

Michel Deguy

## Je remplis d'un beau non ce grand espace vide

La pause se mesure au temps de ma détermination

Conseille, ô mon rêve, que faire ?

Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec : tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur.

Si, attirée par un sentiment d'insolite, elle a paru, la Méditative ou la Hautaine, la Farouche, la Gaie, tant pis pour cette indicible mine que j'ignore à jamais ! car j'accomplis selon les règles la manœuvre : me dégageai, virai et je contournais déjà une ondulation du ruisseau, emportant comme un noble œuf de cygne, tel que n'en jaillira le vol, mon imaginaire trophée, qui ne se gonfle d'autre chose sinon de la vacance exquise de soi qu'aime, l'été, à poursuivre, dans les allées de son parc, toute dame, arrêtée parfois et longtemps, comme au bord d'une source à franchir ou de quelque pièce d'eau.

Stéphane Mallarmé<sup>1</sup>

« J'accomplis selon les règles la manœuvre ». La dernière phase du *Nénuphar blanc* répond à la question que s'adresse le scripteur : « Conseille, ô mon rêve, que faire ? », la réponse, à l'avant-dernier paragraphe, s'énonce en deux infinitifs : *Résumer et partir avec* !

Le poème opère le « rapt de (son) idéale fleur ». Le poème est un rapt réussi – au prix de ne « rien » emporter ; surtout pas une femme<sup>2</sup>.

Mais avant d'en suivre en détail l'opération, cette remarque : le poème en prose alterne des paragraphes narratifs – une vingtaine, mais ce compte n'est pas sûr – et des scansions interrogatives ou assertives (« Qu'arrivait-il ; où étais-je ?/toute je l'évoquais lustrale/le pas cessa, pourquoi ? »). Les scansions se remarquent et à leur brièveté et à leur réflexivité en première personne ; sortes d'apartés du sujet de l'énonciation ou narrateur-scripteur. Les morceaux diégétiques à leur relative longueur et à un caractère descriptif, quand bien même subjectivés. Le finale – riche de deux paragraphes que mon propos ici est d'ausculter plus attentivement – se fait précéder et préparer par deux lignes distinctes, insularisées sur la page. L'une – « la pause se mesure au temps de ma déter-

1. Les citations réfèrent à l'édition Pléiade de 1992 (*Mallarmé, Œuvres complètes*). En cette première occurrence : p. 286 (*Le Nénuphar blanc*).

2. « Et rapide comme un dieu qui manque un rapt » (Michel Deguy. *Gisants*).

mination » – articule les deux derniers actes de la dramaturgie : cette conclusion d'une part, que je vais lire, avec le 16<sup>e</sup> des 20 alinéas d'autre part, strophe où le « sujet » (c'est *je* qui parle, en effet) appelle *discours* ce que nous venons de lire ; discours, dit-il, « que je tiens pour n'être pas entendu », dans « l'accord *intuitif* » de son *ouïe* et du « sable entier qui s'est tu ». La pause alors, cette audition monologique qu'il nous raconte, se mesure à l'indicatif présent, à, et avec, le temps ; de son être-déterminé, ou s'être-déterminé, ou « résolution ».

Puis s'entend cette injonction interrogative que j'ai lue au début : « conseille, ô mon rêve, que faire ? » qui est grammaticalement étrange puisqu'elle nous semble enchaîner un impératif-vocatif (« conseille », « ô mon rêve ») avec une interrogative indirecte (que faire), mais qui est une interrogative directe puisque suivie, ponctuée, par le point d'interrogation ; sorte de construction en anacoluthie que la diction ferait entendre « Conseille, ô mon rêve !... [...] *Que faire ?* ».

Or voici les conseils du rêve, et le détail de ce qu'il y a à *faire*.

Il s'agit de *résumer*. Soit : abréger, concentrer, abstraire, retenir, recueillir. Opération « métonymique ». Quoi et comment ? Le mode d'emploi va nous le dire ? Deux infinitifs (*résumer*, *partir-avec*) sont corrélés par le *ET*. Hendiadyne, donc, qui enchaîne deux manœuvres, à la fois distinguables et n'en faisant qu'une. Le *et* s'entendant et comme un *c'est-à-dire* d'équivalence et comme ajoutant le résultat *en-vue-duquel* : « et... partir avec » : soit la réussite du rapt idéal. Le *nénuphar*, idée suave, fleur absente de tout bouquet, lui qui titre l'ensemble de la liqueur (« Le Nénuphar blanc ») n'est nommé qu'une autre fois, hapax tardif du texte, puis une dernière fois « suggéré » à cinq lignes de la fin, périphrasé en « *imaginaire trophée* », avant de disparaître – je veux dire : avant que le lecteur passe à un autre poème-en-prose.

Le *moyen* de *résumer* est le « regard » ; le résumable, ou corrélat du *résumer*, est « *vierge/absence/éparse/en cette solitude* ».

*Résumer*, c'est ce que fait la danseuse « crayonnée au théâtre » (p. 304) :

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

Je souligne *résumant* et *suggérant*, verbes qui, complémentaires, déterminent la « manœuvre » mallarméenne, observant au passage que le signalement du poème en prose, appareil de scribe essentiellement différent de l'écriture corporelle, mais rivaux tendus vers le même but, celui de l'art, en donne un équivalent périphrastique modeste, selon les prédicats : « *paragaphique/dialogué/descriptif/expressif/rédigé* ».

Résumer, c'est cueillir, recueillir, c'est *legein*, lire/dire. Il s'agit d'une anthologie. Le corrélat du regard qui « lit », c'est le « phénomène ». *Résumer* traduit du phénomène en légomène. L'opération est strictement phénoménologique. Ce qui fut jadis appelé *inspiration* (et l'est toujours) est périphrasé plus bas, dans la même phrase, ainsi : « [...] mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition ». L'attention pneumatique, souffle et parole, est tournée vers les choses, leur « apparition ». Elle se retient, *de peur* que de l'apparition ait lieu, qui prendrait la place ; la place de ce qui se donne à la place, au lieu de, plutôt que. La retenue évitante permet d'enlever, d'emporter, de partir avec. Quoi ?

Le regardable, ou ce qui est-à-regarder (ce qui « s'offre au regard ») – à condition qu'il ne regarde rien de particulier, s'arrachant à la fixité, est déterminé en « vierge absence éparse en la solitude ».

La présence est appelée absence. Elle est partout, répartie en ubiquité sporadique. Un de ses hétéronymes est « le silence ». *Qu'est* en effet le silence ? Quand il règne, il n'est ici plutôt que là. Pour qu'il y ait silence, il faut que *tout* soit silencieux. Faire le silence consiste à soustraire à toute chose sa sonorité, son bruit, sa voix. Le silence alors apparie « tout » ; monotonise, unanime ; « pacifie » en ce sens que les différences ne se font plus entendre. On dit que tout rentre dans le silence ; et ainsi y a-t-il une figure du tout – un « diminutif » du tout, pour utiliser un mot baudelairien.

Ainsi de l'*absence* ; la rivalité des étants entre eux, la discorde d'intensité des présences, s'apaisent. Aucune ne « vient en avant », occultant ou supplantant, ou faisant souffrir d'autres. L'absence est le silence visible, le silence de la visibilité et la visibilité du silence. Faisant être, ou « laissant être », tout ce qui est dans l'être-à-côté, ou « par-ousie », de tout autre, elle « virginise », bel aujourd'hui.

Une chose peut-elle être vue dans la perception sans que « saute aux yeux » ce qui lui manque ; sans qu'elle soit « prise en défaut », en défaut de présence ? D'ordinaire – et je prends pour l'exemplifier la peu ordinaire visite au musée, ou promenade touristique, du côté des « antiques » – le regard ne peut s'empêcher de suppléer ce qui manque en « imaginant » le nez, ou le bras, de la ruine « en son absence même » sur ce buste antique érodé par le temps. Tel regard restaure, répare, restitue. Or essayons un regard pour lequel l'absence ne serait pas la part du manque, mais une nouvelle ligne sans défaut, contour vierge qui refasse de la « première fois ». Le visible alors est sans vestige, sans ruine, sans fatigue – vierge vivace. Comme une silhouette en papier bleu de Matisse de femme à qui ne manquent ni le pied, ni le nez, ni le doigt, cependant non tracés.

*Solitude* est alors le nom qui convient, non pas à dire l'esseulement de la subjectivité d'un « solitaire » à ce moment, mais la plénitude, la magnitude du « sol », le rayonnement égal de la « nature » – comme si la terminaison *itudo* se faisait entendre seule, l'*itude* ; on ne sait pas ce que c'est, mais c'est la réversibilité du tout et du rien, du comble et du vide, le « moment » de leur égalité ou équivalence, l'enveloppement d'*un* rien par le creux d'une blancheur – comment y aurait-il « un rien », s'il n'y avait la « creuse blancheur d'un clos » – le moment où s'échangent le tout et le rien ; un rien pour un tout pour un rien en boucle ; en tout rien tout bonheur, si je puis risquer ce qu'on appelle un « à-peu-près »...

Quelle solitude !, dis-je en pénétrant l'épais de la forêt, ou gagnant le clarifié du désert, ou surplombant le dense du fleuve... C'est un état de l'ensemble ; un dans-l'ensemble *objectif*. Non pas une humeur.

*En* l'absence, dit la locution ; qui fait de l'absence un milieu tel qu'on peut y être, *dans* sa répartition raréfiant. Il faut *faire* cet «*en* l'absence », comme on dit faire-le-silence. Pour pouvoir bénéficier de sa grâce ; « grâce à son absence » ; pour être gracié par l'absence...

Grâce à l'absence de la femme, en son faillir être là. Il s'en est fallu de... ? Mallarmé (ou « le poète » comme on dit dans le cas d'un poème, même en prose) détermine la manœuvre. De quoi il s'en est fallu pour qu'elle faillît paraître. Comment donc ménager cette absence au plus près (« au bord ») de la catastrophe de son apparition. À quelles conditions faire sa *quasi*-présence, de sorte qu'ayant été absente elle puisse être mise-pour ; à la place ; mise pour la Nature par exemple. « Devenir métaphore » comme la

danseuse – qui « n'est pas une femme et qui ne danse pas mais... », « métaphore résu-  
mant ».

Comme si une étrange hypotypose, non idolâtre, pouvait avoir lieu – à rebours ? Une  
dé-« personnification » ? Puisque loin qu'il s'agisse du mouvement superstitieux de peu-  
pler un bois d'une dryade, la divinité-de, dont une crédulité « espérerait » une appari-  
tion, c'est, à l'inverse, à condition qu'elle n'apparaisse pas, qu'une femme change l'en-  
tour en sa « vacance exquise », au point qu'un nénuphar et un remous sous la rame, bulle  
ou boule d'eau, soient *comparables*, à la faveur d'« en cette absence ».

« *et, comme on cueille [...] partir avec.* »

Après avoir rappelé la valeur hyperbatique, hendiadynique, de tel ET, faisons atten-  
tion au *comme*. Il y en a trois dans cette page, celui-ci et à la dernière ligne du prosème  
l'occurrence d'un « comme au bord d'une source à franchir ou de quelque pièce d'eau »  
(même si, précédé des adverbes *parfois* et *longtemps* ce *comme* retient, homéopathi-  
quement, une infime nuance du temporel latin *cum*, à valeur de « au moment où »).

Le *cueillir* est en position de comparant. Autrement dit j'emporte un nénuphar, une  
fleur souvenir, mais je ne le cueille pas. Je fais comme, en ne le faisant pas. C'est comme  
si je cueillais : espèce de dédire, ou dénégation. Le regard qui cueille et recueille (colli-  
gere) est comme une cueillette de nénuphar et « pour ne pas la faire » j'ai dû et pu la  
faire mentalement ou idéalement. C'est la logique du se-priver-de pour faire-comme, ou  
de « suggestion », sur laquelle je vais revenir. La séquence va inclure aussitôt l'explici-  
tation de la magie (*mögen*) de la clôture du nénuphar, ou ce qu'est un nénuphar.

Qu'est-ce qu'un nénuphar ? Plus tard (quelques générations plus tard) ce qu'on  
appelle la poésie exploitera le filon du signifiant, et ce qu'il y a de *nu*, de *né* et de  
*phare* dans le nénuphar, voire les harmoniques rimiques à/far/<sup>1</sup> (pourquoi Madame Puti-  
phar ne serait-elle pas convoquée ?). Mallarmé suit plutôt ici une logique phénoméno-  
logique. Suivons-le. Un nénuphar est une clôture sur rien. La rose de Rilke en descend.  
Un nénuphar surgit, avec soudaineté. Le « tout à coup » ne renvoie pas à la génération  
spontanée des nénuphars mais à son apparition pour le *maraudeur aquatique* (cette péri-  
phrase *pour* « le poète »). À sa surprise.

Le *rien* qui naît (qui est et *n'est*) alors grâce à l'enveloppement blanc, né à nu, éclaire.  
La fleur se creuse sur ; creuse ce « néant », comme bientôt la mandore, musicienne. Un  
rien, comme une pause, doit être ménagé, pratiqué, niché ; pour être fait ; fait de. En quoi  
est-il fait ? En nénuphar. De quoi est-il fait ? De songes intacts, du bonheur qui n'aura  
pas lieu, du souffle retenu. En tout rien tout bonheur. Comme la danseuse, à condition  
d'être niée, devient une « aptitude », à être mise-avec, et pour. *Songes intacts* – en syno-  
nymie avec rêve et vierge. Le songe n'a pas été touché. Il s'est préservé. Il a été  
construit.

« *Du bonheur qui n'aura pas lieu* »

L'utopie est ce qui n'a pas lieu. Le bonheur est utopique. Mais en quoi consiste ce  
n'avoir pas lieu ? Le n'avoir pas de lieu est-il un n'avoir pas lieu ? En d'autres termes,  
parler du bonheur comme de ce qui n'aura pas lieu, est-ce annuler le bonheur à la  
manière d'une « contradiction » soustractive ordinaire, où la chose dont il est question

---

1. Alain Girard me signale qu'il semble n'y avoir qu'une occurrence de *nénuphar* à la rime – dans une esquisse du *Faune*  
(Pleiade, p. 1452) : « *jaunes nénuphars/.../lambeaux épars/* ».

s'évanouit comme un adunaton trivial, selon la formule  $+ a - a = 0$  ? Le bonheur est-il réduit à zéro, et ainsi dissipé, vaporisé, comme une brume elle-même incertaine et peut-être due à une poussière dans l'œil ? Mais alors que signifie l'assertion fréquente chez Mallarmé, ici dans la souriante légèreté du double jeu, quand il écrit « Nul ne peut se passer d'Eden » – et qu'on sait que l'Eden est le nom d'un théâtre de ballets ? N'a-t-il rien dit comme quand on parle d'un cercle carré ? Pourtant ce dont il parle est *fait avec du bonheur* – qui n'aura pas (eu) lieu. C'est-à-dire du bonheur commun, en tant qu'il n'aura pas lieu. Deux remarques pour entendre cela :

1. Du « couteau sans manche auquel manque la lame », proposition de Lichtenberg où Breton lisait un paradigme de l'humour, il ne reste pas rien – mais quoi, sinon, précisément, l'idée-nom du couteau, un *vocable*, à la façon dont la *définition* de l'élément géométrique, par exemple de la ligne droite, s'opère de la soustraction de ce *en quoi consiste* toute ligne, à savoir son épaisseur et sa segmentation. La définition se tire de la description par négation abstrayante (« la danseuse *n'est pas...* », etc.).

2. Le bonheur ne se possède pas : le bonheur est *ce qui n'est pas passé loin* ; apporté et supporté par quelque chose qui (se) passe très près. Très près très ailleurs... « Suggéré » par le réel, et changé en « souvenir ». La maraudeur aquatique change la présence dans le présent en souvenir ; interdit la présence ; change l'avoir lieu en n'avoir pas lieu.

« *Et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition* »

Le souffle se retient ; non qu'il n'ait pas lieu – ce serait la mort. Mais se réfléchit, se maîtrise, se compte, s'entend... se rythme, au-devant de ce qu'il redoute de voir et dont il diffère – l'apparition. « Ici ». Le lieu, ici, le visible, inspire un souffle qui se rythme à l'égard de ce qui, tout en étant phénoménal, ne se simplifie pas en *une* apparition ; se retient d'apparaître à une peur inspirée, cadencée, retenue. Ce qui se prépare à apparaître, l'apparat qui s'y apprête, ménage sa *quasi*-apparition, l'avant de cette épiphanie qui n'aura pas lieu pour autant que les préparatifs s'y dérobent. Le se retenir de la peur a pour corrélat la quasi-apparition qui se réserve au-devant de et pour cette retenue.

« Retiens ton souffle ! », dit l'expression courante. Mallarmé, comme souvent la poésie, exploite une lexicalisation. La double retenue, de l'apparition qui n'apparaît pas et du souffle qui ne respire plus, cette double négation, favorise le mode de la « donation », l'économie d'une « phénoménologie » spéciale. L'ascèse et l'imminence se favorisent l'une l'autre. Singulier exercice mais qui en définitive est celui de la sagesse. Le moment du poème est l'avent de l'impossible advenue.

« *Partir avec* »

Avec quoi ? Ça n'est pas redit. C'est implicite. Avec ce rien comparable au nénuphar non cueilli, avec ce résumé d'un regard ; ce concentré mental de toute la scène, l'idée-suave du nénuphar, absent de tout bouquet.

Idee-suave, c'est un oxymore. Antiplatonicien, s'il est vrai que l'*idée* fut instituée au <sup>ve</sup> siècle avant notre ère comme dépouillée de tout sensible, de toute qualité, de toute « suavité ». Dans l'opération cartésienne de la Méditation, c'est *avant* sa mutation en « idée » (en détermination de l'*extension*) que la cire « *retient* encore » la suavité des arômes dont elle fut fabriquée.

Ici le « trophée idéal » c'est le nénuphar non cueilli, en tant que microcosme, ou génie, du lieu total, qui est « emporté ». Autrement dit un *souvenir*. Un souvenir n'est pas un concept. Une « idée suave » est un adunaton ; un adunaton n'est pas un réel qu'on

met dans sa poche. Mais une construction ; dont la fleur séchée ne sera, au mieux, qu'un index. Le nénuphar, pour cette disposition mentale « poétique » que j'appelle ici *comparaison*, disposition spirituelle si l'on veut, rapprochant les choses entre elles sans les modifier « réellement » ; autrement dit en mots. Le nénuphar est entré dans la comparabilité ; est devenu pareil-à ; il s'échange avec « le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite », avec la *ressemblance transparente du rapt* de l'idéale fleur.

Rien n'est arraché, emporté ; le « sacrifice » n'a pas lieu. Le poème est un rituel de remplacement – « symbolique », si non symboliste, en ce qu'il a fait passer sa moitié de temps perdu en moitié de temps retrouvable. La victime de *substitution* vient à la place du bouquet. Pas même libation « offerte » à une femme réelle – qui *n'aura pas* reçu l'ofrande à ses pieds.

Peut-être a-t-elle *paru*, nous dit la dernière strophe, « Méditative, Hautaine, Farouche ou Gaie » ; mais lui s'était déjà *dégagé*, déramé. Il ne connaîtra *jamais* sa « mine indicible ». Le centre vide de la fleur et la vacance exquise se correspondent, se mettent l'un *pour* l'autre ; la non-rencontre apparie le ravisseur sans rapt et la ravissante sans visage, symétrisés. La fois vaut pour toutes les fois, et une sorte de loi générale résulte au bilan, valable pour « toute dame » arrêtée sur l'image, d'une « source à franchir ». La Dame dans la mesure où elle n'est pas apparue, rejoint la place de « figurant » dans « l'estampe originelle ».

« Tacitement », se dégageait-il. En se taisant. Sans proférer. Tacite est l'écriture, celle du poème en prose, tacite est la lecture.

Pendant que le rameur, se déramant « peu à peu », ne *brise pas l'illusion*. Derechef, qu'est-ce ici que l'illusion ? Une fois encore – mais il faut bien le redire – Mallarmé s'arrache à l'opposition binaire doxale, du positif et de sa négation, en arrachant le terme réputé « négatif » à son sens simple à valeur privative pour le faire rejouer au-dessus de l'opposition, le même mot subjuguant celle-ci et donc servant une deuxième fois à ne pas dire la moitié d'une partition triviale, mais la « vérité de la chose » dont il s'agit.

Illusion perd son signifié « péjoratif » ordinaire (du côté du faux, du faible, voire du nul) pour faire signe en direction de ce dont il s'agit avec le tout de la « lusion » du ludique. Privation non privative.

La logique est celle du se-priver-de-pour-être-comme ou logique du « un peu ». Il s'agit de *se passer de* pour entrer dans la comparabilité.

Je recommence par mon exemple préféré, qui vient de Lucrèce : les amants se dévorent – certes. À condition qu'ils ne se dévorent pas. Car s'ils se dévorent « effectivement », ils ne peuvent plus s'aimer. Donc ils font *comme* se dévorer. L'amour est *quasi* dévorateur. Non pas « dévorateur pour rire ». Il s'agit de faire-semblant, i.e. de *faire de la semblance*, pour que la chose dont il s'agit soit comme ; soit *en étant comme*, i.e. entre dans son être par sa manière-d'être-avec-les-autres, le semblant, la semblance. Ni ils se dévorent, ni ils ne se dévorent pas. Ils sont *comme* des dévorants ; en connaissance de comme, sans pour autant que cette retenue les prive d'être de vrais amants qui « se mangent »<sup>1</sup>. Au contraire.

L'amour est une illusion ? Oui, si la phrase ne signifie pas qu'il n'est rien du tout, ou pas sérieux, *parce que* les amants mentiraient, se leurreraient, en prétendant se dévorer alors qu'ils n'en font rien. Mais signifie que l'amour est comme<sup>2</sup>.

---

1. Ils se mangent... « un peu ».

2. Le « mystère » de la théologie de la transsubstantiation, c'est qu'elle pense la manducation de "communion" comme celle du corps ("Corpus Christi"). Et quel est le sens de *être* dans le « ceci est mon corps » ? L'hostie *est et n'est pas* le corps du Christ, cette proposition n'est pas recevable au théologien, parce que c'est la formule développée d'une comparaison non d'une identification substantielle.

Revenons au récit. Il s'agit que n'apparaisse pas une femme ; ce qui est différent d'une disparition. Est-ce cela *suggérer*, ce verbe de l'opération mallarméenne ? Non pas de « suggérer à un lecteur », opération secondaire. Mais de suggérer la chose dont il s'agit. Autosuggestion, si l'on veut. Soit : se suggérer, mais « ici » ; objectivement. Quelle est l'objectivité poétique, justement, c'est la question. « Accomplir selon les règles la manœuvre » ; nombre de propositions d'une part appartiennent à la narration et de l'autre en même temps ont une valeur de généralité pour la poétique. Double sens, si l'on veut, si *manœuvre* réfère au déramage de la yole *et* à la totalité de l'activité poétique dont il s'agit ; soit au « faire un poème en prose ». Plutôt donc que double-sens, je parlerais de portée « allégorique » : l'expression dit une chose et une autre chose.

Le poète narrateur se prive de la rencontre « effective » pour entrer dans l'expérience de la quasi-rencontre ou quasi-apparition. Quitter le voir pour le croire-voir, qui est un voir-comme, ou un voir l'avoir-l'air d'une chose – pour user d'un syntagme proustien. Cet avoir-l'air qui est un avoir-l'air-à-la-fois-de-ceci-et-de-cela ; i.e. une semblance.

« *Ni que le clapotis visible* »

Le *ni que* explicite le jeu de l'illusion. La phrase alors décrit, « périphrase », la bulle irisée que forme dans l'eau le bout de la rame : bulle-boule qui ressemble à la fleur ; qui « fait » la fleur ; « de » la fleur.

Le poème n'est pas une relation qui rapporte ; une description qui « met sous les yeux » un objet absent. Il est un faire-comme. Il fait la fleur avec ce qui « fait la fleur » au sens où on dit « ne fais pas l'enfant ». Il compose un « nénuphar blanc ». Le bouillonnement d'éclats qui « simule » le nénuphar, entrant dans la sphère de la semblance (ou comparabilité ; ou aspectualité ; ou air ; ou puissance de comparution) de cette fleur, redouble une fleur qui pourrait être jetée aux pieds de la personne ; mais qui – nous dit la phrase – ne sera jetée au pied d'aucune femme, mais au pied de « toute dame » qui, lectrice, est « arrêtée parfois et longtemps comme au bord d'une source à franchir ou de quelque pièce d'eau ».

Rien n'aura eu lieu – que le lieu de cette « suggestion » ; c'est de n'avoir pas lieu qui permet à l'offrande d'offrir une absence de fleur à une absence de femme. Elle n'est pas « survenue » et elle est survenue – ou quasi, à la faveur de son n'avoir pas lieu. Tel « sacrifice » permet de parler. Qui perd gagne. Tout peut devenir prouesse ; tout fait « haut fait ». Il n'est plus « rien » qui ne puisse entrer en poème. La « stérilité » abonde.

Relativité générale. La matière quelconque se change en énergie.

Certes de ce qui *n'a pas* lieu (le présent ramasse tout l'indicatif, passé – n'a pas eu lieu ; et futur – n'aura pas lieu), ou bonheur, il faut bien qu'ait eu lieu un modèle « réel », c'est-à-dire passé ; pour qu'il s'agisse d'éviter la répétition de sa déception. De telle sorte que la « déception » nouvelle, inventée dans le « Nénuphar blanc », ne déçoive pas à la manière du bonheur ordinaire. Pour que commence une autre économie, celle de la *quasi*-rencontre suggérée. Une autre anticipation, un autre régime de la privation-négation.

Loin du « tu m'es en riant apparue » de l'*apparition* de 1863<sup>1</sup>, assertion traditionnelle de cette logique lyrique qui enchaîne la séduction, l'espoir, le manque, le regret – et par laquelle il faut bien être passé pour en revenir et frayer une autre issue à la déception fatale – voici que tu m'es non-apparue. La danseuse peut-elle ne pas apparaître dans son

---

1. Et nous ne devons pas oublier que la théologie mariale qui s'approfondit en cette fin de siècle s'appuie sur nombre « d'apparitions ».

apparition, à la faveur d'une modification de son « comme telle » (pas comme femme ; pas comme une qui danse), s'absenter de ce bouquet des perceptions usuelles qui la reconnaissent ; à la faveur d'un changement de *comme*, au profit d'un « comme glaive, coupe, fleur, etc. », ou *comme* de la pensée comparant.

Comment absenter la femme pour lui devenir *présentable* ? Inventer une « absence réelle » comme on parle en théologie de « présence réelle » ? Au reste celle-ci ne serait-elle pas mieux nommée absence réelle ?

Le rapt de l'idéale fleur a lieu sur le modèle de la cueillaison « réelle » d'une « vraie fleur » – comme la danseuse, « poème dégagé de tout appareil du scribe », dont l'art est de *résumer* à sa façon, en « écriture corporelle », (ce qu'il faudra des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive pour exprimer dans la « rédaction », la rédaction du *Nénuphar* par exemple, devient « une métaphore ». La métaphore résume « un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. » Elle devient ce qu'elle peut être quand elle n'est pas (ou « plus ») une femme qui danse, mais la Danse en acte : à savoir un des figurants de ce que Mallarmé appelle « l'estampe originelle ».

Elle devient une métaphore à la faveur du refus de la voir en tant que femme qui danse ; par l'abstention ou la *dénégation* de ses prédicats empiriques premiers. Par l'abdication en ni/ni de ces propriétés. Elle entre dans sa figure métaphorante.

Ainsi la bulle sous la rame devient un autre *nénuphar*, i.e. « comme un *nénuphar* », ni végétale ni verte... (Rien cette écume vierge). La puissance de la négativité, la force de l'*abdication*<sup>1</sup> se communique à toutes les propositions incluses « emportant comme un noble œuf de cygne » (s'entend : *une espèce* d'œuf de cygne, noble progéniture de Leda) *tel que n'en jaillira le vol* – tirant le fil de l'isotopie intertextuelle nous remonterions jusqu'au « transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ». Le vol qui n'a pas fui est le vol rêvé, si le *rêve* est l'un des noms de la « manœuvre » dont je cherche à retracer la possibilité (l'inchoativité ou réminescence) : j'ai rêvé la femme, la fleur ; et comment faire durer ce rêve au présent de son effort, et dans « l'appareil du scribe ».

Un *autre* bonheur a lieu de ne pas avoir lieu sur le mode habituel heureux de l'apparition. Sans doute faut-il que de la rencontre doxale ait lieu, ait eu lieu, et continue d'avoir lieu dans l'expérience pour que le procès retracé de son ne pas avoir lieu soit intelligible, en tant que « disparition élocutoire » de la chose, sa mutation en « métaphore(s) », ait lieu : le Rêve (« à Villiers »).

#### NOTE 1

De la rime

Relisant récemment le *Selon Mallarmé* de P. Bénichou et telle page, par exemple la 277<sup>e</sup>, qui commente le sonnet de 1887 « Tout orgueil fume-t-il du soir », je remarquais que son attention au mot *console* (le dernier du poème), appliquée à décrire ce petit meuble avec marbre, ne comportait pas de développement sur le sème de la *consolation*. Or non seulement la grammaire ne s'oppose pas à ce que le dernier mot du poème ait la valeur d'un verbe, à la troisième personne de l'indicatif présent, avec « la fulgurante » pour sujet (même si, bien sûr, cette piste sémantique n'offre guère de sens ni d'intérêt), mais quand bien même cette lecture serait impossible (au sens

1. Abdc0 : « Remquamlibet negare », « se refuser à reconnaître », E.M., p. 173.

d'une impasse médiocre dans le labyrinthe), elle répond au fait que tout lecteur francophone entend la *consolation* dans « console », surtout quand il s'agit d'un poème de la mort et du deuil... L'absence de *consolation* résonne autour du terme de *console*, qui est précédé, 13 syllabes plus tôt, par la négation (« ne - console »). Car bien des mots tiennent en réserve un effet d'*allégorie* dans l'épaisseur de cette homonymie (si je peux dire) que recèle leur étymologie, disant en effet *autre chose* (*allé-gorie*) en même temps que « la chose » qu'ils semblent dire univoquement ; ce sera le procédé de R. Roussel – mais c'est d'abord le procéder du poème, ou *rime*. Et peut-être peut-on parler même d'un effet « d'oxymore », si « le même » (un mot ici) en vient à se scinder sous la lecture jusqu'à faire intervenir l'idée antonyme : son envers, son autre. Ici l'*inconsolable* sous la *console*. Le vers est la prétérition d'un envers.

#### NOTE 2

De l'échec

Mallarmé nous a appris à nous dégager de l'acception simple, doxale, de la négativité. Il n'y a pas d'échec de Mallarmé. Il n'y a d'échec que général, celui de « tout », que ce mot (« échec ») assigne de son geste large, qui subsume et subjugué toute opposition relative entre « réussite et échec ». Échec et mat... Geste de la fameuse sentence mallarméenne : « ratés, nous le sommes, tous » ; ou celui de cette formule définitivement antinomique, intrinsèquement contrariée (mais non empêchée), que je risque alors : la poésie est *échec* à la *victoire* de la mort.

Or même Bénichou (*op. cit.*) parle d'« impasse où la poésie elle-même semble s'épuiser », d'« aboutissement logique du désenchantement romantique » (382 sq.) (formules que je serais sans doute prêt à inclure, si elles admettaient que l'impasse *est* notre passe et notre séjour) ; et pour tout dire Bénichou rattache trop Mallarmé à l'âge du « romantisme ». Avec Mallarmé le romantisme s'achève une première fois.

Et si je partage sans doute la pensée du glossateur (Bénichou) quand il achève son livre (*Selon...*) en écrivant qu'on « en est aujourd'hui au point où nul ne sait ce que va devenir l'humanité, ni à plus forte raison la poésie », je ne crois pas du tout pour autant que l'espérance (« l'espérance d'une unité harmonique du genre humain », p. 389) soit une issue, « ouvrant un horizon nouveau à la poésie ». Mallarmé n'a pas pensé cela. Et ce n'est pas le développement des télécommunications ou de la technologie des images de synthèse qui rend obsolète la pensée de Mallarmé et devrait nous autoriser à refaire de l'idéologie utopiste. Ce que Bénichou appelle l'impasse est l'issue. Le sommet est l'issue pour un grimpeur ; et le propre du sommet est d'être le bout de l'impasse. Je parle plutôt de l'*énergie du désespoir*.

#### NOTE 3

En poésie...

« En poésie » veut dire « plus au-dedans ; plus rentré dans la langue ; plus immanent à la langue ; à ce « langage de la langue » en quoi consiste le poème ; plus à *même* les procédés (« tournures ») qui caractérisent, façonnent, son procéder ; ce qui n'est pas du tout une façon « formaliste » de voir et de dire les choses, car les choses de la poésie tiennent justement à ce que pour elle, en elle, la *forme* et le *fond* ne tombent pas de part et d'autre, mais que leur tenue ensemble consiste en la *contenance*. La langue avec la poésie ne perd pas, mais trouve, sa contenance. La contenance est l'indivision du contenant et du contenu, de la teneur et de la tenue – avant leur distinction ; elle dit le *maintien*, la *figure*, la *disposition*.

De quoi Mallarmé est un modèle (modèle, donc, des manières que fait en poème « l'énergie de ce désespoir » *aboutissant* au livre) : il opère un resserrement – ou « rapprochement » ; terme qui va dès la génération suivante (Saint-Pol Roux, Reverdy), pré-surréaliste, assumer l'importance capitale que l'on sait — ; entre des choses encore trop séparées avant lui telles ce « fond » et

cette « forme » si distantes encore ; ou, pour relever un autre mode de la « séparation », « entre » la prose et le poème, encore. Ce sont les modalités de ce rapprochement mallarméen général que je regarde, qui fait rentrer le poème dans la trame de la langue, syntaxique et terminologique. La poésie du poème en prose réside en sa syntaxe.

Il ajoute plus serré ; il infinitise la transition, l'entre-deux (entre ces deux, à savoir la prose et le poème bien distincts) comme une microscopie, en science de la Nature, toujours plus puissante, repère, invente, des espèces fines entre des genres trop séparés jusqu'à maintenant par les instruments d'optique...

#### NOTE 4

##### De la circonstance

Je salue la relecture actuelle d'Yves Bonnefoy<sup>1</sup> qui consiste à réattribuer à Mallarmé ses écrits mineurs, à réintégrer au grand œuvre les «*poèmes de circonstance* ». Et non seulement j'y insisterais volontiers plus encore que Bénichou, qui y tend, mais que Bonnefoy même, lequel maintient *peut-être* (c'est mon hypothèse) encore trop d'écart, de réserve, entre les « grands poèmes » et les pièces « futiles » (cf. sa préface).

Si Mallarmé amenuise l'écart (ou « rapproche »), disais-je, trouvons-y, pour nous, une incitation d'abord à ne pas trop séparer dans notre lecture de Mallarmé telle petite pièce (« adresse » qui trouvait son destinataire grâce à la poste), compliment ou dédicace, et telle versification rattachée au volume principal ? (Et je dois même confesser en ce qui me concerne que je trouve plus de plaisir et de profit du côté des enveloppes ou des albums que du côté de maintes piles d'alexandrins dits de jeunesse...)

Et quelle différence subsiste-t-il encore entre tel *petit air*, ou *éventail*, avec ses noms propres et ses calembours, ses prosaïsmes et ses virtuosités, et tel « poème de circonstance », de galet ou de chocolat qui font rentrer les correspondances poétiques dans la correspondance du poète ? Tout poème est de circonstance (les circonstances sont éternelles, dit le *Coup de Dés*).

Que se passe-t-il dans l'atelier du poème de circonstance ?

Le nom propre y devient plus commun ; le nom commun y devient propre (et *bracelet* devient plus propre, si j'ose dire, de rimer avec *ce l'est*, bras – ce l'est). Les significations s'intensifient, et par elles le sens. Selon le lexique saussurien en vigueur maintenant, le signifiant et le signifié vivent plus intimement leur indivision. Le phonématique et le sémantique multiplient leur valeur par la paronomase. Un « nom » (Vasco ou Degas, Paphos ou Puvis...) devient augure de son sens. On dirait que les exigences et les effets de la rime se communiquent à tout le vers ; la hantise de son holorime *in absentia* redouble la ligne ; un large hypogramme se cherche disséminé dans la strophe ; le poème monnaie un cryptogramme, « mot de l'énigme »...

À l'exemple du nom propre devenant « allégorique de lui-même » (on se rappelle que cette expression vient sous-titrer le sonnet en *yx*), une dynamique allégorisante (si je prends à sa lettre « l'allégorie » comme le dire-autre-chose d'un dire) se communique à la littéralité : il y a une allégorie partout où il y a du signifiant – « mot total refait ». Il en résulte que le sens général et les significations sont moins disjoints : il y a « du sens » parce que les significations jouent plus intensément au poème (dans le poème, par le poème). Un air de réenchantement du monde se joue localement. Ainsi le contre-sens, l'antonyme, peut-il « rimer » en sourdine avec le sens. Le même se divise en lui-même. Ou, si vous préférez et pour faire allusion à Freud lisant Abel, l'intime contrariété d'un « mot » se déplie potentiellement. « Son » oxymore, si je puis dire, vient le hanter.

1. Bibliographie : *Vers de circonstance*, Poésie, Gallimard, 1996 ; *Poésies*, éd. de Bertrand Maréchal, Poésie, Gallimard, 1992.

La prose – la phrase – de Mallarmé en est une transformée par le vers ; par la poétique du poème. Non qu'elle consiste, on le sait, en une prosodie de « pieds », ou cellules rythmiques réitérées sans rime ; mais parce que les tours (tropes et tournures, ou comme on voudra dire) de condensation ou de tmèse (de conjonction ou de disjonction en général), tout ce que résume le terme trivial d'« obscurité » qu'on emploie pour désigner ce régime d'accélération et de ralentissement, de nomination et de périphrase, de foudre et de voltige, de son poème, est au travail dans sa « prose » – y inclus le jeu de tous les registres de la ponctuation, avec le blanc : même « obscurité », si l'on veut, dans ce qui se donne comme « poésies » et comme « proses » divaguantes. Le poème est « en prose ». La prose est la contenance du poème... Dont l'exemple le plus fameux est le *Coup de Dés*. Symétriquement, si je puis dire, et en contrepartie, le prosaïsme envahit le poème : ton familier ou de l'humour. La fumée du cigare envahit la pièce. Tel cet échantillon minuscule, portant ici sur le lexique : « Mes *bouquins* refermés sur le nom de Paphos » ; ou ce procédé d'enclaver en la strophe telle « cheville » de locution quasiment « toute faite », « lexicalisée », ou d'expression « familière » au s'entreparler quotidien (p. 313 : « sans se faire autrement de bile » ; p. 276 : « s'il survenait par le couloir » ; p. 251 : « m'introduire dans ton histoire »). Et il n'est pas jusqu'à la tournure dite *précieuse* que moquait Molière – soit dans le *Coup de Dés* : « Le papier blême de tant d'audace » – qui, précisément parce qu'elle fut et demeure moquée dans les écoles, ne revienne dans le poème en prose ironisée en clin d'œil, risquée en souriant par la bouche du récitant.

Mallarmé invente un texte, un espace textuel « entre » le « d'une part » du poème disposé (justifié) en poème (qu'il soit en vers réguliers ou en « vers libres ») et le d'autre part de la prose ordinaire où s'enchaînent les phrases au nombre syllabique quelconque. Cet espace, ou texte, intermédiaire, est régi par les deux procédés fondamentaux du « poème », à savoir celui de la multiplication de l'isotopie ou multivocité, et celui de l'alinéa. De celle-là je dirai simplement ceci : Le lecteur ouvre un *Coup de Dés*, et lit, par exemple à la troisième page, cette ligne : « et couvrant les jaillissements ». Peut-on « couvrir des jaillissements » se demande l'usager francophone du Larousse ? Et c'est bien là le reproche ordinaire fait à la poésie et à son « obscurité » [même si l'exemple que je choisis est très (trop ?) simple]. Comme si le régime ordinaire d'un terme, d'un « verbe » par exemple, lui prescrivait l'entourage restreint de ses compléments habituels : *on couvre...* le *silence*, ou le *toit*, par exemple, et en quelques items on a fait le compte de ce qu'*on* « peut » (et doit seulement) « couvrir ». L'usage poétique consiste donc en une « abstraction » : je veux dire consiste dans l'élévation du mot à la puissance de sa notion, espèce de sème le plus généreux (général), de manière à étendre, *augmenter*, son régime, sa suzeraineté, la cour de ses compléments, si vous voulez, à travers le dictionnaire. Et voilà maintenant qu'on peut couvrir des « jaillissements »... C'est ce que j'appelais ici la multiplication de l'isotopie. L'« action restreinte » du poème est illimitante.

Quant au passage à la ligne (alinéa) – si plus bas sur la même page nous lisons cette ligne isolée : « d'un bâtiment », nous demandant pourquoi, je ne réfléchirai pas ici à ce qui commende l'au-tarcie relative de cette ligne, l'arbitraire de l'isolation qui tient à la décomposition de l'Idée en ses aspects *suaves*, mais je ferai cette simple remarque :

Comme on le sait, le *Coup de Dés* s'est banalisé : quelques années plus tard, dédramatisé par Cendrars, si je puis dire, ça donne la disposition scalaire du prosaïque ; jusqu'à ce que (c'est maintenant) n'importe quelle phrase de prose ordinaire, découpée « à la ligne » selon (par exemple) l'autonomie relative d'un groupe isolé par « l'analyse logique », obtienne sa place dans le blanc. (Et pour finir c'est la syntaxe qui est confiée au blanc, souvent par des auteurs qui « couvrent » ainsi leur ignorance dans l'emphase muette du silence...) La postérité du *Coup de Dés* est la publicité journalistique.

## NOTE 6

## Du toast

Hanté par l'*élévation* (qui dans le rite catholique tourne les offrandes vers l'Absent) l'opération implique un rassembler (composer, d'un geste de bouquet, qui discerne et recueille); un porter à gloire (exalter, ciseler, élever); un offrir alors, un retourner au rien; pour rien. Il absente pour rendre à l'Absence.

« Rien », on le sait, chez Mallarmé oscille entre le Rien et ce quelque-chose-qui-n'est-rien, « un rien ». Ce n'est rien, dit-on pour dire quelque chose. « Rien, cette écume... » Or s'il s'agit de *proportionner sa vie au néant par l'œuvre*, tâche mallarméenne (c'est une des propositions qui peut se tirer du fameux « la destruction fut ma Béatrice »), alors je dirais que le Rien, qui est un des noms du Tout (« Tout - ou rien »), (re)passse mieux par les riens, les riens de la vie ou « circonstances », dans l'équation du poème qui les « annule » – que tout autre chose.

Reprenons. Le « tout », ce corrélat de la pensée, que la pensée ne peut « totaliser », c'est-à-dire saisir « lui-même », ne se laisse prendre en relation (« avoir lieu » en quelque façon) que par le rien. Et le rien, par les riens...

*Pars pro toto* est la formule; le « totum » étant « le tout » d'une chose (par exemple un « vaisseau », et « voile » est mis pour le vaisseau); ou *ce* tout pour le grand Tout – « le tout » que Baudelaire nomme un « infini diminutif » (par exemple « l'immensité » de l'océan en pli avec le ciel à l'horizon). C'est dans la mesure où la partie (pars) a partie liée avec le rien (dans le risque d'anéantissement où « comme un rien » elle va *disparaître*) qu'elle a ainsi rapport au tout (*pro toto*). « Le tout » ne peut entrer dans le réel par le calcul que par le ou-rien *en* quoi il peut se changer. Nous sommes en rapport avec le tout dans la partie *intégrante* quand c'est le rien qui est en jeu. Partout par tout. « Pour un rien ». Il (ne) s'est *rien* passé; il n'y eut rien à voir et il y a tout à revoir.

Je prends maintenant le rien de l'autre côté [autre que le côté du Rien, de la menace d'anéantissement (donc de la conjecture, ou « imagination » de la fin du monde)]; je le prends par le côté des petits « diminutifs de l'infini », des frères embouchures de la circonstance sur le Tout. Par le symétrique inverse de « la Menace », quand circonstance veut dire petite occasion, un rien, futilité de placet – « [...] un rien [...] fait du bonheur qui n'aura pas lieu [...] ».

Ça n'est pas passé loin ! Quoi ? Le bonheur. « Nul ne peut se passer d'Eden. » Remémoration d'instant de rivière (de yole). Comme il disait « don de galets à Honfleur » : l'intérêt gît dans l'attention alors rapportée minutieuse au souvenir : détails agrandis jusqu'au moindre à coups de mots en périphrases, totaux refaits, et qui ne sont vus (enfin vus) que d'être revue en leur absence, méticuleusement *dits*... ça a failli être ça. La mémoire nous rapporte que *c'est passé très près*. Une sorte d'effet-retard de ce qui vient de ce qui fut, le passé dans son disparu, envoie le jardin perdu. Nul ne peut... Vision de mer au rivage plat et des enfants curieux du couple étrange des premiers Parents avec frissons de lotus sur la lagune.

Quand ça tourne, comme le lait de la tasse ou l'eau de la piscine, il faut détourner et retourner, comme on retourne la terre au soleil ou le ventre à la pluie d'or. Le trope tourne. Le toast mallarméen, pareil à une équation, tourne et retourne les choses au rien, en pleine gloire, hanté par le rite de l'*élévation* qui tournait les offrandes vers l'Absent.

## NOTE 7

Le logis; ou de l'indétermination du « référent » (de *ce* dont nous parlons).

Et quel est ce « logis très précieux » nommé dans l'*éventail* de 1891 ?

Le giron de Madame ?

Le séjour de son appartement ?

Ou tout ce bas-monde que Corneille appelait « cet amas de merveilles » ?

Tout cela, et pas mal d'*autres choses*.

## NOTE 8

Mallarmé est devenu *légendaire*. Un poète devient par la « légende » le poète qu'il ne pouvait pas être. Plusieurs poètes français de la fin du siècle précédent sont entrés dans la légende. Quelle est la légende de Mallarmé ? Sa figure *pour nous* est extraordinairement émouvante. De Tournon à Valvins, c'est « à pleurer » – grâce à Henri Mondor (grâces soient rendues à Henri Mondor et aux tomes de la correspondance). À pleurer d'admiration et de respect et de sympathie, devant la rigueur, la fidélité, l'insomniaque élaboration du grand calcul poétique, la douce et implacable « énergie du désespoir », dans l'amitié, l'amour, la scrupuleuse fraternité humaine, la lucidité sans le moindre ressentiment, la « dévotion » (pour reprendre un mot à Rimbaud, non à Tartuffe) à « l'Idée » de la poésie. Tout ce à quoi je ne veux faire allusion pour finir que par un biais : celui qu'il prend dans son autoportrait en Edgar Poë, si j'ose dire. Et si nous redoublons d'attention pour le fameux « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » (ce ne sont pas d'autres mots, pas d'autres phrases, pas un autre parler, il n'est pas besoin d'une autre « linguistique » pour s'en approcher ; rien d'autre que notre idiome, et non pas une « langue spéciale ») – c'est qu'aujourd'hui une menace sans précédent pèse sur le s'entre-parler des hommes. Résister, selon un motif insistant aujourd'hui, c'est construire quelque chose qui résiste, pour que « ça résiste ».