

Alain Girard

*Un Spectacle interrompu*  
ou  
Le double dans la scène du  
poétique mallarméen

« L'être supérieur n'a pas à se déguiser en clown ; son seul vêtement, ce sont le silence et le renoncement. »

Fernando Pessoa, *Pages de Journal* (1914)

« Je fus, au pied du baldaquin supportant les bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques, un gros ours aux gencives violettes et au poli chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles. »

Arthur Rimbaud, *Bottom*

En décembre 1875 Mallarmé publie dans la *République des Lettres* un poème en prose intitulé *Un Spectacle interrompu*<sup>1</sup>. Il y a suffisamment peu de textes inédits entre 1867 et 1883 pour que celui-ci retienne notre attention. En effet, exceptées la parution d'un fragment d'*Hérodiade* en 1871, celle de *Toast funèbre* en 1873 et celle, en volume, de *L'Après-Midi d'un Faune* en 1876, Mallarmé ne publie guère à cette époque que des morceaux déjà parus, des articles critiques, des traductions de Poe ou des ouvrages que l'on a voulu qualifier d'alimentaires<sup>2</sup>. Certes, l'éphémère et allègre entreprise de *La Dernière Mode* en 1874 suffit à attester que le poète est effectivement sorti de cette « Crise de Tournon » dans laquelle avait sombré son activité créatrice. Il n'en reste pas moins que sa production proprement poétique, qu'il s'agisse de vers ou de poèmes en prose, marque encore singulièrement le pas en ces années où l'accomplissement de toute écriture est de plus en plus différé par l'ambitieuse rêverie du *Livre*. Les rares textes publiés dans cette période de transition entre le Mallarmé parnassien et celui de la maturité ont donc d'autant plus d'intérêt qu'ils apparaissent comme autant de « cartes de visite »<sup>3</sup> témoignant tant de la persistance effective d'une vocation poétique que d'une esthétique à certains égards encore en gestation. Parmi ceux-ci en outre, *Un Spectacle interrompu*, texte achevé et qui ne sera plus remanié,

1. Cf. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* Poésie - prose, Introduction, bibliographie, iconographie et notes par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, 1945, Gallimard, 1659 p., la pléiade (abrégé ici *O. c.*), pp. 1559 et 276-278.

2. Pour une chronologie de ces publications, cf. *O. c.*, pp. xxii-xxiv et 1352-1354.

3. Cf. Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885 (dite « Autobiographie »), *O. c.*, p. 664. Précisons que dans ce texte Mallarmé fait remonter son projet du *Livre* à avant 1874.

se signale comme le seul poème en prose écrit entre l'époque des *Pages oubliées* de la première moitié des années 1860 et les poèmes en prose consécutifs au *Nénuphar blanc* (1885)<sup>1</sup>.

Cette singularité se marque encore sur le plan formel puisque par sa longueur, double ou triple des poèmes en prose antérieurs, *Un Spectacle interrompu* semble préfigurer les proses tardives des *Divagations*<sup>2</sup>. Par ailleurs, si ce texte ressortit à une forme du poème en prose héritière du *Spleen de Paris* et massivement reprise par Mallarmé dès 1864 – soit la forme « paragraphique » par opposition au modèle « strophique » inventé par Aloysius Bertrand –, sa construction fait davantage penser aux contes de Poe dont elle emprunte une des techniques narratives. Comme souvent chez Poe le texte débute par un incipit développant le motif d'une vérité générale au présent que la suite du texte a pour vocation d'illustrer par une sorte de récit, en fonction d'un modèle déjà expérimenté dans *Le Démon de l'analogie* mais réalisé cette fois-ci de façon beaucoup plus structurée<sup>3</sup>. Cette référence à Poe ne se traduit pas cependant par une imitation servile. L'articulation d'un propos discursif à une écriture empruntant au récit définit ici l'une des modalités d'autonomie de la forme poème en prose comme telle par rapport à des genres constitués comme le récit bref ou la nouvelle. S'inscrivant dans une ambiguïté qu'affichera le futur titre du recueil *Anecdotes ou Poèmes*, *Un Spectacle interrompu* nous confronte à cette problématique de l'exclusion du récit développée à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par l'esthétique parnassienne : ressortissant à une forme permettant de déroger à une rhétorique de la poésie « lyrique » strictement coupée du « récit »<sup>4</sup> – et les guillemets sont ici de rigueur – les poèmes en prose de Mallarmé développent certains traits propres à l'écriture narrative sans pourtant que l'on puisse véritablement les identifier comme des récits au sens strict de ce mot. Une telle configuration, qu'illustre tout particulièrement *Un Spectacle interrompu*, ne résulte pas d'une lacune de Mallarmé en matière d'écriture narrative. Bien au contraire, elle trouve sa justification dans le propos même de ces textes, tous peu ou prou marqués par la question du double. En quels termes se pose cette question dans l'écriture mallarméenne ? En quoi prescrit-elle nécessairement un rapport au récit de l'ordre de l'inachèvement dans les poèmes en prose de Mallarmé et tout spécialement dans *Un Spectacle interrompu* ? Telles sont les questions que rencontrera la lecture de ce texte, que nous interrogerons tant sous l'angle de ses effets de récits que par une étude scrupuleuse de sa littéralité, déchiffrée à travers l'intertexte mallarméen. Nous serons ainsi amenés à déterminer en quoi l'écriture poétique mallarméenne apparaît tributaire d'une problématique du double dont *Un Spectacle interrompu* fait son sujet principal.

1. Sur les corrections – infimes – apportées à ce texte dans ses deux publications en recueil, cf. *O. c.*, p. 1553. Sur la chronologie des poèmes en prose, cf. *O. c.*, pp. 1547sq., la date de composition d'*Un Spectacle interrompu* demeurant incertaine.

2. Soulignons que c'est précisément cette longueur qu'évoque Mallarmé dans la seule lettre où il fait mention d'*Un Spectacle interrompu* (cf. Lettre à Léo d'Orfer, 22 août 1886, *Correspondance* Tome III 1886-1889, recueillie, classée et annotée par H. Mondor et L. J. Austin, Paris, 1965, Gallimard, 446 p., p. 49).

3. Voir tout particulièrement *Le Démon de la perversité* (*The Imp of the Perverse*), traduit par Baudelaire et inclus en 1857 dans ses *Nouvelles Histoires extraordinaires* (cf. E. A. Poe, *Œuvres en prose* traduites par Ch. Baudelaire, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, 1951, Gallimard, 1165 p., la Pléiade, p.271sq.) ; et *Le Démon de l'analogie*, *O. c.*, pp. 272-273. Ce type d'incipit sera réemployé dans *L'Éclésiastique* ou, de façon moins fidèle, dans *La Déclaration foraine*, *La Gloire et Conflit* (cf. *O. c.*, pp. 286, 279, 288 et 355.)

4. Cf. notamment D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, 1989, Corti, 201 p., *passim*. Voir encore A. Girard, « Disparition élocutoire », *figuration et littéralité – Une poétique d'Anecdotes ou Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Thèse de doctorat nouveau régime en Sciences du langage, sous la direction de Madame J. Gardes-Tamine, Université de Provence, 1997, 552 p., pp. 350sq.

On ne peut envisager de sonder la dimension narrative de ce texte sans rappeler de prime abord son contenu anecdotique. Illustration d'une façon de considérer « les événements sous le jour propre au rêve », cette « Anecdote » nous transporte sur la scène d'un « petit théâtre des PRODICALITÉS » (1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> §, p. 276) à l'occasion d'un spectacle dont la fin se caractérise par un événement imprévu. Alors qu'un clown présente aux applaudissements de la salle l'ours qu'il faisait manœuvrer, celui-ci se redresse soudain pour étreindre son maître, introduisant ainsi la représentation dans le risque d'un drame que vient opportunément prévenir l'envoi, des coulisses, d'un morceau de viande à l'animal. Racontée par un narrateur-spectateur dans lequel on reconnaît le poète, cette scène est également commentée par lui, dès lors que sa façon de ressentir l'événement est nettement opposée à la réaction du public conformément au propos discursif du premier paragraphe.

Ce rapide résumé appelle plusieurs remarques. Sur le titre d'abord puisque par *Spectacle interrompu* il faut entendre moins la représentation interrompue par cette « embrassade » imprévue que la cessation de cette dernière par un *deus ex machina* jailli « de l'intervalle des décors » (2<sup>e</sup> §, p. 277 et 3<sup>e</sup> §). Le texte en effet ne s'attarde guère sur une représentation dont il se contente de signaler le titre, « *la Bête et le Génie* », pour en indiquer sommairement le contenu comme « féerie classique » ressortissant au ballet : de fait, l'évocation des « sylphides » dans leurs « pâleurs [...] de mousseline » est d'autant plus « [évasive] » qu'elle s'achève immédiatement sur cette « salve d'applaudissements » que vient contrecarrer la dangereuse initiative de l'ours (2<sup>e</sup> §, p. 276). Dans la mesure où c'est à cette dernière que le texte consacre l'essentiel de son propos, on doit considérer que c'est elle qui constitue ce « Spectacle » (2<sup>e</sup> §, p. 277) – *interrompu* de la façon que l'on sait.

En outre il faut tout de suite relever en quoi la textualité de ce poème en prose concourt à faire de cette anecdote une fable fictionnelle construite pour les besoins de la cause qu'elle sert à illustrer. Le propos anecdotique – et le mot « Anecdote » s'écrit significativement avec une majuscule – est précisément introduit par une évocation l'inscrivant dans le registre de « l'idéal ». Ainsi la disqualification de la « réalité » comme « artifice » – sinon comme apparence – (1<sup>er</sup> §, Mallarmé souligne) renforce-t-elle le motif de cette idéalisation en la valorisant, le premier paragraphe annonçant de surcroît que la fable sera développée « sous le jour propre au rêve » à partir d'un « aspect » « qui serve de type ». Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que de nombreux éléments viennent thématiser le motif de cette idéalisation dans la suite du propos, non seulement par la référence à la féerie ou au « Génie » mais encore par l'indication d'un décor orientalisant empruntant à l'« architecture » d'un exotique « Bagdad » ou à travers les prédications relatives aux danseuses ou au « clown », « sourire » de « sylphides » et « gardien » pastoral respectivement vêtus d'immatérielle « mousseline » ou de « haute nudité d'argent » (2<sup>e</sup> §, p. 276). Certes, cette idéalisation emprunte aux stratagèmes convenus de la mise en scène ainsi que le souligne cette allusion à la « banalité » de la représentation de la part d'un poète-narrateur accoutumé aux artifices de l'art, l'aspect quelque peu hétéroclite et finalement « naïf » de ces machinations scéniques proclamant implicitement la supériorité de la poésie sur le (« petit » ou « modeste ») théâtre (2<sup>e</sup> §, pp. 276 et 277). Il n'en reste pas moins que le cadre général de cette idéalisation doit d'autant plus être souligné qu'il sera perturbé de façon significative par la pesanteur bestiale de l'ours (« lourdeur ») à l'occasion de « l'accident le plus neuf ! » qui en déplacera radicalement les enjeux, puisque « Étranger » à ceux ordinairement déployés dans « pareilles soirées » (2<sup>e</sup> §, p. 276).

Remarquons enfin que le principe de ce dispositif fictionnel apparaît surdéterminé par le nom même du théâtre comme « petit théâtre des PRODICALITÉS », appellation dont on sait, à la suite des travaux de Suzanne Bernard ayant vainement cherché trace de cet établissement dans la presse de l'époque, qu'elle recouvre moins la réalité effective d'un improbable référent que l'indication d'un contenu devant être déchiffré dans l'optique du propos textuel<sup>1</sup>. En définitive, la *prodicalité* dont fait preuve ce « petit théâtre » ne consiste-t-elle pas en ce « Spectacle » certes *interrompu* mais néanmoins *offert* par cet ours que l'on dirait *se donnant en spectacle, en plus* de la représentation pour laquelle les spectateurs avaient vraisemblablement payé leur entrée ? Si l'on se souvient que le Mallarmé chroniqueur des années 1886-1887 déclare n'aller presque jamais au théâtre<sup>2</sup> ainsi que le confirme toute la correspondance antérieure, s'impose alors l'idée qu'*Un Spectacle interrompu* doit être déchiffré moins à partir d'un cadre autobiographique ou référentiel impossible à reconstituer, et par ailleurs des plus improbable, qu'à la lumière de son propre dispositif textuel. Or celui-ci est extrêmement élaboré dans les jeux de tension qu'il institue entre idéalité et bestialité d'une part, comme dans le déplacement qu'il effectue en substituant à une représentation scénique de convention l'irruption d'un « accident » qui nous transporte sur une autre scène. Dans la mesure où cet « accident », ou « Spectacle », est précisément défini comme *interrompu*, c'est bien le statut de cet interruption qu'il nous faut d'abord élucider, ce que l'on ne peut tenter qu'en précisant préalablement les rapports de ce poème en prose à l'écriture narrative.

La notion de récit peut schématiquement être définie en fonction de trois critères : existence de personnages d'une part (caractères), inscription de ces personnages dans le motif d'une action d'autre part (événements ou succession d'événements), et enfin transformation de ces personnages du fait de l'action dans laquelle ils s'inscrivent (procès de médiation entraînant transformation d'état). La cohésion de cet ensemble ne peut textuellement être assurée que par une organisation du temps ressortissant en dernière analyse à la succession et à la causalité. En d'autres termes, chacun des événements évoqué dans un récit doit avoir suffisamment de réalité du point de vue du propos narratif pour pouvoir entraîner et justifier l'émergence d'autres événements (vraisemblance narrative). Pour que la transformation d'état d'un personnage puisse advenir au terme d'un récit, il faut donc nécessairement que celle-ci s'inscrive dans un découpage cohérent du temps narratif tel que les « triades » de la morphologie du récit en donnent un des modèles possibles<sup>3</sup>, l'articulation des affixes verbaux, notamment par le biais des « temps du récit » (passé simple et imparfait dit d'arrière-plan au premier chef), assurant sur un plan de complexité plus local la cohérence du marquage temporel et aspectuel<sup>4</sup>.

1. Cf. S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, 1959, Nizet, 814 p., p. 293. Sur le contenu figuratif de ce « petit théâtre des PRODICALITÉS », voir encore M. L. Assad, *La fiction et la mort dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, New York, Berne, Frankfurt-sur-le-Main, Paris, 1987, Peter Lang, 174 p., American University Studies, Series II Romance Language & Literature, Vol. 56, p. 88.

2. Cf. Crayonné au théâtre, O. c., p. 297.

3. Cf. V. Propp, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Méléntinski *L'étude structurale et typologique du conte*, traduits par M. Derrida, T. Todorov et Cl. Kahn, Paris, Seuil, 254 p., Poétique ; et R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, Paris, 1977, Seuil, 180 p., Points.

4. Sur ce point et sur l'opposition entre « récit » et « discours » qui en découle, cf. notamment É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, 1966, Gallimard, 356 p., Tel, pp. 237sq. ; et D. Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté, Paris, 1981, Hachette, 128 p., Langue Linguistique Communication, pp. 54sq.

Or un tel schéma n'est que très imparfaitement reconduit dans *Un Spectacle interrompu*. Si différents personnages apparaissent dans ce texte – soient le poète-narrateur, l'ours, le clown et la foule –, celui-ci développe moins le motif d'une action, où l'ours en l'occurrence dévorerait le clown, que le risque de cette action. De même les relations entre les personnages ne s'inscrivent dans aucun procès réel de médiation ou de transformation d'état : la foule assiste au « Spectacle » sans possibilité d'intervenir, foule passive dont émerge un poète-narrateur finalement tout aussi passif et ne se distinguant d'elle qu'en fonction de sa manière de voir, conformément au propos développé dès l'incipit ; le clown, paralysé par la peur, ou « [exhauissant], la bouche folle de vague, un chef affreux », demeure lui aussi passif, tout comme l'ours en définitive dont l'appétit est finalement détourné vers le substitut d'une « Loque » de « chair », sa seule véritable action ayant consisté à poser une « griffe » sur « l'épaule humaine » (2<sup>e</sup> §, p. 277 et 3<sup>e</sup> §). Singulier récit donc que ce *Spectacle interrompu*, puisque cette seule action ne débouchera sur aucune conséquence réelle faute d'un personnage suffisamment actif ou déterminé, la détermination comme vertu témoignant d'une consistance psychologique ne pouvant selon toute vraisemblance être retenue *a priori* à propos d'un être aussi frustré que l'ours. Il s'ensuit qu'un tel dispositif affecte en profondeur la dimension narrative du texte. Dans l'attente d'une action qui n'aura finalement pas lieu, celui-ci ne peut que substituer à une logique de la succession événementielle une logique temporelle coupée de toute action, celle de la durée. Au « Que se passait-il devant moi ? rien », évocation de cette représentation théâtrale introduisant à sa fin (2<sup>e</sup> §, p. 276), succède ainsi le long développement consacré à ce « Spectacle clair [...] avec ce don, propre à l'art, de durer longtemps » (2<sup>e</sup> §, p. 277) par lequel le récit est littéralement *interrompu*, avant même que le « Spectacle », précisément, ne le soit.

Appelons *suspens* cette interruption du récit – soit le « Spectacle » –, pour réserver le terme d'interruption à l'événement qui met fin à ce suspens, conformément à notre première remarque sur le titre du texte. Et notons que l'irruption d'un tel suspens – dont on trouverait, soulignons-le, d'autres manifestations dans les poèmes en prose de Mallarmé – ne bouleverse pas seulement l'organisation temporelle du texte du point de vue de sa conformité à la formalité narrative mais sape dans son contenu même les soubassements de ce texte comme possibilité de récit. Moment clé du texte auquel il donne son titre, ce suspens permet en effet l'introduction de l'événement le plus imaginaire qui soit, en l'occurrence la prise de parole fictive de l'ours par le biais de la rêverie du poète-narrateur-spectateur. Que cette prosopopée ressortisse à l'imaginaire, on ne l'évoquerait ici que pour trois raisons. Ne procédant que de la subjectivité du poète-narrateur, elle signe de sa part une participation imaginaire à ce qui tient lieu d'action, c'est-à-dire le geste menaçant de l'ours (médiation imaginaire). Par suite, elle ne peut impliquer aucune conséquence réelle du point de vue d'un enchaînement positif des événements, le suspens dans lequel elle s'inscrit s'interrompant au troisième paragraphe du fait d'un événement pour le coup bien réel et dans lequel le personnage du poète-narrateur ne joue aucun rôle. Enfin, cette prosopopée substitue à la trivialité d'un mobile vraisemblable – l'appétit de l'ours pour la chair de l'homme – le motif d'une justification imaginaire de son action, introduisant par là même un déplacement dans l'ordre de la causalité et de la vraisemblance narrative.

Ce déplacement est capital. Tout d'abord l'irruption du suspens et de la prosopopée qui l'accompagne ne peuvent manquer de manifester rétrospectivement une inscription

de l'imaginaire déjà impliquée dans la nette opposition entre idéalité et bestialité développée en début de texte, comme dans les premiers éléments textuels relatifs à une justification de l'étreinte de l'ours (1<sup>er</sup> § et début du 2<sup>e</sup> §). Que l'ours par son geste souhaite « [interroger] » celui de « l'ingénieux » « pantin » ayant fait « mine d'attraper au vol » une immatérielle « idée », qu'il veuille par là même que son « frère brillant et surnaturel » lui enseigne « les pratiques du génie » relatives à un tel « exploit », tels sont les éléments que la prosopopée se charge d'élucider. On ne saurait cependant en limiter le jeu à une sorte de préfiguration mallarméenne de la théorie du désir mimétique de René Girard : si *Un Spectacle interrompu* détourne fictivement l'attention obscure de l'ours non vers le corps du clown mais vers l'abstraction mystérieuse d'une « idée » théâtralement indiquée sinon donnée à désirer par un « geste » de « mime » « paume crispée dans l'air ouvrant les cinq doigts » (2<sup>e</sup> §, p. 277), le principe de médiation imaginaire qui sous-tend ce détournement transporte l'anecdote sur une toute autre scène que la scène théâtrale, autre scène sur laquelle néanmoins le nom de « petit théâtre des PRODIGALITÉS » comme le titre « *la Bête et le Génie* » prendront tout leur sens.

Insistons sur le principe de cette médiation imaginaire puisqu'*Un Spectacle interrompu* se conforme sur ce point aux autres poèmes en prose de Mallarmé dans lesquels il semble que toute médiation réelle apparaisse le plus souvent interdite entre le poète-narrateur et les autres personnages, comme si ce dernier s'évertuait à rester toujours extérieur à toute transformation d'état susceptible de l'affecter<sup>1</sup>. Cette médiation imaginaire subvertit en profondeur le statut de la figure du « je » textuel du point de vue de son rapport à la passivité ou à l'activité. En tant que personnage partie prenante d'une action par ailleurs suspendue « je » apparaît éminemment passif, sa « façon de voir [...] supérieure, et même la vraie » (dernière ligne) ne ressortissant qu'à une activité imaginaire dont nous avons souligné l'absence d'efficacité réelle quant à la suite et à la fin de l'anecdote. Pour autant, dans la mesure où le « je » textuel rassemble en une même figure le sujet comme personnage et comme instance du discours scripturaire, l'imaginaire de son activité ne peut manquer d'être indexé à la pratique pour le coup bien réelle de l'écriture, qu'on l'entende soit comme pratique future vouée à représenter une anecdote vécue ou imaginée, soit et plus probablement comme pratique d'ores et déjà effective, celle de la constitution d'*Un Spectacle interrompu* comme texte. Il serait facile de montrer qu'un tel dispositif assujettit tout le réel narratif au motif d'un imaginaire présidant souverainement aux destinées de la fiction, le jeu de la prosopopée qu'affectionne tant Mallarmé s'affirmant en l'occurrence comme le moyen privilégié d'exhiber la convention narrative comme telle en manifestant que derrière toute prise de parole d'un personnage se dissimule le fragment ponctuel d'une énonciation incombant en dernière analyse au scripteur. Mais le plus important, tout au moins dans l'optique de notre lecture, ne réside pas dans la mise en évidence de ce subtil tour de passe-passe textuel manifestant l'illusion de toute extériorité référentielle en une critique incidente des conventions du récit naturaliste<sup>2</sup>. Si le suspens manifeste le statut de l'imaginaire dans l'écriture d'*Un Spectacle interrompu*, si le principe de médiation imaginaire qu'il convoque en vient littéralement à saturer le texte, alors la figure de ce « je » *qui ne parle pas pour lui* apparaît dans cette singulière ambivalence où la radicale extériorité d'un « je » specta-

1. Cf. A. Girard, *op. cit.*, pp. 361-364.

2. Sur cette question, voir notamment M. Riffaterre, « L'illusion référentielle », trad. P. Zoberman, *Littérature et réalité*, Paris, 1982, Seuil, pp. 98-118, Points.

teur ou témoin assistant l'un « des drames de l'histoire astrale » – rien moins... (2<sup>e</sup> §, p. 277) – confronte une participation qui, pour être effectivement distanciée, est bien la plus intime qui soit. Ruinant la distance séparant le « Spectacle » du « je »-spectateur, la textualité situe finalement la figure de ce dernier au centre d'un dispositif de médiation imaginaire qui contamine l'ensemble des relations entre les personnages, la caractérisation des différents personnages par le texte dictant alors la structure de leurs relations. Par suite, ce qui se donne à voir dans le motif anecdotique du « Spectacle » n'apparaît plus que comme simple *prétexte* à ce que le poète-narrateur désigne et déchiffre comme une métaphore, marquant cette fois-ci la distance vis-à-vis de ses (dis)semblables s'en tenant à l'aspect le plus superficiel de l'« Anecdote », foule des spectateurs ou possibles « reporters [...] dressés à assigner à chaque chose son caractère commun » (1<sup>er</sup> §, Mallarmé souligne). S'affirme par là même le principe d'une subjectivité poétique se donnant consistance à elle-même dans le mouvement de sa projection d'imaginaire opérant la transfiguration du « Spectacle » en « charme » (3<sup>e</sup> §), « charme » certes appelé à se rompre mais dans lequel il faut déchiffrer la figure d'une scénographie évoquant la problématique même de l'écriture poétique.

Que cette problématique de l'écriture poétique fasse appel à la notion de double, que cette notion soit thématisée dans *Un Spectacle interrompu* tant du point de vue de ses effets narratifs que sur le plan de son contenu figuratif, on ne l'indiquerait provisoirement que par deux remarques textuelles. Ainsi le geste de l'ours posant sa « griffe » sur la blancheur d'une « épaule humaine » évoque-t-il dans une certaine mesure celui d'une main terminée par une plume entamant la surface vierge d'une feuille pour y *griffonner* (2<sup>e</sup> §, p. 277). De même, peut-être faut-il déchiffrer comme une allusion à la problématique du double cette évocation d'un « billet double » au début du deuxième alinéa. On ne peut néanmoins se satisfaire de ces deux observations incidentes sans risquer d'equiviquer ce qui structure chez Mallarmé cette problématique du double. Aussi devons-nous d'abord tenter d'en approfondir les enjeux en élargissant notre investigation à l'intertexte mallarméen, pour ensuite être à même de manifester dans *Un Spectacle interrompu* des indices plus probants de son inscription effective. Incidemment, ce détour nous amènera à sonder le rapport qu'entretiennent chez Mallarmé problématique du double et écriture poétique, notamment à travers ce que *Crise de vers* désigne par « disparition élocutoire » (*O. c.*, p. 366).

La relation du sujet à son double se caractérise d'abord par un rapport de dissymétrie impliquant hiérarchie. Classiquement, le double s'appréhende dans une logique ressortissant au supplément : qu'on l'entende comme répétition de l'un à l'identique (copie), comme manifestation transitoire d'un autre que l'un à la fois extérieur et semblable à lui (reflet), ou comme apparition d'une entité idéale transcendant ce qu'il duplique en lui opposant les caractères de l'immatérialité et de l'éternité, c'est-à-dire de l'idéalité (représentation), le double n'est à proprement parler rien sans l'original qui en autorise la manifestation. Image dérivée et évanescence, il relève fondamentalement d'un défaut de substance, qu'il s'agisse du double spéculaire contemplé dans telle glace de Venise ou de ce que nous appellerons le double symbolique, soit un personnage mis en scène dans une textualité. En définitive, si le double spéculaire et le double symbolique peuvent être respectivement distingués en fonction du rapport de ressemblance ou de dissemblance qu'ils entretiennent vis-à-vis de l'être qu'ils reflètent, tous deux se caractérisent au premier chef par cette absence constitutive de matérialité. Il s'ensuit que les statuts respectifs de double

et de sujet ne sont aucunement interchangeable, précision d'autant plus importante à apporter que de nombreuses études littéraires sur cette question ont eu tendance à neutraliser cette absence de réciprocité. Enfin, ce défaut de substance par lequel le double échappe à la conceptualité, apparaissant de ce fait indigne du discours philosophique ou théorique, favorise sa manifestation sur les modes de la fiction et de l'apparaître tels que le récit au premier chef, mais encore la poésie ou plus largement l'imaginaire esthétique en général, sont susceptibles de le mettre en scène. De ce point de vue, si *Un Spectacle interrompu* convoque dans son propos l'artifice d'une mise en scène installant l'émergence du double par le biais d'effets de narration, d'autres textes de Mallarmé soulignent davantage son défaut de consistance face à un scripteur absent ou dissimulé – ainsi notamment *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...*, nous allons y venir –, voire témoignent du prodige de son épiphanie en mettant l'accent sur son incarnation féminine soudaine soustraite à tout vraisemblable narratif ou réel, comme par exemple dans *Apparition*<sup>1</sup>.

Mais le registre du dérivé ou du non originaire dans lequel s'inscrit nécessairement le double n'implique pas fatalement la disqualification de sa négativité : si la métaphysique accorde la prépondérance à la substance au détriment du double, la poétique mallarméenne à l'inverse opère un renversement de cette hiérarchisation en valorisant le double comme tel au nom de son idéalité. Le sonnet *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...* illustre particulièrement le principe de ce renversement, renversement qui n'est bien sûr possible qu'en maintenant le principe de disymétrie dans lequel s'ordonne fondamentalement la problématique du double, quitte à jouer de cette disymétrie ou à la nier. Mise en scène ressortissant à un dispositif spéculaire où, dans l'abîme d'un rapport de *comparaison* impliquant ressemblance et opposition (Michel Deguy)<sup>2</sup>, « Un cygne » sans majuscule confronte son double générique et majusculé – « le Cygne », ou encore « l'oiseau » (synecdoque d'abstraction) –, ce poème distingue de façon très structurée entre le reflet pris dans le miroir d'un « transparent glacier » et le corps métonymique du « cygne » comme « plumage [...] pris » dans « l'horreur du sol ». Pourtant, cette distinction structurée semble n'être donnée que pour mieux susciter l'entrelacement, l'entrecroisement de ces deux cygnes « col » à col, leur collage rime à rime dans le décalque d'une superposition sans reste, « blanche agonie » d'une idéale étreinte amoureuse – on n'oserait dire à *la colle...* – que ne viendra démêler l'essor « des vols qui n'ont pas fui ». À l'enseigne de ce « coup d'aile ivre » sous lequel vacille le jeu des oppositions terme à terme caractérisant le double et ce qu'il duplique, le sonnet paraît donc instaurer la possibilité d'un échange en réciprocité dans la confusion des déterminations propres à chacun des deux volatiles.

Ainsi le « cygne » fait-il l'objet d'un travail constant de la négativité dans la lettre du texte. S'inscrivant dans une longue série de prédications dépréciatives (« sans espoir », « Pour n'avoir pas chanté la région où vivre », *etc.*) comme dans l'inactualité d'un « autrefois » valant moins revendication d'antériorité originaire qu'indice de « magnifique » et sublime caducité, il assume également ce prédicat de l'absence de substance et de blancheur idéale – « Fantôme » –, léger « plumage » immatériel par lequel le poème neutralise la pesante réalité de son corps pour mieux le confondre avec son image. Suscitée par le texte, cette confusion l'est encore dans la langue où « le Cygne »

1. Cf. *Le vierge, le vivace...*, O. c., pp. 67-68 ; et *Apparition*, O. c., p. 30.

2. Cf. M. Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle.*, Paris, 1986, Hachette, 220 p., pp. 63sq.

comme figure de « cygne » ressortit précisément au signe, reflet dans lequel le reflété pourrait sans fin s'abolir à la faveur d'une confusion cette fois homonymique : signe donnant son nom au « cygne » en lui prenant le sien, lui révélant son image en étant fait à son image, « le Cygne » n'usurpe-t-il pas déjà un peu de la substance du « cygne » ? Ce faisant, ne transgresse-t-il pas sa négativité fondamentale et ne dévoile-t-il pas dans le même geste quelque mystérieuse lacune dans le plein de la substance ?

L'échange est néanmoins à sens unique, ne procédant que du seul désir d'idéalité du « cygne » pour « le Cygne » là où « le Cygne », pour n'être qu'une image, demeure passif et sans désir. Cette passivité n'est pas complaisance. Elle oppose à la blancheur versée par le « col [secoué] » – semence, ou encore figure inversée de l'encre du poème – l'obstacle du miroir, « lac dur oublié » que rien ne pénètre. Ne se remplissant jamais d'aucune substance, [« niant »] le « cygne » comme dans le geste de se replier sur l'irréductible distance séparant la substance de son reflet (« espace infligé »), – repli tactique ajournant le décalque et condensation de l'immatérialité du « Cygne » dans le strict motif d'une image à l'image de cette « creuse blancheur » enveloppant « un rien » dans *Le Nénuphar blanc* (O. c., p. 286) –, « le Cygne » se refuse, se dérobe à l'échange, ne se plie pas à l'étreinte. Aussi bien demeure-t-il pris dans le motif d'une réduction synecdochique valant abstraction, repli et idéalisation (« pur éclat »), réduction d'autant plus justifiée qu'aucun miroir en définitive ne peut jamais montrer – et par là même accueillir en son reflet – la totalité de ce qu'il reflète. Ne perdant jamais sa trop précieuse négativité, même à se constituer comme signe de lui-même à l'horizon du poème, horizon de la disparition du « cygne » dans l'étreinte, le double renvoie, avec la froideur du « mépris » et comme on dit qu'un miroir renvoie, le « cygne » à l'« exil » de sa forme, « exil » de la substance dans lequel le « cygne » reste seul pour avoir toujours été le seul personnage du texte.

On pourrait déchiffrer ce sonnet dans la seule perspective d'une préférence, par ailleurs mainte fois réaffirmée chez Mallarmé, pour le signe au détriment de la chose. Ainsi la dévalorisation du reflété au profit d'une idéalisation du double comme « Cygne » ou signe vient-elle s'inscrire, par delà deux types concurrents d'un travail textuel de la négativité qu'il faudrait souligner, dans un dispositif auquel la critique mallarméenne nous a depuis longtemps habitué. Mais une telle lecture nous semble réduire la portée de ce texte, risquant d'escamoter la problématique qu'il sollicite. En effet, dans la mesure où le « cygne » ressortit moins à une chose qu'à une figure du sujet, comme l'attestent ces allusions au « [chant] », au « stérile hiver » ou à « l'ennui », indices d'une « impuissance » proverbiallement thématifiée par l'auteur de *L'Azur* et de *Renouveau* (O. c., pp. 37 et 34), c'est en fin de compte toute une métaphore de la condition poétique que développe *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...*, soit l'écriture comme radicale confrontation du sujet à son double, « blanche agonie » d'un chant de cygne ou de signes. Cette problématique du double apparaît d'ailleurs précocement dans l'écriture de Mallarmé, la devançant même comme dans ce texte de 1854 où un enfant de douze ans évoque la figure déjà ailée et immatérielle de son ange gardien (*L'Ange gardien*, O. c., pp. 1383-1384), soit dix ans avant qu'un semblable *vis-à-vis* avec l'« ange » suscite dans *Les Fenêtres* la figure de ce « Moi » majuscule sous le « cristal » d'un miroir déjà impossible à « enfoncer » (O. c., p. 33). Que cette expérience du double ait été vécue par Mallarmé de la façon la plus existentielle, qu'elle ait à voir avec l'émergence même de son écriture, c'est ce dont témoignent encore tant de lettres de la « Crise de

Tournon » où le poète se déclare « mort »<sup>1</sup>, expérience d'une mort symbolique où le sujet, parcilleusement au « cygne » niant sa substance, se métamorphose en « Fantôme » pour mieux s'amalgame au spectre pris dans la glace de Venise.

C'est dans l'expérience de cette mort symbolique, préfiguration de ce que le poète théoriserait sous le nom de « disparition élocutoire », que se noue l'étroite relation entre problématique du double et écriture poétique. De fait, dès lors que la poésie relève d'une parole idéale, sa production, à l'instar du monument impersonnel du *Livre*, ne peut que dépendre d'une subjectivité idéale irréductible au sujet. Cette subjectivité idéale est proprement la voix de l'être, néant mutique hégélien, origine vide derridienne, ange de l'inspiration *soufflant* la parole au poète en lui dérobant simultanément toute possibilité de parole qui lui soit propre dans la manifestation de l'antériorité originaire et sans sujet de l'être et du langage sur toute parole<sup>2</sup>. Voix mutique, ou ne parlant « que par bribes », « lambeaux », « halètement[s] » et autres « chuchotement[s] »<sup>3</sup> – trop rares étoiles dans le noir de la nuit mais n'indiquant que plus sûrement l'existence de constellations sous-jacentes à rassembler en phrases, textes et livres –, cette voix se caractérise essentiellement par la négativité, ne procédant d'aucune substance et ne pouvant être identifiée à aucun être. Seule l'expérience du miroir, dans l'illusion optique de son dispositif, est à même de lui conférer un semblant d'être, et qui plus est de la manifester comme possible voix intérieure dans la mesure même où le reflet ne restitue rien d'autre que l'image du sujet. *Disparaître* dans la figure idéale du double constitue alors de la part du sujet l'un des moyens de favoriser ce que nous avons voulu désigner par absolutisation d'une subjectivité idéale<sup>4</sup>, illusoire traversée de l'intervalle préluant à cette étreinte par laquelle c'est un peu de l'idéalité du double que le sujet pourrait s'approprier en niant sa propre subjectivité. Mais le reflet ne vit que de la distance, celle-là même que le miroir matérialise *en la doublant* sans pouvoir arrêter le regard du sujet, regard qui ne s'en *accommode* que pour mieux se fixer sur l'objet de sa convoitise... Si l'étreinte du sujet et de son double, comme celle du « cygne », est réellement impossible, c'est à la fiction, à l'écriture, qu'il appartiendra de la vivre sur le plan symbolique, de mimer le franchissement de l'intervalle séparant le sujet de l'origine de sa parole en dégageant, aux moyens mêmes d'une écriture ne procédant que du sujet, le sujet et l'écriture elle-même de l'« exil » de leur substance. Une fiction – Mallarmé écrit : un « Conte » (*O. c.*, p. 433) – rapportera cette expérience, *Igitur*, dont on ne citerait ici qu'un seul extrait afin d'en mieux peser chaque mot : « j'aimerais rentrer en mon Ombre incréée et antérieure, et dépouiller par la pensée le travestissement que m'a imposé la nécessité », soit la subjectivité telle que Mallarmé en a expérimenté les insuffisances et

1. Cf. S. Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871* suivi de *Lettres sur la poésie*, préfacé par Y. Bonnefoy, édition établie et annotée par B. Marchal, Paris, 1995, Gallimard, 689 p. : voir notamment les lettres à Henri Cazalis des 9 ou 16 mars 1865 (p. 233), 14 mai 1867 (pp. 342 et 343), 29 mai 1867 (p. 358) et du 2 décembre 1868 (p. 411) ; voir encore la lettre à Eugène Lefebvre du 27 mai 1867 (pp. 350 et 352-352).

2. Cf. J. Derrida, « La parole soufflée », *L'écriture et la différence*, Paris, 1967, Seuil, Points, pp. 253sq. Voir encore A. Girard, *op. cit.*, pp. 81sq. La structure de ce presque-silence est bien la plus classique qui soit : ainsi par exemple chez saint Augustin l'absolu, souffle divin de la Création, Verbe de Vérité ne relevant d'aucune langue, parle-t-il sans bruit de syllabes, ne s'adressant à l'oreille intérieure que pour inspirer la parole du sujet (cf. *Confessions*, IX, 11 : X, 2 et 6 ; XI, 3 et 5 ; XII, 3, 5 et 9).

3. Cf. respectivement *Le Somneur*, *Le Démon de l'analogie* et *Igitur*, *O. c.*, pp. 36, 272, 437 et 438. Un seul texte des *Poésies*, *Sonnet pour votre chère morte...* (*O. c.*, p. 69) semble transgresser le principe de ce mutisme fondamental. On remarquera néanmoins que ce texte est entièrement placé sous le signe de la prosopopée comme l'indique l'emploi des guillemets. D'autre part la matérialité même de ce texte apparaît comme réduite à néant par le dernier vers du texte, le résumant au seul motif du « souffle » d'un « nom » (celui de la morte, fantôme et double) « murmuré tout un soir ».

4. Cf. A. Girard, *op. cit.*, notamment pp. 178sq. et 191sq.

les limites au regard de sa contemplation de la subjectivité idéale (*O. c.*, p. 438). Sa rédaction annonce les dispositifs stylistiques par lesquels la textualité mallarméenne niera sa propre matérialité ainsi que le sujet qui l'énonce, impossible *élan* de l'écriture et du sujet hors d'eux-mêmes, *transport* – poétique – vers l'autre rive de cette « région où vivre » qu'évoque encore le sonnet du cygne, « pays » semblablement « [inexistant] » et « prestigieux », « terre », « patrie », « séjour » ou « contrée » invariablement situés de l'autre côté du miroir ou de la vie terrestre<sup>1</sup>.

Ce *transport*, s'il relève bien d'un mouvement qui ne peut atteindre son but, s'inscrit chez Mallarmé dans un faisceau tellement large de manifestations tant thématiques que stylistiques qu'on ne pourrait, ici, en épuiser l'énumération. Bornons-nous donc – comme au théâtre on frappe les trois coups – à en indiquer trois qui, si elles ne sont pas forcément les plus caractéristiques, apparaîtront néanmoins susceptibles d'éclairer notre lecture d'*Un Spectacle interrompu* en se rattachant de la façon la plus directe à la problématique du double. On relèvera tout d'abord que la relation au double ne va sans définir chez Mallarmé les deux modalités concurrentes d'un rapport de l'écriture poétique à une certaine *oralité*, oralité inscrivant pour le coup le désir poétique à l'enseigne d'un *transport amoureux* ou d'un certain *appétit* pour la chair inexistante du « Cygne », tous deux se sublimant dans l'émergence d'une *parole* : précisément la parole de la poésie mallarméenne. Ainsi *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...* établit-il d'abord le motif d'une certaine oralité sensuelle à travers la figure de ce baiser de cygnes « col » à col, métonymie, nous l'avons dit, d'une étreinte plus fougueuse (superposition, collage, confusion, décalque, etc.) au terme de laquelle le « cygne » viendrait remplir de sa substance le creux idéal de l'immatérialité de son double, semence versée par le « col » et se déversant dans l'autre col d'un vase en l'occurrence communiquant, à la faveur de cet échange tant désiré du plein pour le vide. Que ce *transport de substance* soit précisément ajourné dans le sonnet du cygne – baiser appelé à tourner court puisque jamais « deux bouches » ne boivent « à la même Chimère » (*Surgi de la croupe et du bond...*, *O. c.*, p. 74) – ne nous empêche pas cependant de considérer la dynamique désirante dont ce *transport* relève et dont la figure de l'écriture comme semence sur le blanc de la page ne serait ici qu'une des composantes<sup>2</sup>. Car cette figure de l'étreinte du double, ici ramenée à l'éros feutré d'un seul baiser, cache encore d'autres appétits, ceux-là même que préviendrait l'idéale Hérodiade se refusant au toucher de quiconque, y compris celle que le texte appelle significativement sa *nourrice* (*Hérodiade*, *O. c.*, pp. 44-46), refus en définitive analogue à celui du « Cygne » se repliant dans son idéalité et manifestant cette nécessité première de *nourrir* le double, c'est-à-dire de le nourrir d'abord de sa propre existence pour que celle-ci s'actualise en image.

On pourrait analyser de multiples façons cette nouvelle figure. Et s'attarder par exemple sur l'analogie profonde unissant le lait nourricier à la semence dans l'assimilation de l'encre de l'écriture à l'une ou l'autre de ces humeurs du corps, l'*allaitement* du

1. Cf. respectivement *Le vierge, le vivace...*, *O. c.*, p. 68 (« région »); *Hérodiade*, *O. c.*, pp. 41, 43, 47 (« pays », « terre », « patrie »); *Prose pour des Esseintes* et *Villiers de L'Isle-Adam*, *O. c.*, pp. 57 et 510 (« pays »); *Symphonie littéraire*, *O. c.*, pp. 263-264 (« patrie »); *Toast funèbre*, *O. c.*, p. 55 (« séjour »); et *La Musique et les Lettres*, *O. c.*, p. 646 (« contrée »).

2. Comme le rappelle J. Derrida dans *La dissémination* (Paris, 1972, Seuil, 445 p., *passim*), la parole – ici l'écriture comme parole vive au moment de son inscription – est classiquement associée à l'émission d'une semence (*transport* encore...), notamment dans le *Phèdre* de Platon (260 e-261 a.; 275 d-e; 276 a-c et 277 a), en fonction d'une thématique qui est loin d'être absente du corpus mallarméen. Sur ce point, voir notre étude intitulée « Le miroir et la nuit : figures de la dépense dans *L'Écclésiastique* de Mallarmé », Actes du colloque international de Budapest, à paraître.

double ne pouvant en outre que favoriser le « halètement » (*Igitur, O. c.*, p. 437) de sa parole vacante.... Ou encore, retenir que le sujet conçoit et surtout nourrit son double en son sein dans l'abîme d'un rapport de lui-même à lui-même où nul autre n'a de place, ne sacrifiant sa propre substance que pour mieux perpétuer la chimère dans son idéalité. À cet égard, sans doute faudrait-il développer en quoi cette posture sacrificielle subsume la métaphore mallarméenne de la pratique poétique comme office quasi-religieux, sacrifice confinant en l'occurrence au simulacre d'un sacrifice humain rendant sacré le *Plaisir sacré* de la pratique d'un art que le siècle aurait déclaré suranné, « vieilles subtilités dont on meurt » « à une époque qui survit à la beauté »<sup>1</sup>. Que ces remarques cependant ne nous éloignent pas de notre propos. N'insistons donc sur cette figure que pour mieux susciter celle qui, dans *Un Spectacle interrompu*, lui répond pour ainsi dire en miroir et que nous appréhenderons sous le néologisme de la *dévoration* : celle de l'ours s'amalgamant de façon gourmande cette « Loque substituée » précisément « [à] notre image » (3<sup>e</sup> §, Mallarmé souligne), « Loque » que l'on n'oserait ici qualifier d'*humaine* à l'instar de ce clown « évaporé dans sa peur », tant son statut de substitut semble n'abuser personne à commencer, peut-être, par l'ours... Ressortissant une nouvelle fois à un *transport de substance*, cette *dévoration* pour le coup effective ne s'autorise en fin de compte que du *transport de signification* développée par le motif tropologique de la substitution. Néanmoins cette dernière, dès lors qu'elle remplace la chair immatérielle d'un double par la consistance d'une « proie », la réduisant encore à un seul « morceau » irréductible à la totalité (3<sup>e</sup> §), ne peut qu'escamoter le véritable objet assigné à l'ours, soit l'incorporation de son double par le sujet comme figure réciproque de ce *transport de substance* évoqué plus haut, substance en l'occurrence imaginativement troquée contre cette *nourriture affamante* détenue par le double, son absence de consistance du fait de son idéalité. Que le « besoin de poétiser », selon l'heureuse expression de *Crise de vers (O. c.*, p. 361), ait précisément à voir avec le motif de cette *nourriture affamante*, que le travail poétique expose à littéralement mourir de faim comme le rappelle Anne-Emmanuelle Berger sinon tant d'allusions à ces poètes « Mordant au citron d'or de l'idéal amer », bouches voraces « d'azur bleu » « [mangeant] de la cendre » ou « [tétant] la douleur » et « le rêve »<sup>2</sup>, voilà qui signerait encore, à l'égal du sonnet du cygne ou d'autres *Poésies*, la connexion étroite qu'entretient *Un Spectacle interrompu* avec un discours développant dans ses figures mêmes les ressorts de l'écriture poétique.

Mais la structure de la relation du sujet à son double, si elle relève bien d'un dispositif impliquant l'impossible incorporation de l'idéalité de ce dernier dans les termes où nous l'avons décrite, s'inscrit encore dans un dispositif scénique. Un sonnet énigmatique, *Le Pitre châtié*, nous semble le manifester. Sonnet du double sinon d'abord sonnet double<sup>3</sup>, ce poème nous renvoie en effet à l'intertexte le plus scénique qui soit, celui

1. Cf. respectivement *Plaisir sacré* (premier texte de la section intitulée *Offices* dans les *Divagations*), *O. c.*, pp. 388sq.; *Notes, O. c.*, p. 855 ; et *Le Phénomène futur, O. c.*, p. 270. Quant aux rapports de la poétique mallarméenne au religieux, nous ne pouvons que renvoyer au livre de B. Marchal : *La religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, 1988, José Corti, 600 p.

2. Cf. A.-E. Berger, *Le Banquet de Rimbaud Recherches sur l'oralité*, Seyssel, 1992, Champ Vallon, 283 p., « L'Or d'Atalante », pp. 39sq. ; et *Le Guignon et Les Fenêtres, O. c.*, pp. 28 et 32.

3. Ce texte fit en effet l'objet de deux versions successives (1864 et 1887) comme le rappelle J. Anderson, soulignant que le poème définitif efface la figure première d'une « maîtresse » pour renvoyer l'émergence du désir et sa problématique satisfaction vers la seule figure du « pitre ». Cf. J. Anderson, « Verse in crisis. Towards a Poetics of Self-Estrangement : Mallarmé's "Le Pitre châtié" », *Australian Journal of French Studies*, Studies on Mallarmé in Memory of Gardner Davies, Vol. XXXI, n° 1, Melbourne, Monash University, janvier-avril 1994, pp. 15-34, p. 17. Quant à ces deux versions, voir *O. c.*, pp. 31 et 1416.

d'*Hamlet*, ainsi qu'à la figure même de l'acteur comme « histrion ». Cette allusion intertextuelle n'est pas fortuite dans la mesure où *Hamlet* apparaît par excellence – « la pièce que je crois celle par excellence » écrit Mallarmé dans *Hamlet* (*O. c.*, p. 299) – comme la tragédie du double, pièce où « tout se meut *selon une réciprocité symbolique des types entre eux ou relativement à une figure seule* » (*ibid.*, p. 301, Mallarmé souligne). En l'occurrence, si la célèbre tirade du « To be, or not to be » est précisément déclamée devant le miroir voilé d'une tapisserie dans la pièce de Shakespeare (*I, III*), c'est devant un semblable « mur de toile » que s'énonce le « Pitre », miroir qu'il n'hésite pas pour sa part à « [trouer] ».

Que le « To be, or not to be » résume toute l'ambivalence de la condition du sujet loin de son double, qu'il faille passer de l'autre côté du miroir pour rejoindre le double afin de véritablement être et ne plus se morfondre dans l'impuissance mélancolique d'*Hamlet*, tels seraient les motifs évoqués dans les deux premiers quatrains de ce texte. Cette évocation passe par celle d'un regard spéculaire dès lors que les « Yeux », ici fixés dans le miroir, ouvrent immédiatement sur la perspective de « lacs », « onde » – ou par homonymie perfide *pièges* d'« eau perfide » (dernier tercet) – dans laquelle un « nageur » viendra tremper sa « simple ivresse de renaître [/] Autre ». S'inscrivant dans un désir d'idéalité toujours voué au « [châtiment] » de son échec sur le plan réel, cette problématique de la renaissance, par ailleurs abondamment thématifiée dans les *Poésies*<sup>1</sup>, se développe encore en un faisceau de récurrences phoniques associant le terme de « Pitre » à celui de *poète* et celui d'« histrion » au verbe, sinon à l'action – encore une fois strictement imaginaire – d'un *disparaître*<sup>2</sup>, *disparition* valant incorporation de l'idéalité du double par le sujet. La figure dépréciative de l'« histrion » souligne dans ce texte une vertigineuse préférence pour le double : comédien, mime de comédie qui ne serait que le double du double bien qu'il soit, des deux, le seul à avoir l'étoffe d'un véritable être, l'« histrion » n'est en fin de compte qu'une doublure, la forme que consent à revêtir la subjectivité idéale pour parler à travers elle en écrivant de sa main. Si *Le Pitre châtié* oppose la « [virginité] », la « nudité », la blancheur de « nacre », la « [pureté] » ou encore la « fraîcheur » du double à la dérision de cet « histrion », ce n'est en fin de compte que pour dévaloriser le pitre-poète comme n'étant pas à l'origine de sa propre parole, et partant le dévaloriser comme sujet. Aussi bien le double, entièrement pétri d'une désirable idéalité, se reconnaîtra-t-il à travers un faisceau de prédictions textuelles le désignant comme *n'étant pas un sujet*, c'est-à-dire n'assumant aucun corps pour ne se réduire qu'à un effet de corps, ne parlant pas ou que par bribes, ne désirant rien mais interdisant tout, n'ayant aucun nom et ne s'inscrivant dans aucune filiation symbolique. « La littérature », avertit Mallarmé, « consiste à supprimer » cette pesanteur mondaine du sujet que le poète désigne sous le terme le plus social et le plus civil : « le Monsieur » (*La Musique et les Lettres, O. c.*, p. 657). *Se couler* dans le miroir afin d'atteindre à l'Un dans la *disparition* de soi libérant la parole de l'être, voilà ce qui constituerait pour l'auteur des *Poésies* la « disparition élocutoire » propice à l'émergence de cette parole idéale de la poésie. Semblable dispositif relève bien d'une scénographie inscrivant l'« histrion » (le sujet) dans le motif d'une impossible étreinte avec son

1. Cf. *Les Fenêtres, Tristesse d'été et Une dentelle s'abolit...*, *O. c.*, pp. 33, 36-37 et 74. Sur la thématique de cette renaissance dans ses rapports à ce que nous appellerions ici un *bain de jouvence*, voir encore J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961, Seuil, 653 p., Pierres vives, pp. 109sq.

2. Sur la mise en évidence de ces récurrences phoniques, cf. J. Anderson, article cité, p. 27. Soulignons donc la parenté phonique liant respectivement *renaître* et *disparaître* ainsi que *disparition* et *histrion*.

double : où l'éloignement de la rampe, figure de cette irréductible distance opposée par le miroir, interdirait pour toujours la traversée de l'intervalle par le seul fait de le manifester. Cette scénographie reste néanmoins abstraite – ou pour mieux dire mentale –, à l'image de l'avertissement liminaire d'*Igitur* qui en adresse le texte « à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même »<sup>1</sup>. Comme telle, elle fait appel à cette « façon de voir [...] supérieure, et même la vraie » qu'évoque encore *Un Spectacle interrompu*, « regard de poète » auquel les yeux ne suffisent pas (3<sup>e</sup> et 1<sup>er</sup> §).

Les personnages sont en place. Le mobile de leurs « actions » explicité dans les figures et les concepts qui doivent en rendre compte. Le « Spectacle » peut commencer... pour tout aussitôt s'interrompre... se jouant dans le développement sans action d'une lecture. Annonçons-en le programme. Les critères d'identification du double que nous avons retenus permettront de distinguer entre double et « histrion » en fonction des prédications relatives aux personnages assumées par la textualité. Comme nous allons le montrer néanmoins, *Un Spectacle interrompu* complexifie ce motif avec le dernier raffinement puisque la problématique du double s'y déploie non à partir de deux mais bien de trois personnages : ours, clown et poète-narrateur, dont nous allons successivement déterminer le statut exclusif – « histrion » ou double<sup>2</sup>.

Le statut de l'ours comme « histrion » est manifesté par les prédications textuelles qui le caractérisent et notamment par sa fonction d'*acteur*. Sa soustraction à l'idéalité est largement développée dans le registre massif de l'évocation de son corps, non moins massif : « lourdeur triste » (2<sup>e</sup> §, p. 276) toute « griffe » et « autre patte » pataude, l'ours ressortit à cette « force latente » qui le fait ressembler à « un homme inférieur, trapu [et] bon », de la bonté innocente et brutale des bêtes. Se tenant « debout sur l'écartement de deux jambes de poil », « vêtu encore du séjour informe des cavernes », il arbore ce « crâne au noir museau » (2<sup>e</sup> §, p. 277) propre à « flairer » et à montrer « les dents », avant de lourdement « [retomber] à quatre pattes » (3<sup>e</sup> §). *Un Spectacle interrompu* exploite en l'occurrence de la façon la plus classique cette ressemblance qui fait de l'ours, mammifère de haute taille adoptant parfois la station debout, une sorte de figure animale de l'homme, ainsi qu'en rendent compte tant d'expressions familières empruntées au bestiaire des langues (*danser comme un ours, ours mal léché, c'est un ours, etc.*) sinon l'un des *Thèmes Anglais* reproduisant l'une d'elles, significative dans le contexte qui nous occupe : « Jeu rude est jeu d'ours » (*O. c.*, p. 1098). En affinité avec le premier chapitre de l'*Atta Troll* de Heine où l'on voit danser un couple d'ours sur la place du village de Caeterets<sup>3</sup>, l'ours mallarméen, dansant lui aussi en début de texte, participe de cette humanité originaire si proche de l'animalité. Ses « instincts » (3<sup>e</sup> §), en apparence domestiqués mais dans le fond indomptables, sont à l'image de cette « force latente » qui le prédique : inconscients, la bête comme la brute – comme la foule encore, celle, bien sûr, des spectateurs – ne connaissant pas leur force. Seul le dispositif d'un artifice

1. *O. c.*, p. 431 ; sur le destin scénique contrarié d'*Hérodiade* et de *L'Après-Midi d'un Faune*, voir encore *O. c.*, pp. 1441-1445 et 1450.

2. Sauf indication contraire, toutes les citations qui suivent renvoient à *Un Spectacle interrompu*, le terme de « histrion » étant toujours requis dans le registre conceptuel précédemment défini.

3. *Atta Troll*, poème narratif de Heinrich Heine de 1843 divisé en chapitres bien que dans la tradition du *Volklied*, par ailleurs chef-d'œuvre de virtuosité et d'ironie romantique, était en effet « familier à Mallarmé » comme le notent H. Mondor et G. Jean-Aubry (*O. c.*, p. 1446). Mallarmé évoque d'ailleurs par deux fois la figure de Heine dans sa correspondance antérieure à *Un Spectacle interrompu*, soient dans la lettre à Albert Collignon du 11 avril 1864 et dans celle à Henri Cazalis du [12 ou 19 mai 1865] (cf. *Correspondance complète, op. cit.*, pp. 175 et 241).

scénique – la rampe comme « jour » factice « propre au rêve » et « dispensateur moderne de l'extase » – est à même d'exhiber à la clarté de la vue ou d'un savoir relatif à tel « regard de poète » leurs « nuits d'époques humbles » semblant n'être jamais totalement sorties de leurs « cavernes », ici autant caverne préhistorique ou platonicienne que salle de spectacle plongée dans l'obscurité (1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> §, pp. 277-278). À cette dévalorisation comme « homme inférieur » correspond le statut de sujet, déchiffirable ici non comme promotion de l'animalité en humanité mais bien comme dévalorisation de la subjectivité en tant que telle dans la figure de l'« histrion ». Aussi bien l'ours est-il le seul personnage du texte à parler, il est vrai à la faveur d'une prosopopée, étant d'autre part le seul personnage du texte à être pris dans le motif d'une (quasi) filiation – « rejeton des sites arctiques » –, filiation impliquant en l'occurrence presque l'assomption d'un nom propre comme « vivant cousin d'Atta Troll ou de Martin » (2<sup>e</sup> §, pp. 276 et 277). L'ensemble de ce dispositif concourt à faire de « l'animal » l'« histrion » de ce « clown » immédiatement prédié comme idéalité, le texte, ainsi que nous l'avions relevé, insistant d'entrée de jeu sur l'opposition entre « Bête » et « Génie » (2<sup>e</sup> §, p. 276).

Face à lui et signant son entrée en scène dans le rôle d'un « héros [...] évocateur [de sylphides] et leur gardien », le « clown » s'inscrit comme « Homme » dûment majuscule et précédé d'un déterminant générique duquel se distingue, comparaison forcément dépréciative, l'ours « comme un homme inférieur » (2<sup>e</sup> §, p. 277). Personnage presque sans corps à l'inverse de l'ours, n'étant habillé que de la seule surface réfléchissante de ce costume de « haute nudité d'argent » (2<sup>e</sup> §, p. 276), il semble ne se résumer qu'au seul motif d'un « buste » que couronne une tête (« chef »), pareil en cela à un reflet spéculaire. Pour autant, nécessité anecdotique oblige, cette prestigieuse idéalité apparaît soudainement subvertie par l'irruption du « Spectacle », soit le geste de l'ours posant sa griffe sur « l'épaule » du clown avant d'abattre son « autre patte [...] contre un bras longeant le maillot » (2<sup>e</sup> §, p. 277) : assistons-nous à la subite *décomposition* du double, « chef affreux » manifestant l'horreur d'une possible existence en corps et du risque qui en découle ? On pourrait le penser en considérant un nombre non négligeable de prédications textuelles ramenant le « clown » (2<sup>e</sup> §, p. 276) dans le registre du théâtral, son personnage – « paume crispée dans l'air ouvrant les cinq doigts » dans une posture de « mime », ou « pantin » tenu comme « par un fil visible » (2<sup>e</sup> §, p. 277) – n'étant en définitive pas moins en scène que l'ours. De plus le texte ne se prive pas de l'évoquer par des prédications respectivement dépréciative – « splendide imbécile évaporé dans sa peur » (3<sup>e</sup> §), voire ironique – « l'ingénieur ! » (2<sup>e</sup> §, p. 277) – à moins qu'envieuse... Mais nous savons le véritable objet que le texte prête à l'ours. De sorte que ni cette frayeur ni ces prédications ne suffisent à entamer l'absence ou le déni du corps qui caractérisent le clown comme double. Devançant ce que les « reporters » du premier paragraphe appelleraient *un heureux dénouement*, la littéralité vient d'ailleurs prévenir le risque de « l'accident » (2<sup>e</sup> §, p. 276) en évacuant – certes pour le rendre plus appétissant – le corps du personnage : ainsi son « épaule », de surcroît moins partie du corps que du « buste », est-elle reléguée, par la syntaxe, aussi loin de lui qu'il est possible, en l'occurrence en position d'expansion du syntagme nominal « les rubans », lui-même expansion du participe passé employé comme adjectif « posée », lui-même enfin expansion du nom « griffe » (« une griffe posée sur les rubans de l'épaule humaine »). De même, ce « bras longeant le maillot », figure inversée de cette « autre patte [...] souple » moins habile aux subtilités de la séduction que prompt à une vorace étreinte, apparaît,

ainsi que la main qui le termine, comme la stricte extension de ce visage de mime ayant auparavant fait « mine d'attraper au vol quelque chose ». Préfiguration de ce « morceau de chair » à venir, ce « bras » ne défend pas le clown et n'oppose que sa « Loque » pendante aux assauts de l'animal (3<sup>e</sup> §) comme s'il n'y avait ici ni vie ni chair à défendre. Affichant une « bouche folle de vague », « bouche » mutique qui n'ouvre que sur le « vague » de l'absence de matérialité d'une image comme évidée en son centre même, le clown nie son corps en se tenant immobile dans le suspens occasionné par le « Spectacle » « avec ce don, propre à l'art, de durer longtemps ». Pareil à ces spectateurs bouche bée dans le suspens « d'aucun souffle », il perpétue cette idéalité dans laquelle *Un Spectacle interrompu* voit « l'honneur de la race », n'abdiquant rien, à l'instar du « frère brillant et surnaturel » qu'il ne cesse pas d'être, « aîné subtil ! » ressemblant à « l'Homme » majuscule comme à un « frère », de l'« attitude » assurément « fatale » d'un double désigné au désir d'incorporation de son « histrion » (2<sup>e</sup> §, p. 277). Incarnant de sa chair vacante « *le Génie* » face à « *la Bête* », il assume en définitive toutes les significations étymologiques de ce mot participant de l'idéalité – « nature morale de l'homme », « aptitude supérieure », « être fictif bon ou mauvais » (c'est le cas du double comme *daemon*...) –, et s'inscrit encore dans ce qu'indiquerait le latin *genialis*, « relatif à la naissance »<sup>1</sup>, l'« histrion » ne pouvant naître (ici comme dans *Le Pitre châtié* n'être...) que par le truchement de cette glace « arctique » que lui tend bien malgré lui ce clown vêtu de « haute nudité d'argent » (2<sup>e</sup> §, p. 276), miroir dont l'ours est précisément le « rejeton » (2<sup>e</sup> §, p. 277). De fait, si l'« [étreinte] » de l'ours a pour effet d'inscrire « le mime dépositaire de notre orgueil » dans l'abîme d'une *comparaison* ressortissant à la problématique du double, celle-ci vient rapidement s'abstraire dans le motif d'une troublante intimité par l'évanouissement soudain de « la multitude » des spectateurs : « La foule s'effaçait, toute, en l'emblème de sa situation spirituelle magnifiant la scène : dispensateur moderne de l'extase, seul, avec l'impartialité d'une chose élémentaire, le gaz, dans les hauteurs de la salle, continuait un bruit lumineux d'attente » (2<sup>e</sup> §, pp. 277 et 278).

Il faut analyser la figure de cette « [étreinte] ». Prise en charge par la textualité, notamment par la prosopopée, elle ne prélude pas à cette *dévoration* du clown par l'ours telle que l'entendraient « l'assemblée » du public ou ces « *reporters* par la foule dressés à assigner à chaque chose son caractère commun » (3<sup>e</sup> et 1<sup>er</sup> §). Comme nous l'avons indiqué plus haut, le motif de cette *dévoration* ne s'inscrit dans ce texte que parce que le double, n'ayant quasiment pas de corps et ne constituant par conséquent ni un personnage ni un mets consistants, offre à l'ours une possibilité de s'amalgamer son idéalité. Le texte en l'occurrence utilise moins le lexique de la table que le lexique amoureux : évoquant un « couple uni dans un secret rapprochement », il suscite encore l'« [étreinte] » de l'ours dans la redondance d'une « embrassade étroite » à l'horizon de laquelle viendrait se *rétrécir* jusqu'à une impossible fusion l'irréductible distance séparant l'« histrion » de son double<sup>2</sup>. Mais le « pacte de [cette] réconciliation », on le sait, ne peut être « [authentiqué] » qu'en imagination. Le suspens dans lequel se tient le « Spectacle » (2<sup>e</sup> §, p. 277) appelle alors l'événement pour le coup bien réel qui vient l'interrompre, soit le « [substitut] » de ce « morceau de chair » envoyé en pâture au clown, « repas abject préféré *peut-être* par

1. Cf. J. Dubois, H. Mitterand, A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, 1993, Larousse.

2. Redondance en effet : « étroit » vient du latin *strictus*, de *stringere*, « étreindre », qui donne encore en français les mots « rétrécir » et « rétrécissement » (Cf. J. Dubois et alii, *op. cit.*).

l'animal » et le ramenant aux « instincts retrouvés » d'une animalité soumise au plus élémentaire appétit, bien évidemment un *appétit d'ours* (3<sup>e</sup> §, nous soulignons). Peut-on s'incorporer – ici manger symboliquement – un image idéale de soi et *disparaître* dans celle-ci ? À cette question, *Un Spectacle interrompu* tout comme le sonnet du cygne ne peut qu'apporter une réponse négative. Si « la civilisation », ainsi que le note l'incipit, apparaît « loin de procurer les jouissances attribuables à cet état », seule la « piété » vouée « aux vingt-quatre lettres » – la poésie comme *fiction* – permet de faire « advenir » ce « civilisé édenique, au-dessus d'autre bien » qu'évoque *La Musique et les Lettres* (*O. c.*, p. 646, *sic*), « homme » qui ne renaît Homme qu'à la faveur de sa *disparition* – jouissance et renaissance – dans l'acte créateur. Cette *fiction*, bien qu'elle ressortisse à ce que nous désignons ici comme scénographie originaire de l'écriture mallarméenne, confronte néanmoins l'imaginaire à l'inimaginable, le langage à l'irreprésentable et l'écriture au suspens de sa petite mort. Elle ne peut donc faire l'objet de sa représentation sous la forme d'un récit comme suite d'actions, ne pouvant qu'être feinte dans le jeu de chaque texte, en filigrane, par une littéralité renvoyant à l'autre scène de son origine et de son horizon.

Mais si l'ours constitue bien l'« histrion » du clown, dans quelle mesure ne constitue-t-il pas aussi l'« histrion » du poète-narrateur ? On ne pourrait répondre à cette question qu'en identifiant le poète-narrateur comme double de l'ours<sup>1</sup>, pour souligner que son corps ne fait l'objet que de deux mentions métonymiques des plus allusives (« mon chapeau » et « devant moi »), le texte s'abstenant significativement d'évoquer toute participation de ses mains aux « salves d'applaudissements décernés selon l'enthousiasme » (2<sup>e</sup> §, pp. 276 et 276-277). S'inscrivant dans un registre de prédications nettement plus spirituelles que corporelles – « ma recherche assoupie d'imagination ou de symboles », « mon attention » (2<sup>e</sup> §, p. 276) –, son personnage est en effet rapidement résumé dans le motif, par ailleurs impersonnel, d'un seul regard : « Tout oreilles, il faut être tout yeux » (2<sup>e</sup> §, p. 277). D'autre part il n'est pas excessif d'alléguer, compte tenu de l'intertexte de *La Déclaration foraine*, que le simple fait de poser son « chapeau dans la stalle vacante à [ses] côtés » signe de sa part le geste d'une sortie provisoire du monde socio-politique dans laquelle s'inscrit sa subjectivité mondaine<sup>2</sup>. Enfin le poète-narrateur est caractérisé de façon récurrente par le silence, son installation aux côtés d'« une absence d'ami » l'inscrivant dans un environnement déterminé par l'absence de « voisins où verser des réflexions » (2<sup>e</sup> §, p. 276), avant que la prosopopée dont il est l'énonciateur ne « jaill[is]se tacitement » c'est-à-dire *silencieusement*<sup>3</sup> et que l'ours, « [retombant] à quatre pattes » à la fin du texte, ne l'emporte avec soi « comme emportant parmi soi le Silence » (2<sup>e</sup> §, p. 277 et 3<sup>e</sup> §).

1. Incidemment, évoquer le poète-narrateur comme double implique encore de considérer *Un Spectacle interrompu* comme le premier texte du futur recueil *Anecdotes ou Poèmes* dans lequel l'énonciation poétique est le fait d'un énonciateur idéal, *Un Spectacle interrompu* étant de surcroît le premier poème en prose du recueil écrit après la sortie de la « Crise de Tournon ». Faut-il donc distinguer une césure historique dans l'écriture de Mallarmé, césure opposant les textes dans lesquels le poète-narrateur assume l'énonciation et par ailleurs a un double, et ceux, à l'instar d'*Un Spectacle interrompu*, dans lesquels le poète-narrateur assume l'énonciation et par ailleurs est un double ? Cette question, à laquelle nous avons répondu ailleurs de façon positive mais nuancée (Cf. A. Girard, *op. cit.*, pp. 424sq.) dépasse le cadre de la présente étude.

2. Opposons en effet ce geste par lequel le spectateur d'*Un Spectacle interrompu* se prépare à assister au « mythe inclus dans toute banalité » (2<sup>e</sup> § p. 277) à celui du poète-narrateur de *La Déclaration foraine* agitant face au public le drapeau tricolore sur son chapeau sur la tête (*O. c.*, p. 281). Que le chapeau s'inscrive chez Mallarmé comme l'un des attributs les plus civils de la subjectivité, on ne l'indiquerait ici par cet extrait de sa réponse à l'enquête *Sur le Chapeau haut de forme* dans lequel le poète note qu'il ne « sépare, en esprit » l'institution stable » du chapeau « de l'individu » (*O. c.*, p. 882)...

3. « Tacitement » (adverbe) : de l'adjectif « tacite », issu du latin *tacitus*, de *tacere*, « se taire » (Cf. J. Dubois et alii, *op. cit.*)

C'est donc à l'enseigne d'un déni du corps et d'un silence idéal qu'il faut considérer le poète-narrateur, double de l'ours et non du clown dès lors que c'est avec l'ours qu'il s'inscrit dans la problématique de la *comparaison* par le jeu de la prosopopée. Suscitée par le texte au moyen du suspens qui en subvertit la nature diégétique, cette problématique de la *comparaison* se structure comme vertigineux jeu de miroir impliquant simultanément ressemblance et dissemblance de l'« histrion » et de son double, identification et non identification. Ainsi – et pour ne considérer que la figure du poète-narrateur – se justifie-t-elle implicitement par le motif d'une reconnaissance de soi comme « histrion » de la part d'un poète-narrateur lui aussi, sinon en premier lieu, hanté par la question du double... Néanmoins, si le poète-narrateur *voit* dans l'étreinte de l'ours l'impossible désir d'une incorporation de l'idéalité du clown et *se voit lui-même* en « histrion » par le biais de cette vision saturée d'imaginaire, cette vision s'inscrit encore dans la tension qu'institue précisément sa qualification textuelle comme double. Dès lors l'impossibilité de l'incorporation de l'idéalité du double, dans la mesure où elle équivaut à une impossible neutralisation du système de polarités structurant la *comparaison*, ne peut qu'en autoriser le jeu et la prolifération. Celle-ci se marque dans un double battement de disjonction et de conjonction, disjonction quant au motif du regard – le texte opposant ironiquement au « regard de poète » la vacuité de ces « lunettes [...] allumant la netteté de leurs verres » (3<sup>e</sup> §), là où le « poète » assiste à un « Spectacle » en définitive potentiellement donné à chacun – et conjonction quant au motif de l'interruption du souffle, souffle du récit interrompu par un événement à *couper le souffle* comme diraient encore les « reporters », mais où la retenue générale du souffle favorise une sorte de presque union ou communion dans laquelle n'émerge plus solitairement la figure du poète-narrateur. La textualité d'*Un Spectacle interrompu* développe abondamment le thème de ce suspens du souffle, syncope provisoire de la respiration par laquelle chaque « histrion », comme dans telles lettres de Mallarmé évoquées plus haut, viendrait mimer par une mort factice la condition idéale de son double afin de mieux se sentir « fantôme ». De fait, si le double dans le miroir n'ouvre la bouche que pour ne laisser sortir aucun son, ne ternissant pas de son souffle absent la transparence du miroir, la même scène se reproduit lors de l'étreinte de l'ours, durant laquelle « Personne [...] ne [halète] », à commencer par ce clown « la bouche folle de vague », inquiet sans doute de devoir rendre le dernier soupir... « L'absence d'aucun souffle unie à l'espace » caractérise ce moment de suspens que constitue le « Spectacle clair », virtuelle plongée (en apnée, donc...) dans l'eau d'un miroir (2<sup>e</sup> §, p. 277). Son interruption, retour à la surface – surface du miroir et surface des choses à laquelle s'arrêtent, encore une fois, les « reporters » – marque le retour des souffles<sup>1</sup>, ours repartant « de la marche étouffée de l'espèce » pour aller « flairer » sa « proie », auquel succède ce « soupir [...] [soulageant] [...] l'assemblée », avant que le poète-narrateur lui-même ne se lève « pour aller respirer au dehors » (3<sup>e</sup> §) – *on respire....* L'ours peut alors quitter son statut d'« histrion » pour redevenir l'« animal » qu'il n'aurait vraiment jamais cessé d'être, le clown rentrer en coulisse et reprendre vie en quittant son vêtement d'idéalité. Le suspens – le texte –

1. On remarquera avec intérêt que cette thématique du suspens et du retour des souffles émaille les citations que Mallarmé, dans *La fausse entrée des sorcières dans Macbeth* (1897), extrait de l'*Essai sur le heurt de la porte*, dans *Macbeth* de Thomas de Quincey. Ainsi, « dans une crise d'évanouissement d'une fille, d'une épouse ou d'une sœur, peut-être a-t-on observé que le moment le plus touchant, en un tel spectacle, est quand un soupir ou un tressaillement annonce le retour ou un recommencement de la vie suspendue. » Et plus loin : « [...] l'humain exerce son reflux sur l'inférieur : le pouls de la vie commence à battre encore : et le rétablissement des faits communs au monde dans lequel nous vivons, soudain nous rend sensibles profondément à la terrible parenthèse qui les avait suspendus » (O. c., pp. 347-348).

se défait, tandis que le rideau tombe et que le poète-narrateur, abandonnant son statut de double, redevient « comme tout le monde » ce banal spectateur de théâtre émergeant de l'engourdissement de son corps et prêt à quitter le lieu. À la différence des autres spectateurs néanmoins, il garde en mémoire une « impression » – on dirait encore qu'il s'est *nourri* d'une « impression » – qui lui est propre : « Je me levai comme tout le monde, pour aller respirer au dehors, étonné de n'avoir pas senti, cette fois encore, le même genre d'impression que mes semblables, mais serein : car ma façon de voir, après tout, avait été supérieure, et même la vraie » (3<sup>e</sup> §). C'est alors au texte qu'il incombe – ou, plus exactement, qu'il aura toujours incombé – de perpétuer cette mémoire en la mettant en scène dans le dispositif de sa textualité, reconduisant dans sa propre parole cette idéalité du double, objet de la quête de l'ours.

Il reste à considérer comment *Un Spectacle interrompu* s'acquitte de cette tâche, tâche en l'occurrence paradoxale puisque réclamant simultanément la matérialité du texte et le déni de cette dernière afin de calquer au plus près le mutisme idéal de toute parole du double. Ce déni de la matérialité textuelle apparaît en effet rien moins que constitutif de l'écriture mallarméenne : la parole de poésie, parole idéale, s'inscrit à l'horizon d'une parole mutique qu'elle supplée pour lui donner forme, à la façon de cette prosopopée d'*Un Spectacle interrompu* ne jaillissant « tacitement » (silencieusement) que pour « *parfaire* » le « Spectacle » d'une scène originelle muette (2<sup>e</sup> §, p. 277, nous soulignons). Élément fondamental d'un idéalisme esthétique aussitôt réversible en matérialisme, ce déni ne peut être manifesté qu'à travers la matière qui lui donne forme, bien évidemment le langage, Mallarmé désignant explicitement la poésie comme « art lui-même de paroles », qu'elle soit vouée à la communication comme lecture muette, ou offerte, *en prodigalité*, aux « histrions » que nous sommes, dans la périlleuse « épreuve orale » d'un dire « [qui] s'ignore et se lance [nu] de peur, en travers du public »<sup>1</sup>. Parole sans sujet pour l'énoncer, puisque issue de cette « initiative [cédée] aux mots », le vers « virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique » (*Crise de vers*, O. c., p. 366) assume chez Mallarmé ce pouvoir d'illuminer cette « nuit d'époques humbles [...] du séjour informe des cavernes » de notre aspiration à la parole (2<sup>e</sup> §, p. 277). Mais ce pouvoir ne procède que de l'apparence d'un don natif, dissimulant l'artifice d'un travail formel assumé par le sujet et dont le vers n'a pas l'exclusive. Si le poème en prose ne permet pas toutes les ressources du vers – notamment cette itération de la rime qui vient effacer le son en le répétant –, il ouvre cependant à celles d'un phrasé fait d'étirements, d'enroulements et de plis, « ébat » de « la Langue » dont « l'intelligibilité » trouve sa « garantie » dans la « Syntaxe », et par lequel « le poème » – non plus seulement le vers – pourrait se faire ainsi que Mallarmé l'évoque encore dans *Crise de vers* « énonciateur » de lui-même<sup>2</sup>. Dans les poèmes en prose, le déni de la matérialité du texte sera donc assuré par un travail stylistique consistant à décoller la matérialité du dire du « je » censé l'énoncer, travail nullement réduit au seul jeu de la prosopopée et dont nous ne rendrons compte ici que dans ses manifestations les plus évidentes.

Ainsi la représentation théâtrale à laquelle assiste le poète-narrateur favorise-t-elle cet oubli de soi et du temps que transcrit cette phrase sans support d'énonciation et sans

1. Cf. respectivement *Solitude*, O. c., p. 408 ; *Notes*, O. c., p. 855 ; et *La Déclaration foraine*, O. c., p. 283.

2. Cf. *Le Mystère dans les lettres*, O. c., pp. 386 et 385 ; *Crise de vers*, O. c., p. 365.

marquage de temps « Jouir comme la foule du mythe inclus dans toute banalité, quel repos [...] » (2<sup>e</sup> §, p. 276). Ce « Jouir », que suivent un « verser » et un « voir » semblablement décrochés de tout renvoi explicite à l'instance d'énonciation ou au temps, préfigure ce suspens que manifesterà l'irruption du « Spectacle ». Il s'inscrit encore au départ d'une série de dispositifs syntaxiques et stylistiques impliquant la passivité du poète-narrateur quant à l'énonciation, cette passivité calquant dans la lettre même du texte celle relative à sa situation de spectateur. L'un de ces dispositifs consiste à reléguer une évocation de l'énonciateur, par ailleurs des plus allusive, dans le prédicat de verbe – « l'accident le plus neuf ! suscita mon attention » (2<sup>e</sup> §, p. 276) ; « un morceau de chair [...] traversa ma vision » (3<sup>e</sup> §). Un autre en dissout la figure dans la collectivité heureuse de « salves d'applaudissement décernés selon l'enthousiasme » (2<sup>e</sup> §, p. 276), collectivité dont la figure du poète-narrateur n'émergera que sous les formes impersonnelles de la modalisation d'énonciation ou du pronom de troisième personne (« il fallut être tout yeux » ; « et l'on vit [...] comme un homme inférieur [...] »). Un troisième enfin soulignera le suspens par le congé donné aux « temps du récit » (Benveniste) ou à tout marquage du temps, phrase nominale impliquant dans sa structure grammaticale la redondance de son contenu : « Spectacle clair, plus que les tréteaux vastes, avec ce don, propre à l'art, de durer longtemps » (2<sup>e</sup> §, p. 277). Certes, *Un Spectacle interrompu*, y compris dans le suspens qu'il développe, emploie encore massivement le « je » comme sujet de proposition principale et ne se prive pas d'user en abondance des « temps du récit ». Il annonce néanmoins cette écriture des futurs poèmes en prose de la maturité dans lesquels la « disparition élocutoire du poète » sera conduite avec une subtilité et un raffinement s'autorisant de la plus extrême virtuosité formelle<sup>1</sup>. La problématique du double qu'il déploie ne se résume pas à une simple évocation mais se réfléchit encore sur le plan de l'énonciation, manifestant la solidarité organique qui la relie à l'émergence même de l'écriture, étreinte dans laquelle le sujet confronte son double, se présente lui-même comme un double dans son texte, pour demeurer, scripteur en retrait accomplissant ses « Exploits » « dans le rêve » d'une *Action* toujours *restreinte* (*O. c.*, p. 370), le « spirituel histrion » de ses chimères.

1. Pour une mise en évidence des procédés textuels et phrastiques de cette *disparition*, voir A. Girard, *op. cit.*, ainsi que notre étude intitulée « Narcisse invisible : Le Nénuphar blanc de Mallarmé », *La Licorne*. Mallarmé et la prose, n° 45, Poitiers, 1998, UFR de langue et littératures de l'Université de Poitiers - Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, pp. 151-180.