au bénéfice d'une fiction qui émane de son jeu seul, la danseuse produit une double transposition d'elle-même en écriture. D'objet qui se montre en signe qui désigne. Elle est l'opératrice de métaphores qui sont moins fondées sur des correspondances que sur ces « transports de l'esprit et des sens »<sup>6</sup> non assignés, – libres et inventifs – comme trajectoires à travers les ordres de réalités, arabesques d'images (« glaive, coupe, fleur » ici comme gamme « d'aspects élémentaires de notre forme »<sup>7</sup>, là pur « chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif », selon une esthétique du « *fictif ou momentané* »<sup>8</sup>, comme « signes de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou »<sup>9</sup>) – c'est sa capacité de déni. La seconde transposition, d'illettrée en écrivain, la transforme en arabesque, à travers la chorégraphie au sens plein -danse écriture- par où elle transcende « les « jeux de sa profession (de) ballerine illettrée (...) suggérant, par le prodige de raccourcis et d'élans, avec une écriture corporelle qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée, pour exprimer, dans la rédaction »<sup>10</sup>. Exemple et paradoxal « poème dégage de tout appareil du scribe ».

D'où, peut-être, un renversement du tout au tout, pour Mallarmé, quant à l'acte poétique fondamental, à ses yeux, de « la disparition élocutoire du poète qui cède l'initia-

1. 310 – CRAY : *Mimique*.

2. 307 – CRAY : *Ballets*.

3. 304 – *ibid.*

4. 304 – *ibid.*

5. 307 – *ibid.*

6. Baudelaire : *Les Fleurs du Mal*. Spleen et idéal. *Correspondances*.

7. 304 – CRAY : *Ballets*.

8. 296 – CRAY : *Crayonné au théâtre*.

9. 295 – *ibid.*

10. 304 – CRAY : *Ballets*.

tive aux mots »<sup>1</sup>. A l'instar de ce qui se passe pour la danseuse, « l'effacement » et « l'impersonnalité »<sup>2</sup>, cessent d'être l'œuvre de mort déployée dans la correspondance de 1865-66 – même si, là même, cette mort est saluée en termes de passion pour une résurrection -, échappent à l'extrême tension, dramatique et ontologique, de ce passage par le néant, comme à l'angoisse de la disparition dans le miroir, qui est celle d'Igitur « se voyant vague et près de disparaître comme s'il allait s'évanouir dans le temps (...) voyant la glace horriblement nulle, s'y voyant entouré d'une raréfaction, absence d'atmosphère, et les meubles, tordre leurs chimères dans le vide [...] impuisant de l'ennui »<sup>3</sup>. A présent, au contraire, à l'image de la danseuse, le poète « son nom tourbillonne ou s'élève par une force propre »<sup>4</sup>, l'écrit « envol tacite d'abstraction »<sup>5</sup>, la phrase « se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur »<sup>6</sup>: « à cette condition s'élançait le chant, qu'une joie allégée. »<sup>7</sup>

\*

Légèreté due non seulement à l'élévation de l'essor, mais à ce qui est à la fois son effet et la révélation de sa cause, la retrempe du signe qui se dégage en son site natif, la scène mentale (ou « imaginaire », ou « spirituelle » – c'est tout un, « une âme ou bien notre idée, à savoir la divinité présente à l'esprit de l'homme »)<sup>8</sup>. « La disparition volatile, soit l'esprit »<sup>9</sup> que la danse approche, à quoi elle s'apparente, qui informe ses arabesques, est ce qui fonde la danseuse dans son entre-deux, qui est l'espace d'une virtualité pure – et par là double – celle de figures, « visions éparses sitôt que sues »<sup>10</sup>, qui sont autant de naissances de figures entre le figurant et le figuré – Ainsi elle te livre » la nudité de tes concepts »<sup>11</sup>, « dans la mise en évidence et sous le vrai jour des imaginations latentes »<sup>12</sup> dans la chorégraphie du ballet « adjuvant et paradis de toute spiritualité »<sup>13</sup>.

Pensée-danse, l'action chorégraphique est homologue de l'acte mental et, de ce fait, y prend sa source, le mime, le provoque et l'incarne :

#### *La musique et les lettres :*

« La nature a lieu, on n'y ajoutera pas

(...) Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entretiens, rares ou multiples ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré entendre, simplifier le monde.

(...) Semblable opération suffit, comparer les aspects et leur nombre, tel qu'il frôle notre négligence, y éveillant pour décor l'ambiguïté de quelques figures belles aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d'anxieux accords ». <sup>14</sup>

1. 366 – VAR. *Crise de Vers*.

2. 296 – CRAY : *Crayonné au théâtre*.

3. 440 – IGITUR III.

4. 377 – VAR : *Étalages*.

5. 385 – VAR : *Le Mystère dans les Lettres*.

6. 386 – *Ibid.*

7. 366 – VAR. *Crise de Vers*.

8. 293 – CRAY : *Crayonné au théâtre*.

9. 366 – VAR. *Crise de Vers*.

10. 309 – CRAY : *Autre étude de danse*.

11. 307 – CRAY : *Ballets*.

12. 307 – *Ibid.*

13. 305 – *Ibid.*

14. 647 – LA MUSIQUE ET LES LETTRES.

## Ballets :

« 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 et se l'adapte dans quelque confusion exquise à elle avec la 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 (...) ? L'opération ou poésie par excellence et le théâtre. »<sup>1</sup>

S'amorce, et se gage, ici, une poétique de la danseuse à ses bonds et sauts par « l'éparse beauté générale », magnifiée, dix ans après *Ballets*, par la Loïe Fuller « pétale et papillon géants, déferlement (...), sa fusion aux nuances véloces muant leur fantasmagorie oxyhydrique de crépuscule et de grotte, telles rapidités de passions, délice, deuil, colères »<sup>2</sup> où « tout obéit à une impulsion fugace », dans « une libération presque d'elle des sursautements attardés décoratifs de cieux, de mer, de soirs, de parfum et d'écume »<sup>3</sup>. Cette poétique de « visions éparées sitôt que sues » sous-tend une bonne part de l'initiative cédée aux mots : « ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur les pierreries »<sup>4</sup>. Poétique – fugacité et vivacité – de la légèreté, en rupture complète avec la tension du « creusement » de l'ouverture ancienne d'*Hérodiade*, fertilité face à stérilité, qui joue sur un pouvoir opératoire lié à l'agencement des mots (au plus près de l'acte de penser pris comme pouvoir de déployer-déplacer des relations), qui apparente le poème à un déploiement en éventail, et sa lecture au parcours d'un mobile. Ainsi :

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême  
Occident de désir pour la tout déployer  
Se pose je dirais mourir un diadème  
Vers le front couronné son ancien foyer<sup>5</sup>

Sur le modèle des séries discontinues appliquées à la danseuse, de brèves séries de mots se dardent et se déploient comme une suite de *bonds* d'un plan sémantique à un autre – six, dès cette strophe (corps de femme, vol, feu, ciel-cosmos, mort-naissance, bijou-gloire) d'abord lancés, puis déployés dans tout le sonnet, pour se reposer et « rentrer » (au sens des thèmes de la fugue) – suite « telle seulement que l'enferme en ses circuits ou la transporter par une fugue »<sup>6</sup> ici, à l'instar de la ballerine, l'écriture du poème. Bonds, et retours, et rebonds dans d'autres directions selon un filé qui n'est pas celui de l'établissement d'une image première, une accumulation sémantique homogène, mais le filé de l'arabesque jouant d'écart et échappées par rapport au sens linéaire d'un parcours, faisant tourner les perspectives entre « signes de l'éparse beauté

1. 295-296 – CRAY : *Crayonné au théâtre*.

2. 308 – CRAY : *Autre étude de danse*.

3. 309 – *Ibid.*

4. 366 – VAR. *Crise de Vers*.

5. L'ensemble du sonnet confirme cette disposition des motifs (qui va directement à l'encontre de l'analyse du *Poème comme représentation* présentée par Michael Riffaterre : *Production du texte*, chap. 11, Seuil 1980). Cette perspective est étayée par les notations de Mallarmé sur *Le Forgeron* de Banville 353, *Solennité* : « Ainsi lancé de soi le principe qui n'est – que le Vers ! attire non moins que dégage pour son épanouissement (l'instant qu'ils y brillent et meurent dans une fleur rapide, sur quelque transparence comme d'éther) les mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentielle. »

6. 307 – CRAY : *Ballets*.

générale », multipliant scènes, événements et « intersections » : « la figurante qui illustre maint thème giratoire »<sup>1</sup>.

La métamorphose du corps emprunté du mot en des transfigurations fabuleuses – les « sens fabuleux » revendiqués par le Faune –, bien avant que Mallarmé critique ne se soit attaché à l'examen des opérations de la danseuse, on peut penser que Mallarmé poète y a trouvé une part du bonheur de l'écriture de *L'Après-midi d'un Faune* en regard de l'horreur rencontrée à *Hérodiade* : cette fois, en la retrempe à même son site de naissance de signe. « Ces nymphes » à « perpétuer » (du rêve à l'écriture) n'émanent-elles pas directement de *l'incarnat léger* qui, comme la danseuse, déjà, « voltige dans l'air » ? Incarnat léger, au nom spécifique d'*incarnadin* dont *le Grand Robert* atteste le synonyme populaire : *cuisse de nymphe émue*<sup>2</sup>. Phosphènes du rêve traducteurs de l'onirisme d'un mot appelé au chant du vers (une fois la syrinx rejetée à l'eau) comme « mot parfait, vaste, natif, une adoration de la vertu des mots »<sup>3</sup>. Avec « Pour triomphe la faute idéale de roses » prémonitoire, en 1875, de la formule de 1885 – « idée même et suave, l'absente de tous banquets » l'équivoque de « l'intrigue » même du poème s'ensuit, au-delà des fanfaronnades du premier Faune hâbleur : la nymphe de la version de 1875 n'est pas une femme qui b... pour les deux motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme mais une *aura* émanée d'un mot capable de « transports de l'esprit et des sens » (métaphores) dans ce triangle de significances lumière, chair, nymphe émue ; et qu'elle ne b... pas mais déroule l'arabesque des figures et des motifs qui sont autant d'évocations – désirs et mirages – levés au mot même. Luxuriance réduite par le Faune à luxure, par le même malentendu et la même tentation sommaire qui, au spectacle de l'Eden<sup>4</sup> (le théâtre, avec le songe, qui porte ce nom) pousse la « sottise polyglotte » des badauds éblouis par l'exhibition des beautés du ballet à hâtivement « dégorger cet éclair... vers quelque reddition de comptes simplificatrice » auprès des péripatéticiennes « mornes quêteuses du promenoir » : dégorgement au lieu d'élancement, mornes chairs au lieu d'*incarnat léger* – badauds !

\*

En nous découvrant à quel point l'espace de l'absence est d'un autre ordre que le manque du vide, à quel prix l'effacement est ouvert (et non pas béant), et la transposition éveilleuse et vive, la danseuse nous initie aussi à l'autre versant de l'absence, que Mallarmé désigne comme « l'idée ». Car, paradoxalement, « l'inconsciente révélatrice », « la ballerine illettrée » est bien, aux yeux de Mallarmé, médiatrice vers l'idée : dans son animalité d'oiseau » impatience de plumes vers l'idée »<sup>5</sup>, dans « l'exercice des yeux de sa profession » officiant « par excellence du rite, là, énoncé de l'idée »<sup>6</sup>, à la mobilité de son corps même, avec « les jambes – sous quelque signification tout autre que personnelle – un instrument direct d'idée »<sup>7</sup>. Et « elle te livre (...) la nudité de tes concepts. »<sup>8</sup>

1. 308 – CRAY : *Autre étude de danse*. *Figurante* est ici à prendre en son sens premier (et non pas avec sens de comparse secondaire dans la représentation).

2. *L'Après-midi d'un Faune* après *Monologue d'un Faune* et *Improvisation d'un Faune*: le texte cité ici est celui de la troisième version (1875). *Le Grand Robert de la Langue française* 2<sup>e</sup> édition 1985, « cuisse de nymphe » vol. 3, p. 97.

3. MÉDAILLONS : Villiers de l'Isle-Adam II.

4. 322 – CRAY : *Parenthèse*.

5. 306 – CRAY : *Ballets*.

6. 295-296 – CRAY : *Crayonné au théâtre*.

7. 312 – CRAY : xxxxx (Le seul, il le fallait fluide comme l'enchanteur...).

8. 307 – CRAY : *Ballets*.

Or, du côté de la poésie, la Fleur dite « l'absente de tous bouquets » est rapportée à quelque chose d'approchant ou d'identique : « notion pure », « idée même »<sup>1</sup>. Ce qui se traduira par une définition de l'écrit proche de la danseuse : « ce tracé de sinueuses et mobiles variations de l'idée que l'écrit revendique de fixer. »<sup>2</sup> Et telle est la fonction de la littérature : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. »<sup>3</sup> Ce trait spécifique, que la littérature partage avec la musique, sous deux versants, « scintillant ici » (littérature), « obscur là » (musique) c'est « un phénomène, le seul, je l'appelai, l'idée ».<sup>4</sup>

À la source même de l'esprit « dispersion volatile », si de telles équivalences s'établissent, c'est parce que la danseuse est modèle, ou emblème, de la pensée en jeu dans le poème. Ce que l'esprit doit reprendre à la musique quand il « s'essaie à se rapatrier », ce sont « chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent tantôt évasif, une inaptitude rigoureuse à finir, ce raccourci, ce trait. »<sup>5</sup> La danse, pure mobilité comme la pensée, mieux que la parole peut-être (elle, la danseuse, « dégagee de tout appareil du scribe ») donne à la pensée, sans tomber et s'empêtrer dans la matérialité, les pleins et les déliés, les pas et les bonds, les extensions et les nœuds, d'une écriture cursive à sensualité déliée d'arabesque. Déployant sa fonction désignatrice et combinatoire, dans la mobilité qui exclut l'empatement de l'image fixée, elle est, dans l'espace, déploiement du corps délicieux de sa graphie, chorégraphie plastique de ses signes, l'« idée même et suave », déliée de la vision mentale qui n'est pas le vide de l'aridité (« le terrain avare et froid de ma cervelle »)<sup>6</sup> mais l'espace de sauts et de figures de « l'incorporation visuelle de l'idée ». Et, dans le temps, ici, le mouvement qui efface chaque pas sous l'œil lecteur qui enchaîne les signes, laisse l'illumination de sa trace à l'instant même, toujours naissant, d'ouvrir la scène, toujours neuve, de la métamorphose. Ainsi, temps et espace, la danseuse, dans sa mobilité de pur signe, fait signe, au second degré, du vertige délicieux de la persistance mentale comme de l'illumination qui augure, sur une crête de « point sublime »<sup>7</sup> : à la limite infranchie de la disparition, « à cette espèce d'impuissance à disparaître qui délicieusement attache aux planches la danseuse »<sup>8</sup> en même temps qu'elle se trouve consacrée comme « l'être prestigieux reculé au-delà de toute vie possible. »<sup>9</sup>

Entre-deux miraculeux, parce qu'entre-deux suspendu entre une mémoire de l'apparition, toute de sensualité vibrante, et un désir de transport, tout de désir neuf. D'où l'avènement, comme battement entre ces deux versants du signe, d'une pensée autre : confrontée à l'idée *incorporée* dans la danseuse, à la fois éthérée et illettrée, la pensée est appelée à se redéfinir comme n'étant pas de l'intellect qui pense, pour ces deux motifs conjoints qu'elle n'est pas un intellect et qu'elle ne pense pas. Pas un intellect, sinon dans les termes de la préface à *Un Coup de Dés..*, « tels sujets d'imagination pure et complexe ou intel-

1. 368 – VAR : *Crise de Vers* (fin, reprise d'*Avant-dire au traité du Verbe*).

2. 648 – LA MUSIQUE ET LES LETTRES

3. 366 – VAR : *Crise de Vers*

4. 649 – LA MUSIQUE ET LES LETTRES

5. 649 – *Ibid.*

6. *Las de l'amer repos...* v. 6.

7. André Breton : *Second manifeste du surréalisme* (1928) in *Oeuvres complètes*, éd. de la Pléiade tome I, p. 780.

8. 305 – CRAY : *Ballets*.

9. 307 – *Ibid.* Dans *Mimique*, Mallarmé souligne parfaitement cela pour le mime.

lect » : une mobilité d'ordre mental se spécifie comme spiritualité (comme « le Ballet, adjuvant et paradis de toute spiritualité ») où se trouve engagé « le sens de nos extases et triomphe »<sup>1</sup> et, de ce fait, s'évalue l'invention esthétique en termes d'« effet spirituel » – d'une spiritualité éprouvée non comme donnée d'un au-delà, mais comme produite par la rencontre d'un besoin, en effet mental, et d'une réalisation accomplie par ceux « ayant fonction de se produire miraculeux », « les grands, de magiques écrivains »<sup>2</sup>. « Imaginations latentes » en chacun susceptibles d'expansion et de vertige, et capables de se reconnaître par là, de s'identifier mentalement dans un accomplissement de tout l'être que dénie ordinairement l'existence. Sous le terme « idée » se dessine ainsi, très proche de ce que ne cessera de tenter plus tard un poète comme René Char, une pensée-émotion, synthèse de mental, d'imaginaire et d'émotif, comme à travers le jeu de la Loïe Fuller (« Toute émotion sort de vous, élargit un milieu ; ou sur vous fond et l'incorpore »)<sup>3</sup> : où s'accomplit une gloire.

Et *elle ne pense pas*, mais rapproche trois êtres d'absence (de dégagement, non de manque) en un corps glorieux (« gloire du long désir, idées ») : « la Fleur absente de tous bouquets », le langage comme éveil attaché à la « presque disparition vibratoire » en lui de la chose nommée, la « fleur de ton poétique instinct ». Trois oublis, comme autant de scènes de réminiscence vive ; trois sites irrémédiablement séparés, et, à la faveur de ce dégagement, comme miraculeusement harmoniques : « le vrai jour » retrouvé dans l'Eden de *Prose pour des Esseintes*, comme dans le séjour du poète de *Toast Funèbre*. La Cornalba par suggestion, la Loïe Fuller par émanation d'elle, dégagent de leur disparition, deux fois soulignée, effacement chez l'une, dissolution chez l'autre, et de l'impersonnalité que produit leur transposition, par le jeu chorégraphique, en opératrices de signes, une capacité de « figurantes » au sens plein du terme : images de « l'éparse beauté générale » qui sont, simultanément, « le sens de nos extases et triomphe », levant de l'écriture du corps, comme d'une disposition de mots, (trans)figurantes.

\*

Ainsi, dans son écriture même à partir des années 80, il est loisible de surprendre Mallarmé, en Faune heureux, investigateur moins gourmand qu'inventif de l'Eden ouvert par la danseuse. Déploiements-reploiement, cette démarche analysée par J.P. Richard comme une thématique lisible dans la série des *éventails*, ou des *chevelures*, ou, ici et là, comme dans *toute l'âme résumée*, ces impatiences d'ailes ou l'arabesque de leur vol, en face des sombres descentes du « Triptyque » ou des poèmes de naufrage, peut-être, au-delà de la parenté thématique, est-on en droit d'y lire l'exemple de la danseuse, comme *modus operandi*, et jusqu'à l'origine de la tentative formelle, la plus extrême, de Mallarmé : l'essai scriptuaire et typographique d'*Un Coup de Dés...* et en particulier le travail totalement neuf sur le blanc, et sa scansion par le déploiement d'une constellation des signes graphiques, elle-même régie par le déploiement syntaxique (« hauts jeux d'ailes ») : « Une virginité de site pas songé qu'isole, bâтира,

1. 308 – CRAY – *Autre étude de danse* (« cet effet spirituel »).

298 – CRAY : *Crayonné au théâtre*. (« le sens de nos extases et triomphe »).

2. 649 – LA MUSIQUE ET LES LETTRES.

3. 309 – CRAY : *Autre étude de danse*.



fleurira la figure »<sup>1</sup>, l'espace de la danseuse que désigne la « note » de 1896 relative à la Loïe Fuller, contemporaine de la composition du poème, anticipe, ou redouble, la scène typographique « de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte »<sup>2</sup>. De même, Mallarmé souligne le parallèle de la nudité de la danseuse (« qui danse comme dévêtue », « la presque nudité », « ce dégagement multiple autour d'une nudité ») et de la nudité de la pensée : « sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts » dit le texte de *Ballets* auquel fait écho le jeu typographique du noir sur le blanc, « cet emploi à nu de la pensée »<sup>3</sup>. Et quand Mallarmé parle, à propos d'*Un Coup de Dés...*, de « partition », l'acception chorégraphique affleure sous l'acception musicale, dès qu'il développe son propos : « l'avantage de cette distance copiée qui mentalement sépare les groupes de mots ou les mots entre eux semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant (...) la fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit (...) cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même »<sup>4</sup>.

Plus fondamentalement le sens de la danseuse, pure essaimeuse de signes, s'inscrit dans le mythe de la parole d'abord dessiné par petites touches, dans *Crayonné au théâtre*, pour prendre corps dans *Variations sur un sujet*. Mythe non dit mais paradigmatique : la dérélition de la pensée sauvée par l'émancipation du signe. A l'origine, ou plutôt, en l'origine, l'acte de pensée, pur déliement, éveil, parcours – un mobile vif. La dérélition consiste en son emprisonnement. Principalement dans le discours *attaché* aux choses : la matière, et tout ce qui se calque sur elle dans le monde de la signification – la presse de fait-divers, la main-mise de l'or, depuis les constructions d'intérêts énormes jusqu'au salariat qui astreint les hommes à travailler à leur propre asservissement<sup>5</sup>, sans omettre « tout l'appareil de vindicte social »<sup>6</sup> armé contre le poète (Poe, Villiers, Verlaine). Et dans le discours-simulacre d'un ordre de l'esprit, mais « vicié » et « défectueux »<sup>7</sup> : le cérémonial religieux, dans son esprit ancien, le théâtre, la politique, le reportage extrapolé au roman, le livre tel qu'il est. Cet emprisonnement est une affre, ce dévoiement ou fourvoiement intéressé est un poison et un piège. Retrempé à sa source, ou élaboré à partir de ce donné étouffant ou pervers, l'émancipation du signe redonne du *jeu* au mental, c'est tout le travail que déploient les articles de *Quant au Livre* dans *Divagations*. La danseuse est moins l'actrice que l'opératrice de ce jeu et le donne à voir. Le poète, à son exemple, réveille en la parole un geste de portée identique, légitimé de surcroît par l'acte même de parole, sa rupture constitutive – la transposition de la chose en « sa presque disparition vibratoire », presque disparition et vibration qu'il lui reste à parachever, soit pousser à son terme, à son extrême – à son plus vif – dans le vers, que toute cette analyse fonde. Avec, au détriment du poète, cette rançon, ou cette tare, dans la langue : l'effet d'obscurité qui entache la communication dans le cadre du « gâchis en faveur », du fait même du dévoiement du langage, dans la rencontre de l'emploi juste du langage, avec sa part du mystère, active

1. 308 – *Ibid.*

2. 455 – UN COUP DE DÉS... Préface

3. 303 – CRAY : *Ballets* ; 309 – CRAY : *Autre étude de danse.*

4. 455 – UN COUP DE DÉS... Préface

5. Div. *Grands faits divers* et *Quant au livre.*

6. 498 – MÉDAILLONS : *Villiers de l'Isle-Adam III.*

7. 371 – VAR : *L'uction restreinte.*

et restituée par l'écriture avec l'autre langage, déprécié, qui habite les hommes, par aliénation, et a refoulé trop loin l'écoute du langage natif.

Intimement pourtant, la danseuse, « poésie par excellence », assure deux solutions à des difficultés extrêmes de l'expérience mallarméenne : d'abord le passage libérateur (et heureux, de surcroît) d'une mélancolie de perte et de mutisme à une mélancolie d'expansion, d'avènement et de révélation qui est, depuis Rousseau et Chateaubriand, la mélancolie des poètes. Or la poésie d'*Igitur* (ou qui a préludé à la rédaction d'*Igitur*), relevait bien d'une constriction inverse. Mais, sur un autre plan, elle apporte une solution à une aporie dressée sur le chemin de Mallarmé d'après la crise, l'opposition entre les termes de la double insistence de Mallarmé sur l'*idée* d'un côté, et le *mystère* de l'autre. Solutions d'autant plus heureuses qu'elle renouent Mallarmé à ce qui avait été, sous l'engloutissement par le spleen et la société de marchandise, pour Baudelaire, le « joyau intact sous le désastre » : le secret de la métaphore, travail d'atténuation infinie de l'être brut pour l'ouvrir à la transfiguration (et non pas simplement au déplacement) de ses équivalences ; et la clé de l'allégorie, travail de vivacité et de parcours, éveilleur des objets insignifiants ou dépréciés, non plus à leur âme propre, mais à de multiples intersections, trajectoires, éclairages variés et rapides, chorégraphie allègre des parcours. Par le biais de la danseuse, Mallarmé évite justement tout le poids de douleur lié à la perte de l'*aura* (et de la métaphore, qui en est le corollaire) comme, aussi, toute la perte de substance, et de fondation, qui est la condition, affligeante, aux yeux de Walter Benjamin, de l'élancement de l'allégorie, chez Baudelaire. Prise dans sa vivacité, non d'allégorie, mais de métaphore, Mallarmé fait de la danseuse, à partir de son dégagement, l'opératrice du parcours des intersections et des tangences : aspects du monde, formes des arts, présence de la pensée au monde et ses jeux. Du dégagement à une expansion recouvrée, illumination et fête :

« À quoi sert cela –  
À un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard de choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes – éperdument les détache jusqu'à se remplir et aussi les douer de resplendissements, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires.  
Quant à moi, je ne demande pas moins à l'écriture. »<sup>1</sup>