

Gérard Bucher

De splendeur de poussière et de voix : le songe de Mallarmé

La Littérature [...] reprise à sa source, qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne; un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves.

à Vittorio Pica, novembre 1886,
Correspondance, Gallimard, 1995, p. 593

C'est très discrètement dans un court poème en prose intitulé « Un spectacle interrompu » (*Œuvres Complètes*, Gallimard, 1945, pp. 276-278) que Mallarmé explora le mythe moderne – éminemment littéraire – d'une « conception spirituelle du Néant » (à Henri Cazalis, 14 mai 1867, *Cor.*, p. 343). Composé à l'époque où il envisageait « une étude [...] sur la parole », (*cf.* à propos du sonnet « en ix », *O. c.*, p. 1489), le poète y narre telle anecdote survenue en un lieu banal – exceptionnel pourtant – une scène « ordinaire et splendide ». Nous sommes « dans le petit théâtre des Prodigalités », une « foule » y assiste à la « féerie classique » (incarnée par un ours et un clown) de *La Bête et du Génie* : « illustration sur la scène du privilège authentique de l'Homme » (*ibid.*, p. 277).

Au regard somnambulique de la foule qui jouit « du mythe inclus dans toute banalité » s'oppose d'emblée celui d'une pénétration extraordinaire du Poète : lui seul perçoit dans le bref suspens qui interrompt le cours convenu du spectacle, « l'accident le plus neuf [...] un des drames de l'histoire astrale ». Soulignant, au terme du conte, la singularité de sa perspective, le Poète admet n'avoir « pas senti, cette fois encore, le même genre d'impression que [s]es semblables mais [il reste] serein : car [sa] façon de voir, après tout, avait été supérieure, et même la vraie ». Du reste, dès le préambule, il rapportait l'excentricité de sa Vision à sa « recherche assoupie d'imaginations ou de symboles ».

Dans l'enceinte banale où se déroule le spectacle un « accident » vient donc de se produire – « qu'allait-il arriver ? ». Il suscite un étrange « charme », une « extase » (*ibid.*, p. 278). L'ours, tel « un homme inférieur trapu, bon, debout sur l'écartement de deux jambes de poil », s'est subitement mis à *interroger* les exploits de « son frère brillant et surnaturel ». « Rythmiquement et doucement levé » il paraît hanter le seuil des « régions de la sagesse [où se meut l'Homme son] aîné subtil » (*ibid.*, p. 277). Subrepticement (flagramment), la banalité s'est dissipée : c'est l'*envers* de toute présence qui vient de se *révéler*.

Brisée nette, la « féerie » convenue est en effet portée d'un seul trait au sublime. Fugitivement, c'est rien moins que le *salto mortale* de l'animalité à l'humanité : la décloison de la *vérité* même qui est entrevue. Cela est patent pour l'ours certes aussi bien que pour la foule soudain intensément fascinée. Mais c'est vrai *avant tout* pour le Poète

qui, par-delà toute conscience inchoative ou commune (celle de l'ours et de la foule), *imagine* « l'autre monde ». Quant à nous, les lecteurs quasi posthumes (qui lisons ce texte comme par les yeux du Poète mort), il nous appartiendrait précisément *in fine* de tenter d'expliquer/partager l'im-possible Vision. Serons-nous à même de pénétrer le sens de ce texte spectaculaire et secret, écrit « en vue de [lui] seul » (*ibid.*, p. 276) par le Poète ? L'Événement passé inaperçu pourra-t-il être *divulgué* et donner lieu à « la célébration séculaire du mythe devant le peuple » (Notes d'avril 1887, *ibid.*, p. 1562) ? Conformément au Songe de Mallarmé (*cf.* la citation donnée en exergue), la scène *vue* (le Théâtre) devra (devrait) être *dite/comprise*, se faire conscience-unanime, c'est-à-dire trouver à s'accomplir comme Livre historial écrit par chacun et par tous.

Nous sommes donc invités à intérioriser en premier lieu le malaise méta-physique éprouvé par l'ours qui, « une griffe posée sur les rubans de l'épaule humaine », paraît percevoir « l'atmosphère de splendeur, de poussière et de voix » qui est celle de l'Homme. Pourtant, « le vivant cousin d'Atta Troll ou de Martin » est impuissant à *fixer* son attention sur ce mystère. Il ne parvient pas à *réaliser le tré-pas symbolique* qui lui permettrait *d'imaginer* l'autre monde : « ses instincts retrouvés antérieurement à une curiosité plus haute dont le dotait le rayonnement théâtral, [il] retomba à quatre pattes et, comme emportant parmi soi le Silence, alla de la marche étouffée de l'espèce, flairer, pour y appliquer les dents, une proie ». Il s'agit, non de « notre image » qu'il ne parvient pas à s'approprier et à « goûter » mais d'un « morceau de chair, nu, brutal » jeté à l'animal depuis les coulisses.

Cet avortement du Songe est certainement imputable à la lourdeur proverbiale du « splendide imbécile évaporé dans sa peur », mais symétriquement, l'attitude du clown s'avère non moins équivoque et... « fatale ». Car celui qui a valeur pour nous d'« emblème », refuse de (se) reconnaître (en) *l'autre*, c'est-à-dire d'octroyer à la Bête la part d'humanité qu'elle revendique. Par orgueil, par manque de « charité » (*ibid.*, p. 277) ou simplement par « bêtise », le clown/l'Homme s'interdit toute Réconciliation avec sa/la Nature. Jaloux de sa supériorité, il *expulse* symboliquement l'ours et perpétue ainsi l'acte victimaire (idolâtre) par lequel il est parvenu depuis toujours à se projeter dans un au-delà fantasmagorique. Le clown finit en effet par « exhausser la bouche folle de vague, un chef affreux remuant par un fil visible dans l'horreur les *dénégations véritables* d'une mouche de papier et d'or » (*ibid.*, p. 277, je souligne).

Quoique retorse et seulement allusive, la signification de la scène est claire. Le clown rejette la requête de la Bête, il lui refuse l'initiation désirée à la Parole ou à l'Idée (que figure la « mouche de papier et d'or »). *Et il renonce du même coup à scruter son propre mystère*, c'est-à-dire à rééprouver pour lui-même *le saut de l'origine* comme accès poétique/poétique à la Parole. C'est pourquoi tout *s'interrompt* tandis que le « mime dépositaire de notre orgueil » éprouve une poignante angoisse qui n'est rien moins que feinte. Semblablement, quand se brise la magie de *l'autre scène* et que tout rentre dans l'ordre du spectacle convenu : « Un soupir, exempt presque de déception, soulage [...] incompréhensiblement l'assemblée » (*ibid.*, p. 278).

Nous butons ici sur le passage le plus obscur en même temps que le plus lucide du Poème : le soliloque tacite prêté par le Poète à l'ours qui fait de *lui* (dans toute l'ambiguïté du pronom) un animal-humain, c'est-à-dire une bête parlante/consciente/morale :

Je laissai [...] jaillir tacitement le discours interdit au rejeton des sites arctiques : « Sois bon (c'était le sens), et plutôt que de manquer à la charité, explique-moi la vertu de cette atmosphère de splendeur, de poussière et de voix, où tu m'appris à me mouvoir. Ma requête, pressante, est juste, que tu ne sembles pas, en une angoisse qui n'est que feinte, répondre ne savoir, élané aux régions de la sagesse, aîné subtil ! à moi, pour te faire libre, vêtu encore du séjour informe des cavernes où je replongeai, dans la nuit d'époques humbles ma force latente. Authentiquons, par cette embrassade étroite, devant la multitude siégeant à cette fin, le pacte de notre réconciliation » (*ibid.*, p. 277).

Car l'Homme aura précisément choisi de ne pas savoir : il privilégie l'ignorance. La Réconciliation est manquée. Si elle avait pu se produire, elle aurait eu pour conséquence non seulement d'humaniser l'ours, mais surtout de délivrer l'Homme lui-même de son aveuglement atavique et violent. Admise dans le giron de l'humanité, c'est en effet la Bête (et avec elle la Nature, la Terre *expliquée*) qui aurait pu *affranchir* l'Homme (d'où la tournure étrange à première vue : « pour *te* faire libre », je souligne).

Ayant pris conscience des raisons pour lesquelles le spectacle s'interrompt, il nous appartient encore de préciser en quoi consistent la « situation spirituelle » ou les « pratiques du génie » que le « Spectacle » attribue à l'Homme. Au moment de l'accidentel intermède, l'attention de l'ours se fixe brièvement, nous l'avons noté, sur le clown qui fait « mine d'attraper au vol quelque chose, figure (et c'est tout) de la facilité dont est par chacun prise une idée » (*ibid.*, p. 277). Mettant l'accent sur la Vision d'outre monde qui conditionne l'Idée, Mallarmé souligne ici combien c'est l'aisance même avec laquelle nous exerçons quotidiennement notre faculté d'intelligence qui en occulte, à nos yeux mêmes, le caractère *constamment* extra-ordinaire.

Il faut marquer qu'au moment du « secret rapprochement » des protagonistes, le clown *mime* en fait la Parole. Ce sont en effet des *mots proférés* qu'évoquent à la fois « la bouche folle de vague » et « la mouche [à la fois déniante et déniée] de papier et d'or ». Car si la Bête n'a pas accès à l'Idée c'est qu'elle est incapable, en « l'absence de tout souffle », de *proférer* – c'est-à-dire d'émettre et de percevoir – sa/la voix. Il lui manque de *dire*, c'est-à-dire *d'imaginer*, le mot, grâce à quoi eût pu « éclate[r] une puissance spéciale d'illusion » (*ibid.*, p. 542).

En effet la « mouche de *papier*... », faite d'une matière grossière ou vile, désigne, en premier lieu, le *signifiant linguistique*, issu du cri de l'animal. Pourtant, lorsque ce cri s'é-bruita et s'articula, le phonème *se fit d'or* : il initia (à) l'Idée. Une sur-naturelle brillance éclaira soudain tout phénomène, elle illumina plus nativement que le soleil platonicien dont le feu paraît « vulgaire » ou usurpé en comparaison (l'étymologie indo-européenne du mot grec *phanestai* renvoie à « bha » : éclat). D'ailleurs, si le clown, revêtu d'une « haute nudité d'argent », peut railler l'ours, c'est précisément qu'il réfléchit (à l'instar d'une lune d'argent) le Phonème ou la Lettre, c'est-à-dire « l'or incompris des jours » (in « La Gloire », *ibid.*, p. 288 ; l'auteur associe régulièrement l'or au mystère de la parole : cf. « Or et Magie », *ibid.*, pp. 398 & 399).

Prenant du recul, on constate que Mallarmé nous propose dans la « petite féerie » intitulée « Un spectacle interrompu » une approche radicalement démythifiée de l'origine : « Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière – mais bien sublimes pour avoir *inventé* Dieu et notre âme. Si sublime mon ami ! » (à Henri Cazalis, 28 avril 1866, *Cor.*, p. 297, je souligne). Quand la référence aux héros et aux dieux, c'est-à-dire tout « arrière monde » (Nietzsche) est suspendue, « l'autre monde »

ne fait qu'un avec l'humble et glorieuse sur-naturalité quotidienne du langage. Au moment où s'évanouissent les fantasmagories religieuses, c'est en effet l'Hyperbole adamique de la parole qui peut transparaître dans une ambiance quasi eschatologique, empreinte de « danger ou [d]'émotion » (*O.c.*, p. 278).

Car pour que l'homme puisse, en une sublime et brève fantasmagorie, *concevoir* son étrange transcendance, il aura fallu d'abord qu'il invente une Image fallacieuse (mythique ou en général religieuse). À l'instar de l'ours, qui flaire la sur-naturalité de l'autre monde, il aura dû inventer le théâtre d'ombre des dieux (« la Divinité qui jamais n'est que Soi », in « Catholicisme », *ibid.*, p. 391). Réciproquement, c'est seulement par l'éclipse de la Parole, que l'expérience théâtralisée de la vie put donner naissance à l'Idée (en une intuition qui fut primitivement indissociable de quelque Cause divine puis réinterprétée comme « Souverain Bien »). Or cette projection fantasmatique vers le « Type » aura eu pour contrepartie le déni de l'animalité ou de *l'autre* (en) nous-mêmes. La focalisation victimaire de la foule sur le clown/l'ours tenu tour à tour pour sublime *et* inférieur (la *stupidité* de l'un *exaltant* la *subtilité* de l'autre) mime la visée mythique de l'autre monde, c'est-à-dire la genèse *sacrée* (violente et idolâtre) de l'Idée.

Toutefois, cette thématique quasi sacrificielle recèle elle-même une problématique plus profonde qui concerne le surgissement *toujours déjà posthume* – proprement sur-naturel – de *l'autre* voix (c'est, nous l'avons noté, parce qu'il demeure *stupide* que l'ours est impuissant à briser le carcan de l'instinct). Ainsi, l'assomption à la sur-vie humaine du sens s'avère-t-elle inséparable de la double invention adamique *de la mort et du mot* (cette thématique transparaît, il faudrait pouvoir le démontrer dès « Hérodiade » et le « Cantique de Saint Jean »).

C'est ainsi que peut s'éclairer enfin l'extraordinaire définition de la transcendance *finie* que nous livre « Un spectacle interrompu » : « ... une atmosphère de splendeur, de poussière et de voix ». L'équation posée entre la *splendeur* du Phénomène, la *voix* et la *poussière* contient en effet toute l'énigme à déchiffrer. Car c'est la corrélation entre l'épiphanie de la voix (les phonèmes ébruités) et la production ritualisée des *cendres* (c'est-à-dire des reliques de l'Absent) qui recèle le secret de toute genèse symbolique.

Scrutateur du passé et de l'avenir, le Poète porte donc notre native finitude à... l'Infini (mais il s'agit d'un Infini *réinventé*, entièrement distinct de tout spiritualisme ou matérialisme antérieurs). Il substitue en effet au « pur soleil mortel » (« Toast funèbre », *ibid.*, p. 54) la poussière résurrectionnelle des mots (c'est aussi la transmutation alchimique qu'accomplissent plusieurs Poèmes, notamment le sonnet en « ix »). Voici qu'un double (et unique) prime-saut (*vu et dit*) révèle à nos yeux éblouis l'Épiphanie du verbe *ex nihilo*. Un court préambule à « Un spectacle interrompu » en corrobore d'ailleurs l'extraordinaire innovation, filée tout au long du poème : « *Artifice que la réalité*, bon à fixer l'intellect moyen entre les mirages d'un *fait*; mais elle repose par cela même sur quelque universelle entente : voyons donc s'il n'est pas, dans l'idéal, un aspect nécessaire, évident, simple, qui serve de type » (*ibid.*, p. 276, je souligne ; le « fait » dont il s'agit se rapporte, nous le comprenons à présent, au *salto mortale* permanent de l'animalité à l'humanité).

À la différence de la temporalité défaillante, exempte de réminiscence comme de projet, qui est celle de l'ours *et* de la foule – pour l'un comme pour l'autre les signes restent opaques et la vie reprend (ou poursuit) *son cours ordinaire* – le texte *recueille* pour le Poète *seul* la puissance anachrono-logique du Symbole. Au moment de fran-

chir le seuil de *l'autre monde*, nous en discernons l'étrange pré-figuration dans la brève féerie de « la Bête et du Génie », telle qu'elle est à la fois *accidentellement* et *nécessairement* réimaginée par Mallarmé. Réciproquement, nous reconnaissons par avance, dans la foule in-consciente (la « multitude siégeant à cette *fin* », je souligne), le mirage d'une communauté qui pourrait être attentive un jour à l'Événement de sa Nativité.

Nous constatons, pour finir, combien notre enquête trouve dans « Un spectacle interrompu » le paradigme clair et obscur de la vérité hétéro-logique qu'elle doit patiemment s'efforcer de *dire/d'exposer*. Car l'œuvre de démythification ne saurait concerner seulement la *poïesis* qui gît au fondement des hiérophanies primitives, elle impose avant tout (« Un spectacle interrompu » nous le donne à pressentir) la levée des apories historiques de l'ontothéologie. Est-il temps encore pour une thérapeutique de l'âme : « l'explication orphique de la Terre » (*ibid.*, p. 663) ?