

Title	De la plasticité dans le discours : à propos d'une lettre de Stéphane Mallarmé
Sub Title	言説における造形性：ステファンヌ・ マラルメの手紙について
Author	宮林, 寛(Miyabayashi, Kan)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1987
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.51, (1987. 7) ,p.118- 108
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00510001-0166

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

De la plasticité dans le discours — à propos d'une lettre de Stéphane Mallarmé

Kan Miyabayashi

Y a-t-il une visibilité du texte, y a-t-il une puissance figurale qui le rende visible? Un texte peut-il manifester une consistance sensible dans le champ de visibilités au point de provoquer un bouleversement séismique dans notre expérience des significations au sein de l'espace langagier? C'est à partir de ces deux questions que je me propose d'interroger, une fois de plus après tant d'autres, un passage de Stéphane Mallarmé, dont les commentaires sans nombre n'ont pas su reconnaître la valeur exemplaire quant à la problématique du visible et de l'énonçable dans le discours littéraire.

*

— Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible(*sic*), de la Grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde¹⁾.

Ces lignes, extraites de la lettre du 18 juillet 1868 qui a accompagné l'envoi du sonnet dit " en -yx ", proposent verbalement une esquisse d'illustration répondant à ce qui est appelé " le décor / de l'absence " ²⁾. La genèse du " sonnet en -yx " est relativement bien connue. Sa composition est tributaire des contraintes propres à un projet d'interaction

entre le texte et l'image: il était destiné à un recueil collectif de sonnets d'une facture parnassienne, qui devaient être mis en regard, chacun avec une gravure à l'eau-forte appropriée à son sujet. Rien d'étonnant, dans les circonstances pareilles, à ce que le croquis de Mallarmé possède une précision descriptive assez remarquable: comme les indications scéniques dans le scénario d'un film, il tend à performer la transposition verbale d'une image conçue préalablement à la mise en discours. Or, c'est cette précision même qui fait problème, car on y reconnaît moins une concordance univoque entre l'image et le texte, lequel en serait une désignation transparente, qu'une distance à première vue infranchissable entre ces deux modes de la représentation. D'un côté, comme Mallarmé le reconnaît lui-même, le sonnet est " peu plastique "», contrairement à la demande d'Henri Cazalis qui représente l'éditeur. De l'autre, malgré le " par exemple " de la lettre qui semble laisser une latitude non négligeable à l'aquafortiste, l'illustration verbale de Mallarmé ne peut être transposée figurativement que d'une seule manière, selon une composition qui possède curieusement une rigidité plastique peu compatible avec la définition du sonnet comme " peu plastique ", en particulier avec le recours à un miroir comme élément indispensable de la figuration ici envisagée.

La " fenêtre nocturne ouverte " est vue de dehors, les volets étant attachés au mur extérieur de la maison, avec dans l'espace rectangulaire délimité par son châssis " l'ébauche plausible " des modestes éléments décoratifs de la chambre et, surtout, un miroir qui reflète les sept étoiles de la constellation de la Grande Ourse. Ce qui fait que le centre de la composition, thématiquement surinvesti, se trouve rejeté en deçà, en retrait de la surface plane du tableau, comme dans le *Double portrait d'Arnolfini et de son épouse* par Van Eyck, ou à la manière de *Las Meninas* de Vélasquez, car les sept pointes lumineuses de la constellation qui constituent la justification " allégorique " et du " logis abandonné " et du sonnet ne peuvent figurer dans l'eau-forte, sinon grâce à la médiation de leur image spéculaire.

Tel est le tableau, que les indications de Mallarmé amènent à imaginer comme la re-présentation plastique, la seule possible, de ce que le dis-

cours affecte de décrire verbalement. On y relève tout de suite une perturbation de notre expérience de la profondeur dans le vécu de la spatialité, à savoir que l'organisation visuelle du sensible en *figure* et *fond* est désarticulée, cela au moyen de deux opérations conjointes. Il s'agit d'abord d'un demi-effacement des figures du deuxième plan ("l'ébauche plausible de vagues consoles") qui, les volets du premier plan et le cadre de miroir du fond aidant à les estomper davantage par un saisissant effet de contraste, deviennent de moins en moins consistantes ("une nuit faite d'absence et d'interrogation"). Le champ de profondeur qui aurait dû se modeler sur l'espace organisé suivant la perspective canonique perd ainsi tout point d'appui pour donner lieu à la suppression de la distance entre le premier plan et le fond du tableau, si bien que la perspective est bel et bien mise hors d'usage et trahit sa nature de fiction qui n'a d'application que restreinte. D'autre part et suivant une opération pour ainsi dire inverse, le miroir avec une fulgurante image spéculaire à sa surface, tout en semblant délimiter sans ambiguïté le fond du tableau, renvoie en fait le regard du spectateur en deçà de l'espace cadré, et l'entraîne violemment vers le lieu infiniment éloigné de la constellation qui, lui, a été écarté du tableau par le cadrage initial. Le vertigineux renvoi en arrière du regard contemplatif, qui s'effectue par l'intermédiaire de l'image spéculaire, s'appuie sur l'équivocité du miroir qui concentre l'énigme de la profondeur sur sa surface sans épaisseur. Le miroir est ici plus que la métaphore de la mystérieuse profondeur. La coalescence unifiante du premier plan et du fond du tableau, qui tend à supprimer la profondeur perspective, s'assimile métaphoriquement à la surface plane de verre saisie sous l'angle de sa consistance sensible, alors que l'image de la constellation qui y est reflétée, et non une autre, enferme l'infiniment loin dans les limites d'un plan très strictement cadré et privé de toute illusion de profondeur. Le miroir donne non un sens, mais une consistance figurale du tableau qui est à la fois hermétiquement fermé et ouvert à un dehors: fermé parce qu'il est doublement délimité par le cadrage initial du tableau et par les éléments rigides de la composition tels que le dormant de fenêtre et le cadre de miroir; ouvert parce que l'image spéculaire

à deux dimensions est pour ainsi dire traversée de part en part par une ligne de l'extériorité connectée à l'infiniment loin. Retransposé dans le discours, le miroir comme paradoxale clôture d'une représentation qui est trouée par le sensible, ouvre silencieusement une brèche dans l'espace du langage. Par la même occasion, la fenêtre, dont Alberti a fait la figure même du dispositif de la perspective, quitte sa position d'exemplarité dans la tentative d'homogénéisation de l'espace visuel et désigne la dimension peu remarquée mais qui n'en reste pas moins prégnante des inconnues qui redoublent le discours. A travers cette fenêtre qui s'ouvre désormais sur l'illimité du sensible, la puissance des figures mine la clôture du concept en ceci qu'elle travaille le discours en deçà de ce qu'il signifie.

C'est replacé dans cette problématique du sensible en ce qu'il a de réfractaire au concept que s'interprète le rôle des qualificatifs à première vue superflus dans l'illustration verbale du sonnet. La " nuit " dans le tableau est " faite ", dit le texte, " d'absence et d'interrogation ". A la manière d'un certain type de description des œuvres plastiques, les deux qualificatifs en question reposent indéniablement sur la distinction on ne sait combien de fois séculaire entre le plan de l'expression et celui du contenu psychique ou conceptuel qui lui préexisterait. Il y a là, au regret de certains, une conception téléologique des arts plastiques selon laquelle la finalité d'une œuvre serait de rendre un contenu immanent qui préexisterait à l'expression. Mais le problème est que dans leur rapport à l'eau-forte irréaliste, les qualificatifs délogent la fonction habituelle de paraphrase définitionnelle: la forme de l'expression déborde le plan du contenu par sa surcharge en figural et, à l'inverse, la teneur psychologique des qualificatifs est sans incidence pratique sur le projet de mise en forme plastique des indications purement géométriques. Les ténèbres dans la chambre ici en question, qui ne sont rien d'autre que la distance zéro entre le premier plan et le fond du tableau, re-présenteraient-elles le " concept " d'absence ou la modalité d'incertitude qui le modifierait? Et, le tableau une fois achevée conformément à l'injonction de Mallarmé, le spectateur interpréterait-il la carence des figures centrales comme l'absence ou l'incertitude sur le plan des concepts?

Rien n'est moins certain, car c'est précisément ce genre d'interprétation que le texte de Mallarmé tend à problématiser. La suppression de la profondeur dans le tableau place le spectateur devant le miroir initial du sensible qui est l'autre du concept, et c'est à cet effet de perturbation que se mesure la portée de la mise hors d'usage des lois de la perspective qui recouvrait un certain type de savoir, celui du système clôturé. Il n'est pas inutile de rappeler, à cet égard, la déclaration de Mallarmé lui-même, qui insiste souvent sur une saisie non conceptuelle de la notion: "je veux jouir par moi de chaque nouvelle notion et non l'apprendre"⁴⁾. L'ordre du discours est ébranlé par la jouissance, que je qualifierais volontiers de visuelle, qui traverse le conceptuel pour introduire par la brèche ainsi ouverte la dimension des figures extra et intra-discursives.

*

La lettre du 18 juillet 1868 appelle une autre remarque: la Grande Ourse à la surface du miroir est inversée par rapport à la vision réelle quant au rapport entre la droite et la gauche. De plus, cette inversion est redoublée par une autre, processuelle celle-ci, que la représentation plastique de l'image spéculaire entraîne nécessairement, puisque le moyen graphique requis est l'eau-forte qui, comme toutes autres formes de gravure traditionnelle, intervertit le rapport entre les deux côtés du tableau par le tirage de l'estampe à partir de l'image négative tracée sur la planche de cuivre. Le "négatif" sur cette planche est conforme, par chiasme, à la disposition réelle des étoiles, et cette fallacieuse conformité de l'image à la chose est effacée par le tirage qui réalise positivement l'image d'une image: il y a donc, dans le passage de la chose à représenter à l'estampe hypothétique qui aurait dû prendre forme, deux inversions contraires du rapport droite/gauche qui, après la réduction par compensation des deux vecteurs orientés dans deux sens diamétralement opposés, suppriment toute quantité de mouvement et s'anéantissent elles-mêmes, désignant le point zéro fictivement situé à l'infiniment loin.

Le remarquable est que, de plus, les indications graphiques sont données en vue de faire réaliser la gravure à un tiers dans un micro-circuit

de transmission de la chose littéraire qui repose sur une certaine stratégie épistolaire: Mallarmé délègue le rôle d'aquafortiste, qu'il n'aurait pu remplir lui-même, à un inconnu par l'intermédiaire de son partenaire épistolaire. Il émet donc son message en quelque sorte dans le vide, puisqu'il fait comme si les indications précises d'illustration ne contraignaient ni leur émetteur ni leur récepteur et comme si, la responsabilité quant à l'estampe étant ainsi rejetée, l'image à obtenir était laissée dans l'indéterminé. Néanmoins, l'injonction médiate de figuration n'en reste pas moins péremptoire et sans équivoque, s'agissant de la composition du tableau. Qu'est-ce qui est exigé de l'inconnu que la transmission de la chose littéraire présuppose dans l'intervalle théorique entre l'auteur redoublé en écrivain et aquafortiste, d'un côté, et le récepteur qui cumule les rôles de lecteur et de spectateur, de l'autre, sinon de rendre le fait que les schèmes figuraux échappent à l'immanence du contenu du côté de l'auteur comme du lecteur, et qu'ils proviennent d'un dehors qui ouvre une fissure, si minime soit-elle, dans l'espace du discours?

Dans son état définitif en 1868, le "sonnet en -yx" s'intitulait "Sonnet allégorique de lui-même". Un sonnet comme allégorie du sonnet — quel état de choses cette formule tautologique désignerait-elle dans la perspective de l'interaction texte/image, dans le cadre du projet de mise en regard du texte et d'une illustration qui lui est appropriée?

Selon le projet initial, il s'est agi, au dire de Mallarmé, d'un "sonnet nul se réfléchissant(*sic*) de toutes les façons"⁵⁾ qui aurait été extrait "d'une étude projetée sur *la Parole*"⁶⁾. L'accent dans le projet est mis, comme on le voit, sur la réflexivité du texte qui condense en quelque sorte la propriété du langage (la négativité) grâce à laquelle les recherches scientifiques "sur *la Parole*" aboutiraient "à l'état de Notion"⁷⁾. Dans ce sens, le "sonnet en -yx" serait le fruit de la radicalisation du pouvoir de néantisation que le langage exerce vis-à-vis de son objet, à l'égard du référent extra-linguistique. L'allégorie résiderait donc, ici, dans la mise à nu de la négativité propre au langage en général et le sonnet chercherait à performer la néantisation de l'objet qu'il affecte de mettre en discours. Il serait inutile de rappeler que cette conception

confine de près à la poétique mallarméenne de la suggestion dont l'enjeu est de dégager " la notion pure " ⁸⁾, objet à la fois de la poésie et de la pensée scientifique. La révélation du figural qui soutenait le projet mallarméen d'illustration du sonnet se trouve alors en contradiction avec l'élimination du référent qu'exige la poétique de la suggestion. Or, c'est à partir de l'intensification maximale de la réflexivité du langage que le sonnet établit un nouveau rapport entre le réflexif et le sensible que la négativité a exclu de son champ d'opération.

A supposer que la " notion " obtenue au terme de la " transposition " idéelle de l'objet doive être représentée sensiblement, et c'est là l'enjeu de la littérature dans les derniers textes théoriques de Mallarmé (la littérature comme " preuve " du sensible ⁹⁾), l'illustration imaginaire à l'eau-forte peut apparaître comme le négatif du réflexif, négatif qui n'est pas un simple contraire, mais négatif au sens photographique du terme selon lequel il requiert, dans le passage à l'image positive, la " sensibilité " de la pellicule. En d'autres termes, le sonnet peut devenir " allégorique de lui-même " à condition qu'il ait un répondant dans son double qui ne s'en différencie que sur un seul point: l'autre du texte est inversé dans le rapport entre le noir et le blanc, dans le rapport, je commets ici volontairement un contresens quant aux techniques photographiques, entre la droite et la gauche. Serait-ce aller trop loin que de voir dans cette curieuse complémentarité un analogon de la structure mythique de la nécropole à ciel ouvert, de sa correspondance avec un autre monde situé dans l'inconnu du ciel et dont elle serait une réflexion fictive?

Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate ¹⁰⁾.

Ce passage de " la Musique et les Lettres " est à rapprocher d'un fragment, tiré de " l'Action restreinte ", qui affirme avec une exaltation inoubliable la complémentarité de l'écriture et de la constellation:

Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc¹¹⁾.

Les sept pointes lumineuses de la Grande Ourse, blanc sur noir, vectorisées à la surface du miroir dans le sens inverse par rapport à la vision réelle de la constellation, est la représentation plastique de ce qui est nommé "une supercherie", la projection "à quelque élévation et de foudre" du "conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate": c'est là le négatif de l'écriture comme allégorie, ce que l'écriture n'est pas et qui se manifeste plastiquement; à l'inverse, le sonnet imprimé "noir sur blanc" est l'allégorie de l'écriture en tant qu'elle est le miroir du sensible qui redouble la négativité du langage.

*

La mise en place du dispositif d'interaction entre le visible et l'énonçable, entre l'ordre des significations et le champ de visibilité qui lui est logiquement extérieur, se réalise dans le cadre d'une fiction épistolaire dont Mallarmé fait la matrice du "mécanisme littéraire". Elle est soigneusement dissimulée dans un "pli" que j'ai tenté d'interpréter dans la perspective du figural: ce pli est à la fois une missive, puisqu'il s'agit effectivement d'une lettre, et la pliure qui implique différentes possibilités d'interprétation. Or, il y a bien un "pli" dans le "sonnet en -yx", dont la lettre du 18 juillet 1868 offrait des éléments de figuration: le "redoutable ptyx"¹²⁾ que nombre de commentateurs ont tenté de circonscrire sans distinguer forcément entre la signification et la désignation. Pour certains ptyx "signifierait" un coquillage, d'autres y verrait une désignation euphémique de l'organe féminin, ou bien encore il serait un instrument de musique. Dans la plupart des cas, cette confusion a fait prendre le référentiel pour le significatif, ou *vice versa*, comme si la nomination d'un objet réel en dehors de l'économie signifiante donnait immédiatement cet objet qui serait le lieu d'un sens univoque et plein, et comme si la réduction d'un tel vide de signification dans le discours remplissait le lexème d'une immanence très

strictement clôturée et exclusive de toute extériorité, réductrice en plus de la plasticité résistante du texte. Or, dans “le vide de signification”¹³⁾, précisément, tout concourt à faire fonctionner la forme *ptyx* avec toute son opacité de figure, comme une caisse de résonance vidée de sens purement langagier. La présence du *ptyx*, ce pli dans le sonnet ou cette pliure du discours, maintient certes un équilibre interne entre les unités signifiantes immanentes du discours, mais du fait même qu’il fonctionne à la manière du signe zéro ou d’une case vide dans certains puzzles, cette difficile équilibration de l’immanence risque à tout moment d’être ébranlée par un mouvement vers un dehors menaçant, vers cette extériorité ou cet autre du discours dont le figural fait entrevoir la présence virtuelle. Le pli que marque le lexème *ptyx* dans l’économie signifiante du sonnet correspond, sur le plan de la figurabilité, à l’image inversée de la constellation dans l’eau-forte imaginaire, qui elle aussi et d’une autre manière “creuse un froid sillon”¹⁴⁾ à la surface de l’eau solidifiée et “fermée par le cadre”¹⁵⁾.

Sur un autre plan encore, dans la théorie mallarméenne de la subjectivation de l’écriture, le pli du sonnet que la figuration redouble en image spéculaire marquée par la négativité, c’est un plissement comme lieu de la subjectivité invaginée, ou la subjectivité comme pliure de l’extériorité qui est distincte de l’impossible immanence primordiale. La ligne de l’extériorité que l’eau-forte imaginée par Mallarmé nous incite à tracer à partir du miroir et du *ptyx*, ne serait-elle pas le retour en deçà de la représentation langagière ou la prise en charge de la figurabilité, consécutive au redoublement du discours en signifiant et figural? La logique de la figurabilité dont Mallarmé a entrevu la possibilité d’exploitation dans le jeu double de la délégation épistolaire et de la fiction de la mise en forme plastique du sonnet, marque une amorce d’érosion interne de l’ordre du discours — l’érosion s’amplifiera, on l’aura pressenti, dans les “cassures du texte”¹⁶⁾ avec ce qui dans le corpus mallarméen est appelé “poème critique”¹⁷⁾ et, d’un autre côté, sous une forme plus radicale, et synthétique puisqu’expérimentale, dans la disposition inédite du texte avec la mise en page du *Coup de dés*, où le texte devient réellement visible.

“ Dehors, la nuit ”, disait Paul Claudel en parlant de son maître : “ la sympathie avec la Nuit ”¹⁸⁾, qu’il a cru déceler dans *Igitur*, s’en-gouffre par le trou noir du *ptyx*; quoique secrètement repliée dans une fiction redoublée, l’expérience du “ Sonnet allégorique de lui-même ” a marqué une étape décisive dans l’érosion du discours par le figural et le mouvement ainsi déclenché a été irréversible, du moins chez un des “ hommes de la nuit ”¹⁹⁾ qui signa Stéphane Mallarmé.

Notes

- 1) *Documents Stéphane Mallarmé*, VI, présentés par Carl Paul Barbier, Nizet, 1977, p. 376
- 2) *Ibid.*, p. 377
- 3) *Ibid.*, p. 375
- 4) Lettre du 23 août 1866, in *Correspondance 1862-1871*, Gallimard, 1959, p. 231
- 5) *Documents Stéphane Mallarmé*, VI, p. 376
- 6) *Ibid.*, p. 375
- 7) “ D’une méthode ”, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, coll. “ Poésie ”, Gallimard, 1976, p. 356
- 8) “ Crise de vers ”, in *Ibid.*, p. 251
- 9) Cf. ces deux fragments :
 - 1°) “ Avec véracité, qu’est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l’égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l’espoir de s’y mirer. ”
— “ La Musique et les Lettres ”, in *Ibid.*, p. 357
 - 2°) “ (. .) je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit se modeler sur l’objet qu’elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l’esprit, un peu de l’attitude de cet objet quant à tout. La littérature fait ainsi *sa preuve*: pas d’autre raison d’écrire sur du papier. ”
— Lettre à Camille Mauclair du 8 octobre 1897, in *Correspondance*, IX, Gallimard, 1983, p. 288
- 10) “ La Musique et les Lettres ”, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, p. 356
- 11) “ L’action restreinte ”, in *Ibid.*, p. 254
- 12) L’expression est de Gretchen Kromer. Cf. “ The Redoutable PTYX ”,

in *Modern Language Notes*, 86, 1971

- 13) “ Le démon de l’analogie ”, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, p. 75
- 14) “ Soupir ”, in *Œuvres complètes*, I: *Poésies*, Flammarion, 1983, p. 166
- 15) “ Ses purs ongles . . . ”, in *Ibid.*, p. 352
- 16) “ Bibliographie ” des *Divagations*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, p. 339
- 17) *Ibid.*, p. 339
- 18) Paul Claudel, “ La catastrophe d’Igitur ”, in *N.R.F.*, 1^{er} novembre 1926, p. 531
- 19) *Ibid.*, p. 531