

Xavier Bordes

D'un certain Stéphane Mallarmé

1.

Dédicace

*Sur Mallarmé, en l'occurrence,
Chacun a su trouver du neuf,
Or moi, dégourdi moins qu'un œuf,
J'offre un quatrain de circonstance !*

X. B.

2.

Apocryphe

Quand postiche on se met à l'amble
De l'Hermétique Paroissien
Pour autant qu'à du vers ressemble
Tel sonnet dans le goût ancien

Stéphane prétextant l'ensemble
D'un vague or fait musicien
Vois pastiche où la plume tremble
Quel néant s'exhale du sien

Pur héritage de personne
Que le bel aujourd'hui couronne
En ce *Coup de Dés* choéphore

Songeant qu'une ivresse nous livre
Par la grâce d'aucune amphore
À nul espoir confié le Livre.

3.

Divagation

Il a été dit que ce qu'on appelle une *langue* est le poème d'un peuple, parce qu'elle offre le témoignage (fonctionnel, fécond, évolutif) des choix opérés par l'attention, le regard original que ce peuple, au cours de son histoire, a porté de générations en générations sur « cela » qui l'environne, l'univers. Elle est la trace laissée par le « dialogue permanent » de générations successives avec l'univers ; trace qui de fait définit ce peuple

en priorité : on peut considérer que le peuple dit *français* est formé de tous les gens qui ont la langue française en commun, bien davantage que du « noyau dur » et restreint d'individus pouvant exciper d'une carte d'identité de « nationalité : française ».

Du Langage, entendu comme « principe universel », idéal, de toute langue, *langue-archè* (mythique) – faut-il dire Logos ? – dont les diverses langues existantes seraient comme des tentatives de réalisation concrète, incomplète et limitée, chaque peuple extrait ainsi, par le moyen des syntaxe, vocabulaire, sonorité de vocables, énergie spécifique mise à prononcer, ton et attitude, les contours de sa « réalité-langue » qu'il appelle « monde ». Cette *réalité-langue* est faite de tout ce qu'il est potentiellement possible de dire dans une langue donnée, par opposition à tout ce qui serait impossible à dire et dont une partie peut se trouver dicible dans la langue d'un autre peuple. Appelons cette langue, par commodité, la *langue-éthos*.

Dans la langue-éthos, « neutralité identique du gouffre », chacun opère également des choix, « stylise », et se forge, avec plus ou moins d'originalité, sa langue à soi, que j'appellerai *langue-idios*. Ainsi dans la langue-éthos, se constituent pratiquement autant de sous-ensembles langues-idios qu'il existe d'individus qui la parlent. Les plus remarquables de ces langues-dans-la-langue, on le comprend, étant celles qui, douées d'une cohérence particulière, inhabituelle, font en même temps découvrir que le poème de la langue comportait des zones peu utilisées, négligées ou ignorées, battement et marge du dicible. En ce sens, chacun dans sa langue-éthos, sa langue « maternelle théorique », se façonne une langue-idios, une *langue/monde-privé* qui dans la langue-éthos découpe, stylise au point qu'un autre individu de même langue est susceptible de malentendre, d'entendre avec malentendu, parce que la langue-idios de l'auditeur ne coïncide pas exactement avec celle du locuteur qui s'adresse à lui.

Difficulté encore plus grande lorsqu'on confronte deux langues-idios issues de deux langues-éthos différentes : un obstacle que l'on rencontre souvent lorsqu'on est traducteur et qu'on essaie, sur la foi qu'il existerait ce *langage-archè* dont j'ai parlé, de traduire les formules concrètes (des poèmes par exemple) issues d'une langue-idios, elle-même façonnée dans une langue-éthos A, dans une autre langue-idios façonnée dans une langue-éthos B, de telle façon qu'à la stylisation, par rapport à la langue A, de l'original à traduire, répond une stylisation équivalente de la traduction dans la langue B, celle d'accueil. Il existe donc deux *traduire*. L'un opère de langue-éthos à langue-éthos, qu'on pourrait appeler « traduction coutumière d'information générale » : comme la stylisation n'est pas prise en considération, le traducteur rencontre moins fréquemment, et peut contourner plus facilement, avec approximation suffisante, les zones du malentendu et de l'intraduisible. L'autre traduire opère de langue-idios à langue-idios : l'intraduisible et le malentendu en constituent presque le pain quotidien, et d'autant plus que la *stylisation* qui a travaillé l'original est plus « idiote », propose une *langue-idios* plus démarquée de sa *langue-éthos*.

D'une certaine façon, Mallarmé illustre tout cela avec une exemplarité particulière, sa langue-idios étant bien davantage que la moyenne (littéraire) démarquée de la langue-éthos (française) en laquelle il puise. Mon propos n'est pas d'aborder le problème, considérable et qui soulèverait sans doute mille questions fascinantes, de sa traduction en des langues autres que le français. Je voudrais seulement, en m'appuyant sur ce qu'implique l'analyse que j'ai tentée en guise de préambule, cerner un peu explicitement ce qui dans sa poésie – et dans la poésie en général – m'est longtemps resté une énigme, à laquelle dans une certaine mesure l'énigme du poète portugais Pessoa, son

polymorphisme psychologique et stylistique, est venue faire écho, en passant, avec coïncidences et différences.

Si l'on consent à admettre – au demeurant ce consentement demande peu d'effort à la raison – que la poétique d'un poète, celle dont sa *langue-idios* est la trace matérielle, s'inscrit dans la poétique générale de la *langue-éthos* correspondante, on peut considérer sans grande audace que cette dernière, au départ, offre au poète un nombre indéfini (non infini puisque limité par la poétique de la langue-éthos, à la différence du langage-archè) de langues-idios possibles. Face à cette profusion, le rêve d'un poète, à défaut de « parler toutes les langues », est au moins de « parler toute sa langue (éthos) », de dire toute la réalité-monde – en fait toute la « poésie » – que peut embrasser sa langue maternelle, ce qui chez Mallarmé était le rêve du Livre (à propos duquel Sartre le traite de « mystificateur »). Son autre rêve, complément antinomique du premier, est de rendre son dire (le Livre) inoubliable, donc de rendre remarquable, d'élire comme « saillant », de choisir, de styliser, de se faire, comme on dit, une « voix ». On reconnaît un « grand poète » à ce qu'il a – sur fond de « ratage », d'échec dans l'absolu – réussi le compromis de satisfaire mieux que de coutume à l'une et l'autre ambition avec des artifices inventés : avec « ratages nobles », de réconcilier les deux rêves. Grand poète est celui qui parvient à se faire une voix qui, quoique singulière, donne plus ou moins durablement mais *donne* l'illusion d'être toutes les voix (de la langue). « ... C'est l'homme même, tout l'homme que veut être Mallarmé », dit encore Sartre, après avoir suspendu le poète à « l'illusion du grand œuvre ».

On voit facilement Pessoa aux prises avec ce rêve d'être tout le monde, d'être « tous les mondes » du monde, toutes les langues-idios de la langue-éthos, et même dans une certaine mesure voulut-il déborder sur le langage-archè en faisant œuvre aussi en anglais. Sa solution fut de vouloir n'être personne et de se rendre ainsi disponible à revêtir quantité de personnages différents, chacun avec sa langue-idios, avec sa voix, avec sa poétique propre. Cette solution, qui joue cartes sur table, était, d'une autre manière, en germe me semble-t-il chez Mallarmé, et de plusieurs façons. En ce qui concerne « n'être personne », dans la lettre fameuse à Cazalis de mai 1867, n'écrivait-il pas : « ... Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu... » Par ailleurs, peut-être faut-il prendre pour moins secondaire qu'il n'y paraît l'« exercice » de *La Dernière Mode* : durant les huit numéros de la revue, Mallarmé assume l'identité de Miss Satin, Marguerite de Ponty, Marasquin. Dans certains poèmes de l'œuvre poétique, d'ailleurs, la voix qui parle est d'une femme. Du coup, l'on pourrait se demander si le jeu de la mondanité et ses masques obligés n'aurait pas quelque chose de « pessoen », évidemment doublé d'une forme d'ironie plus spécifiquement française. Sous un autre angle, Mallarmé ne s'intéressait-il pas dans une approche prélinguistique à ce qu'est la langue-éthos, en l'occurrence l'anglais, à travers son ouvrage pédagogique *Les mots anglais* qui prouve indirectement un intérêt pour cette langue qualifié un peu hâtivement d'alimentaire ?

Mais à d'autres indices, plus secrets et plus liés à sa poésie, on peut sans doute reconnaître le rêve de la « plurivocité » : en juin 1886, Mallarmé hasarde le poème quasi sans ponctuation « *M'introduire dans ton histoire...* ». D'autres suivront dont celui de 1895, avec disposition de vers cassés, *Toast* (Sonnets, III). Apollinaire, l'homme de la plurivocité, l'homme du poème qui parle toutes les voix du monde, comme dans la *Lettre-Océan*, ou dans le conte du *Roi-Lune*, bondira sur cette trouvaille, avec de bonnes rai-

sons peut-on supposer. Pratiquement, la disparition de la ponctuation a deux effets du point de vue qui nous intéresse ici : d'une part, chaque vers y gagne une sorte d'indépendance, par « inanité sonore », un peu comme si le poème était – comme cela sera de façon explicite dans certains poèmes d'Apollinaire – formé d'une mosaïque de fragments empruntés à des voix différentes et raboutés par un collage syntaxique douteux, un peu forcé, pareil à celui de ces textes qu'on obtiendra par la méthode surréaliste du « cadavre exquis ». Comment en effet ne s'y reprendre pas à plusieurs fois pour ne pas entendre comme fragments (indépendants et mal joints) de plusieurs voix le sonnet suivant celui de 1886 dans l'édition des poésies :

À la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
À même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Et l'on sent bien que c'est de justesse que le « sépulcral naufrage », à quatre vers de distance, « abolit le mât dévêtu » et qu'encore à distance de quatre vers du verbe dont il est sujet « tout l'abîme vain éployé » « avarement aura noyé / Le flanc enfant d'une sirène », et rattrape pour les deux vers du dernier tercet, plus exactement d'ailleurs pour l'avant-dernier, le lien syntaxique. En cours de route intervient même une phrase entre parenthèses, d'un ton différent. Cela rejoint, d'une façon générale, la technique d'ellipse, d'incises et d'appositions dont Mallarmé fait un usage intensif : elle favorise l'indépendance des vers. Le polyisotopisme sémantique combinant plusieurs possibilités de lecture du même texte-poème est un autre moyen technique aimé par un même besoin de « dire plus » à défaut de dire « tout ». À quoi il faut ajouter aussi l'effet de la déponctuation : elle conforte l'impression que le poème qu'on lit n'est fait que de l'affleurement à la surface de la page, figurant la surface du langage-éthos, de quelques grappes de mots élus, ou surnageant, presque par hasard, voix de sirènes distinguées d'entre les milliers de voix siréniennes de la mer, mots proprement arrangés ensemble « par un *Coup de Dés* ».

Cette transition, non préméditée, nous amène justement à la tentative la plus mallarméenne de pluralité des voix, le fameux poème typographique où la voix se dédouble, se détripule : à chaque voix s'attache un trajet sur la page, et un corps de caractères particulier, pour un résultat analogue à une partition instrumentée typographiquement. Tentative ouvertement symphonique d'écriture. Celle, me semble-t-il, du *Coup de Dés* introduit le débat entre le *fait pour être dit* et le *fait pour être lu*, entre poésie parlée et poésie écrite. Dans l'œuvre officiellement publiée, le choix de Mallarmé semble s'être porté progressivement vers le second mode de facture : poème ultime, le *Coup de Dés*, visuellement polyphonique, en serait une sorte de preuve puisqu'il ne permet pas de récitation, du moins compréhensible. À la différence du contrepoint musical dont les lignes entrelacées offrent la possibilité d'une écoute synthétique, harmonique, la « partition » du *Coup de Dés*, puisqu'elle superposerait dans une même séquence de l'énonciation plusieurs phrases, chacune assortie d'un sens *supplémentaire aux sons de la parole* (et non une simple synthèse des sonorités a-sémiques de la langue), forcerait la récitation, soit à offrir un embrouillamini de vocables, soit à élire une ligne prioritaire de compréhension, « basse de basalte et de laves », oblitérant les autres, « échos

esclaves ». À cette obligation le lecteur n'est pas soumis, sans pouvoir cependant lire plusieurs lignes autrement que successivement : le poème *existe symphoniquement* – Mallarmé lui-même dit de son poème qu'il inaugure peut-être un « genre comme la symphonie » – mais n'est pas exécutable pratiquement, non plus que la *Lettre-Océan* d'Apollinaire, de façon satisfaisante. Là s'inaugure cependant un moment capital pour la poésie, qui connaît peut-être son équivalent musical dans les dodécaphonistes de l'école de Vienne : à la polyphonie des lignes mélodiques identifiables se substitue une polyphonie des séries inidentifiables à l'oreille, et même si difficiles à identifier en partition que certains compositeurs comme Boulez, en attestent les manuscrits de leurs œuvres, les écrivent en encre de couleurs différentes.

Jusqu'alors la poésie avait choisi de tourner l'obstacle, celui d'une impraticable plurivocité, par l'« évocation » : cortège implicite de résonances provoquées et de lignes secondaires rêvées que l'énoncé linéaire (plus ou moins elliptique) du poème laisserait entendre. La langue-idios y faisait référence par les moyens d'allusion les plus divers, dont la rime, à la langue-éthos, considérant de la sorte implicitement que l'énoncé du poème particulier « en langue-idios » n'était qu'une voix choisie, l'élection par l'attention d'une nervure particulière, au sein du poème de la langue-éthos.

Dans le *Coup de Dés*, en revanche, une proportion importante de ce que le poème d'ordinaire suppose ou suggère, et que les commentaires exégétiques s'efforcent d'extraire, affleure en textes d'accompagnement : la typographie nouvellement érigée en code – Apollinaire s'en souviendra ! – organise pour l'attention du lecteur la hiérarchie entre les « voix ». Ce procédé s'apparente à la composition thématique beethovénienne, dans laquelle l'idée musicale « principale », motrice, fortement affirmée par des timbres instrumentaux majeurs, est systématiquement enveloppée et prolongée d'un halo de variations logiques, de micro-développements mélodiques, qui l'enrichissent, la soutiennent, la suivent ou la précèdent en tissant autour d'elle un *commentaire*, une ambiance rythmique et harmonique : commentaire qui dévoile les multiples « implicites » de la cellule thématique principale et, montrant ainsi l'exemple, ensemence de « possibles » l'imagination.

Comme on le constate à la lecture du *Coup de Dés*, certes les « commentaires » n'épuisent pas les potentialités évocatrices, ils les multiplient seulement, chacun portant lui-même ses ramifications suggestives occultes. « L'envie d'être tout », que ce soit chez Mallarmé ou chez Beethoven (voire chez Wagner son « continuateur émancipé »), se traduit par une technique/songerie créatrice que j'appellerais du « foisonnement virtuellement infini ». La symphonie de Beethoven, dans sa progression vers la forme inaugurée par la 9^e, s'inscrit manifestement dans l'ambition d'être une œuvre qui soit à *notre conception générale de l'univers* (notre « grille de lecture plaquée sur l'inconnu » et constamment affinée notamment par la science, notre « cosmos ») ce que celle-ci est à *l'univers même* (le « Chaos », ni ordre ni désordre, mais seulement état de toutes choses avant qu'un esprit humain n'ait encore tenté d'en appréhender quoi que ce soit, « nuit sublime »). De manière analogue, chez Mallarmé c'est aussi de poétiser une *cosmification du chaos* qu'il s'agit puisque le poème mallarméen se voulut fragment du Livre espéré, antiphonète du cosmos.

Pareille ambition, on le sait, associe en elle, si elle a tant soit peu connu le développement d'une œuvre, la réussite et l'échec. L'échec est évidemment qu'aucune œuvre

humaine jusqu'à présent, à supposer que cela fût raisonnablement du domaine du possible, n'a réussi à devenir le miroir complet et intégral de ce qu'un peuple a pu concevoir comme *univers*, n'a réussi à se faire *expression de l'univers*, sphère de la signification, de ce qui « a du sens », *de l'univers*, sphère « des choses », de « ce qui est ». Et le seul fait d'avoir écrit « jusqu'à présent » témoigne seulement d'une étincelle d'espoir, irrationnelle si l'on veut, mais dans le prolongement de l'espoir de Mallarmé, dont l'essence se confond avec l'élan de l'esprit depuis la première étincelle qui a infléchi le destin de l'humanité vers toujours davantage de « conscience ».

La réussite, ici, dans le cas de Mallarmé, est que cette ambition soit, par le travail du poète, parvenue, comme le thé qui lui était cher s'infuse dans l'eau et change le goût de chaque tasse, à infuser au sein de la langue française de telle façon que chaque poème, chaque écrit, et peut-être parole (mais il faudrait avoir assisté aux fameux « mardis »), en porte le parfum, la marque et pour ainsi dire la *perspective*. Tout ce qu'il y a de dire mallarméen, parce qu'il est imprégné de ce *caractère perspectif*, « donne sur l'univers ». Chaque poème, en particulier, par l'espèce de cordon ombilical invisible qui le fait communiquer « cosmiquement » avec le Chaos, irradie d'une puissance à caractère métonymique : c'est une « partie/poème qu'on peut prendre pour le tout/Livre », du *poème-synecdoque* par essence. Là réside son charme, au sens fort. Si bien que même le *poème de circonstance*, qui passe d'ordinaire pour sinon insignifiant du moins peu signifiant, « élève », pour reprendre une image de Valéry commentant le *Coup de Dés* qu'il venait d'avoir en mains, « la *typographie à la puissance du ciel étoilé* ».

La *circonstance* n'est plus (limitée à) l'heure, la date, le lieu, le détail, compris sous l'angle de l'information quotidienne et de l'anecdote, la circonstance est aussi le « tout de ce qui se tient autour ». Si le moment du poème est le moment de la pierre qui tombe dans l'eau, la circonstance est *l'ambition*, disons, qui enveloppe la chute de la pierre, dont l'ébranlement qu'elle provoque lance des ondes qui dans la sphère cosmique s'élargissent à l'infini, touchent à tout ce qu'elles rencontrent, et comme les ondes du radar donnent sens et forme perceptibles à tous ces obstacles. La magie de Mallarmé tient à cet ébranlement dont est, en nous, capable son poème, et jongle avec la plus ou moins grande facilité du lecteur à le comprendre. L'obscurité, l'hermétisme, la lecture en connaisseur qu'elles semblent appeler en sont un ingrédient parmi d'autres.

Qu'on me permette d'illustrer cela par une expérience : ayant entrepris de faire approcher la forme *sonnet* à des élèves de collège (cinquième et quatrième, en banlieue), je leur avais fourni, après l'étude abstraite des règles formelles de fabrication/versification du sonnet, un polycopié contenant un florilège de sonnets divers. Arvers, Heredia, Leconte de Lisle, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, bref, au moins une quinzaine de poètes de toutes sortes y étaient représentés, sans hiérarchie ni classification. Chaque élève avait une semaine pour les lire, et devait en choisir un, à son goût, qu'il apprendrait et réciterait ensuite. Mallarmé était représenté par le fameux *Salut* « Rien, cette écume, vierge vers... », celui-là même dont Greimas montre l'isotopie. Statistiquement, ce fut le plus souvent élu, alors qu'il était, comparativement à d'autres sonnets en octosyllabes et en alexandrins, celui que j'aurais jugé le moins « parlant » pour des jeunes de douze ans. En les écoutant, à la fois embarrassés et émouvants, tenter d'expliquer leur choix d'un poème qu'ils ne comprenaient pas très bien, je me suis rapidement aperçu que ce qui les intéressait, c'était l'arrangement de mots, le plaisir que ces mots leur donnaient à les dire quand ils étaient ainsi « arrangés », les images qu'ils en tiraient intuitivement. L'année suivante, la plupart de ceux qui avaient appris un autre sonnet que celui-là

l'avaient oublié ou n'en savaient plus que des bribes. Ceux qui avaient appris le sonnet de Mallarmé s'en souvenaient parfaitement, certains le récitaient spontanément, continuaient d'y prendre plaisir, le faisaient même apprendre – comme on se transmet une comptine – à leurs cadets. Même si ma mémoire ne me restitue pas précisément leur façon d'expliquer pourquoi ils trouvaient à ce sonnet un charme particulier, l'inattendu de leurs réflexions m'est resté comme un certificat, délivré par l'innocence, de la puissance propre à la poésie de Mallarmé.

Une autre relation entre *Le Coup de Dés* et les autres créations du temps me semble remarquable : celle qui l'associerait aux techniques des tableaux impressionnistes. « Le blanc souci de notre toile » du *Salut* liminaire aux *Poésies*, qui fait affleurer sur la feuille blanche par juxtaposition comme des nervures ou des lignes de force la partition visuelle du poème, « basse de basalte et de laves/à même les échos esclaves » par une « trompe sans vertu » qui, sans timbre, évidemment ne trompe personne en tant qu'imitation de la réalité comme mythe d'une vérité directement perçue par les sens, ce « blanc souci » est aussi celui du travail par juxtapositions et retouches, d'où surgissent les lignes de force du tableau, auquel se livrent Cézanne, Monet, Seurat, Degas. Alors que la photographie est en train de se charger du soin de la « copie conforme de la réalité » – ou crue telle –, la peinture nouvelle abandonne résolument l'illusoire ambition de cette reproduction « trompe l'œil ». La *vision-idios* de Cézanne s'inscrit dans la *vision-éthos* des spectateurs de son époque comme le poème mallarméen dans la langue française de son temps. Il ne s'agit plus de feindre que la Nature est transplantée dans l'œuvre, mais que, par démarche *résultant de la nature de l'homme*, sous forme de nervures ou lignes de force élues à un moment donné, l'œuvre s'assume comme un *extrait*, avoué et choisi, érigé en figure (« une constellation »), de l'ensemble des données, *l'impression*, fournies par nos sens.

Une des premières conséquences, analogue à la disparition – alors marquée, neuve, signifiante – de la ponctuation chez Mallarmé, est la disparition de la nécessité d'« achèvement technique ». Les lignes de force, surgies « idiotiquement » de l'« Éthos », y replongent dès que l'acte matériel de l'artiste s'arrête : rien cependant ne peut plus jamais être « terminé ». L'achèvement, s'il faut parler d'achèvement, n'existe plus comme clôture de l'œuvre. Il n'est que la phase terminale d'un *Coup de Dés* à ambition totalisante, « *compte total en formation*, veillant, roulant, brillant et méditant avant de s'arrêter à quelque point dernier qui le sacre ». L'achèvement équivaut à l'épuisement d'une énergie cinétique. Au « c'est fini pour aujourd'hui, je n'en peux plus » de Braque ou de Giacometti. Couvrir toute la toile ne devient plus une obligation. L'exactitude du détail, l'habileté à la façon des peintres hollandais n'importe plus. *Achèvement* sera seulement l'instant où, pour le peintre, pour le poète, pour le musicien, l'œuvre sera parvenue à un état que l'artiste s'estime incapable de surpasser, en matière de richesse et d'intensité d'appel à l'« Éthos ». Disons plus banalement, et plus approximativement, de « puissance de suggestion ». On voit bien en ce sens l'évolution, toujours plus dénuée de scrupules, plus franche, qui mène des impressionnistes à, pour ne prendre que quelques noms de l'art contemporain, Braque, Picasso et Giacometti. Ce dernier étant comme une figure emblématique de ce travail de nervuration : il suffit de comparer une pomme de Cézanne à une pomme de Giacometti pour que cette évolution prenne la forme d'un raccourci saisissant.

En ce sens aussi, profondément mallarméen, s'interpréterait la proposition qu'aujourd'hui « la ruine est un contour spirituel » (Michel Deguy).

Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos,
Il m'amuse d'élire avec le seul génie
Une ruine, par mille écumes bénie
Sous l'hyacinthe, au loin, de ses jours triomphaux.

Le lieu, Paphos, est celui où le désir rencontre le désirable. Mais la ruine moderne, à la différence de la ruine romantique, est désormais « élue », et seulement par le moyen de l'invention, « avec le seul génie ». Ce qui était en germe dans la ruine romantique, et qui s'est épanoui chez Mallarmé, c'est le fait que, comme une feuille morte usée par le temps et les intempéries ne subsiste que sous forme d'une dentelle de nervures, « profusion répandue en rareté », la ruine, « faux manoir, tout de suite évaporé en brumes », n'est plus que la dentelle architecturale résistant quelque temps, « rythmique suspens du sinistre », au mouvement de redispersion de l'apparu, qui « choit s'ensevelir aux écumes originelles ». Car le *Coup de Dés*, affirmant, démontrant que seul a eu lieu le lieu, la mise en espace, la « location », avec ses nervures de langage affleurant aux feuilles du livre, « impatientes squames ultimes », peut se lire, et Mallarmé sans cesse le sous-entend de poème en poème, à la fois comme apparition et disparition, « le temps d'un sein nu entre deux chemises », dit un vers de son « disciple » Valéry. Le moment de la *ruine* est un modèle, en ce sens qu'on pourrait aussi bien la considérer, l'affirmer comme une construction en progrès.

Dans cette situation mallarméenne ou du moins devenue patente avec Mallarmé, d'incertitude quant au « progrès » ou au « dégrès », l'importance d'un élément du poème, jusqu'alors jamais pris en compte explicitement, devient manifeste : je veux parler du *ton*, dont Joë Bousquet, peut-être le premier, fera l'un des thèmes centraux de ses méditations. Dans la préface au *Coup de Dés*, où Mallarmé place explicitement sa tentative sous « l'influence de la Musique entendue au concert », il parle lui-même d'« émission orale » et d'« intonation ». Le ton en effet devient la « couleur du moment » où le poète prend la parole. Il signifie l'émergence même de la langue-idios dans la langue-éthos. Il est l'attitude même de la stylisation. La « manière » spécifique, singulière et inimitable, dont le créateur opère la « nervuration » de son dire, grâce à quoi il lui permet d'accéder à la surface de la mer des dires possibles, « tentant par l'aïeul une chance oiseuse ». Le ton est un moment épiphanique. Décisif au sens propre. À tel point que ce qui différencie un auteur remarquable d'un simple locuteur-énonciateur d'informations, ce qui fait de ses écrits des écrits qu'on dira « littéraires » par opposition à des écrits qui ne le seraient pas, n'est plus, ou en tout cas plus de façon privilégiée, le contenu de pensée de ce qu'il écrit (écrire est un « acte vide qui par son mensonge [fonde] la perdition/dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout »), mais d'abord le ton qui *situe* ce qu'il écrit, « fil conducteur » qui nervure le contenu de pensée en un lieu, « mise en scène spirituelle exacte », tel que ce qu'il pense ait lieu. « En vue de tout résultat nul humain »...

Comme disait André Breton en tapant sur la table du plat de la main : « Voilà où nous en sommes... »

Paris, juin 1998.