



**HAL**  
open science

## Sur quelques idéalités linguistiques de Mallarmé

Gilles Siouffi

► **To cite this version:**

Gilles Siouffi. Sur quelques idéalités linguistiques de Mallarmé. F. Neveu,. Faits de langue et sens des textes, Sedes, p. 237-253., 1998. hal-03126023

**HAL Id: hal-03126023**

**<https://hal.science/hal-03126023>**

Submitted on 30 Jan 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gilles Siouffi, « Sur quelques idéalités linguistiques de Mallarmé », in *Faits de langue et sens des textes*, sous la direction de F. Neveu, Paris, Sedes, 1998, p. 237-253.

## Sur quelques idéalités linguistiques de Mallarmé

Résumé :

Il s'agira d'essayer de montrer comment le travail poétique de Mallarmé est profondément animé par une idéalisation du langage qui s'oppose à sa mise en discours. La méthode utilisée ici n'est ni à proprement parler stylistique, ni à proprement parler grammaticale, mais elle s'appuie sur la reconstruction d'une matrice linguistique tacite qu'on pourra appeler l'"imaginaire linguistique" de l'auteur. Les textes périphériques, théoriques, explicatifs, critiques, sont convoqués dans un premier temps afin que les contours les plus grossiers de cette forme soient dessinés, puis nous examinons de quelle manière l'écriture se taille un espace au sein de cette forme (théorie du "vers"). Une fois les principales "idéalités linguistiques" de Mallarmé caractérisées, nous pouvons faire l'hypothèse que son écriture, après la révolution poétique d'*Hérodias*, est le fruit d'une lutte entre ces idéalités et la dimension discursive du langage. Après cette première partie théorique, nous appliquons ces hypothèses à l'étude d'un poème, *Placet Futile*, particulièrement intéressant en ce qu'il a été retravaillée après cette révolution, précisément.

Dans l'étude du "style" d'un auteur, -prose ou poésie-, on peut faire l'hypothèse, surtout s'il s'agit d'un auteur dont le travail d'écriture procède, pour s'inventer une idiosyncrasie, par le biais de distorsions grammaticales, ou d'une réinvention profonde de la grammaticalité de la langue, comme c'est le cas pour Mallarmé, que ce "style" est souvent le produit d'une lutte entre des représentations mentales antagonistes de la langue. Plus précisément, entre des formes d'"idéalités linguistiques" d'un côté, que l'on s'efforcera de définir, et dont on pourra interroger la valeur symbolique, et un matériel langagier de l'autre, toujours plus ou moins perçu comme inférieur, en tout cas comme radicalement différent de ces idéalités.

La poésie- comme la prose, d'ailleurs- de Mallarmé a souvent été jugée obscure. Mais cette impression ne résulte-t-elle pas surtout d'un attachement excessif à un imaginaire linguistique qui ne peut s'empêcher de concevoir la langue comme un tout homogène, de même que sa réalisation grammaticale dans le discours, à savoir la syntaxe ? Il est clair qu'à conserver en tête une habitude linéaire de lecture, dont la conséquence est de renvoyer tout ce qui échappe à cette linéarité au domaine non grammatical des "figures", on s'interdit l'accès à une grande partie du travail formel de Mallarmé. Ce que fait éclater Mallarmé dans sa poésie, précisément, c'est la linéarité de notre schéma de lecture. Il nous renvoie comme à un mur, dans la mesure où celles-ci nous paraissent inscrites dans la langue, à des habitudes culturelles que des siècles avant nous nous ont convaincu d'attacher fermement à tout usage de la langue, et que nous pouvons rassembler, précisément, sous le nom d'"imaginaire linguistique". Cet

imaginaire, nous le reconnaissons bien a contrario à la lecture de Mallarmé : il s'appuie sur une signification syntaxique forte attribuée à l'ordre des mots, interprété comme un ordre logique, sur l'exigence de proximité des constituants présentant une dépendance syntaxique (accords et régimes), sur le rejet de l'"ellipse" grammaticale, et surtout sur l'identification nette, délimitée, et hiérarchisée d'unités prédicatives. Tous ces éléments font "difficulté" chez Mallarmé.

Ce que nous allons essayer de montrer ici, c'est qu'à notre sens, cette transgression inédite, et si audacieuse d'ailleurs, qu'elle ne sera guère suivie, ne peut se comprendre que si l'on dissocie, dans la représentation mentale consciente ou inconsciente du matériel linguistique dont on peut juger que, chez tout écrivain, elle fonde l'activité de l'écriture en tant qu'énonciation, au moins deux étages opposés radicalement. Chez lui, la dualité des structures de l'imaginaire linguistique est particulièrement active dans la mesure où, après la révolution d'*Hérodiade*, son écriture s'est faite volontairement l'ouvrière d'une nouvelle "parole" qui se voudrait dégagée des conditions ordinaires du discours. De plus, on sait qu'à cette même époque de crise (1869-1870), il s'est intéressé à la linguistique, et ce de manière véritablement active. Suite à une lecture de Descartes, il s'est épris de l'idée d'une "Science du Langage" qui pourrait formaliser quelques-uns des rêves dont il entourait la langue. De cet enthousiasme demeurent quelques textes où des concepts sont affrontés, de manière à rendre plus signifiante une réalité langagière qui lui paraissait se dissoudre après la "crise d'absolu " dont il venait d'être victime. A ce titre, les idéalités linguistiques sont véritablement conçues par Mallarmé comme les termes d'un renouveau poétique destiné à conjurer par la "conscience" le vertige produit par l'excès d'investissement spirituel.

Ainsi, l'élément de réflexivité que Mallarmé accorde à la Science, en tant que celle-ci travaille sur des abstractions qu'elle a dans un premier temps consciemment élaborées, Mallarmé voudrait bien l'appliquer au maniement du langage. Ceci, bien entendu, ne pourrait se faire sans que ces abstractions soient conçues comme des pôles attractifs attirant à eux le fonctionnement entier du langage, le tirillant en tous sens, l'écartelant, pour ainsi dire. L'abstraction scientifique projetée sur le langage produit ainsi des "idéalités linguistiques", principes généraux qui, par le jeu de diverses combinaisons, sont vus comme "explicatifs" du langage, et ce de manière exhaustive et parfaite. Ces idéalités, il y en a plusieurs : la "Langue", tout d'abord, la plus importante de toutes peut-être, et que Mallarmé oppose nettement, d'une manière qu'on pourra qualifier de pré-saussurienne, au discours ; le "Vers", ensuite, espace, icône, de sa nouvelle conception du langage ; les "mots", également, souvent conçus comme des forces autonomes ; à quoi il faudrait ajouter peut-être le "Verbe", parfois aussi dénommé le "jet", clairement distinct de la langue et du discours.

Qu'est le discours ordinaire, confronté à la lumière aveuglante de ces idéalités ? C'est l'enjeu de la poétique mallarméenne que de tenter d'y répondre. Il nous faut bien préciser, toutefois, que ces "idéalités" ne doivent pas être comprises de manière trop rigide. Nous ne les interpréterons pas comme des concepts de philosophie dont il faut avant tout préciser les contours. Nous respecterons le statut purement opératoire chez Mallarmé, transitoire, éphémère, de ces abstractions, que leur exagération même dans l'abstraction, leur indécision terminologique, leur absence de prétention à l'"explication", rendent sans danger périssables. C'est qui fait d'ailleurs leur caractère d'"idéalités" : idéalités aussi en tant que rêves, chimères, élévation impossible de l'élocution humaine. Notre objectif sera ici de les examiner en détail, de voir la façon dont Mallarmé les a décrites, de manière à envisager par la suite comment ce sont elles qui, décisivement, sont venues à un moment donné de la carrière de Mallarmé, bouleverser son écriture.

## 1/ Langage et idéalité.

Comment Mallarmé a pu élaborer une véritable "théorie" linguistique, on peut l'étudier en lisant deux textes très inaboutis -des notes, plutôt- que Mallarmé rédigea dans la période allant de 1865 à 1870. Malgré leur confusion et leur caractère fragmentaire, ces notes -ébauches pour un projet de plus vaste envergure- témoignent de l'engouement de Mallarmé pour un traitement scientifique des langues qui, à l'inverse de la philologie, -plus tard qualifiée, dans *Les Mots anglais*, de "science d'hier" (901), respecte la part d'intemporelle idéalité contenue dans toute activité langagière. "Quiconque promène un regard de curieux sur les investigations actuelles ne peut s'empêcher de l'arrêter un moment sur la tendance qui, servie par des savants d'un incontestable mérite, arrive seulement à se formuler par cette accointance de mots : la Science du Langage", dit-il notamment (*Diptyque. I. D'une méthode. Plan*, 849). Par le terme de "science", il entend des "recherches sur un objet destinées à parvenir à l'état de Notion, et à former un des termes de l'ensemble des notions humaines, dont la conscience seule est reconnue par notre époque pour l'Esprit" (Ibid.). C'est dire si la méthode est investie d'un enjeu important.

Le terme de "Langage", quant à lui, est revêtu d'une signification infiniment plus floue. Si le langage a un côté "réel", Mallarmé est apparemment surtout sensible à ce qu'il peut alors avoir de "momentané" (pour reprendre un terme utilisé dans les *Notes de 1869*, 852), de soumis à des actes concrets et limités. La conception générale d'un "Langage" est clairement assimilée à une "Fiction" (Ibid.), sans qu'il faille néanmoins imaginer nécessairement sous ce dernier terme quelque chose de négatif. Descartes, par exemple, dans son rêve de "langage mathématique" (Ibid.), a donné un visage possible au "Langage" avec un grand L. Si par la Science, Mallarmé estime que nous pouvons avoir accès aux formes générales de l'esprit humain, la particularité de l'"objet-langage", pour ainsi dire, est de ne pas pouvoir s'absorber entièrement dans l'esprit. "Dans le "Langage" expliquer le Langage, dans son jeu par rapport à l'Esprit, le *démontrer*, sans tirer de conclusions absolues (de l'Esprit).", lit-on dans cette même page (853). Cette phrase est peut-être la plus significative de ces notes. Elle illustre bien comment le travail réflexif de Mallarmé a surtout pour conséquence -et c'est sans doute là son aspect le plus intéressant- d'isoler dans la conceptualisation linguistique un étage où le langage se détache à la fois de sa réalité discursive et de l'idéalité suprême que peut constituer pour lui l'"Esprit". Cette dernière forme d'idéalité, Mallarmé la fuit. Il trouve à l'inverse un intérêt neuf dans le langage en ce que le langage est susceptible de réflexivité. Pour lui, la "Science du Langage" doit être en mesure d'accomplir cette démonstration réflexive, -et nécessaire- du langage par lui-même.

Toutefois, il est clair que la pure conceptualisation méta-linguistique ne satisfait pas entièrement Mallarmé. Ou plutôt qu'elle n'est considérée par lui que comme une étape. "La Science ayant dans le Langage trouvé une confirmation d'elle-même, doit maintenant devenir une CONFIRMATION du Langage.", écrit-il un peu plus loin (Ibid.). Il ne manquera plus alors que la réunion de cette conception avec une *esthétique* pour donner un souffle nouveau à sa poétique.

Langage et idéalité. On peut ici former l'hypothèse que, si l'écriture de Mallarmé s'est trouvée aventurée dans des terrains aussi difficiles, où la transgression des règles élémentaires du discours se trouve manifestée avec autant d'éclat, c'est avant tout parce que son écriture a cherché à se faire cette "confirmation" du langage qui passe par la reconnaissance d'un niveau absolument idéal de ses physionomies possibles. L'activité métalinguistique, les efforts de théorisation, la conceptualisation consciente et réfléchie de ce que l'on appelle, pour transcender les menus balbutiements de notre parole, "le langage", sont alors autant de moyens d'activer la vie d'un imaginaire formel qui doit

être un soulagement par rapport à la vie de l'esprit. Cet imaginaire constitue une "réserve" (le terme revient plusieurs fois dans les textes de Mallarmé, ex. 375), un arrière-fond duquel le discours ordinaire est vu comme une émanation hasardeuse. On peut bien entendu rapprocher cet arrière-fond du concept de "langue", tel que celui-ci, sous l'action conjuguée d'un comparatisme scientifique dont témoignent par moments *Les Mots anglais*, et d'un renforcement de la valeur consciente à donner à l'esthétique d'une langue à partir de son fond propre (tendance qu'on pourra lire dans Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, 1899), se met progressivement en place, avant que Saussure ne lui donne bientôt, au moyen de définitions structurales, une décisive consistance. Du reproche d'obscurité qui lui a souvent été fait, par exemple, et dont il eut durant sa vie à se prémunir, il se défend en évoquant la Langue elle-même. "S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer... ce sera la Langue, dont voici l'ébat." (*Quant au livre*, 386).

À l'opposé de cette puissante valeur idéale, Mallarmé isole clairement, par exemple dans l'histoire des réalisations discursives du français, une tendance du "langage" en général dont il forme le vœu secrètement de s'abstraire, celle de l'articulation linéaire, qu'il l'identifie à la "Conversation", état relativement flou, où le sens des mots "diffère" sans cesse (*Notes de 1869*, 852), à la prose française dans sa version la plus classique (Voltaire), ou à une prosodie versifiée romantique ramenée à ses "ondoyants alexandrins" (*La Musique et les lettres*, 644). Tout autant que celle de la "Langue", l'image de ce qu'on pourrait appeler le "discours", pour respecter les termes de l'opposition saussurienne, est symbolisée, mais de manière négative, cette fois.

Entre ces deux structures ainsi identifiées, et situées, par les vertus de la conceptualisation, dans des espaces bien distincts, Mallarmé imagine ensuite un dialogue qui pourrait avoir l'allure d'une transposition formelle. "Transposition - Structure, une autre", écrit-il de manière programmatique dans *Crise de vers*. (366). L'écriture est alors clairement envisagée comme trajet d'un espace vers un autre, ou du moins comme traversée de différents étages structurés de la langue. Les unités linguistiques, ou manières de découper la chaîne discursive, sont conçues comme la preuve qu'un rayon transversal traverse le langage dans sa masse. "Arriver de la *phrase* à la *lettre* par le mot ; en nous servant du *Signe* ou de l'écriture, qui relie le mot à son sens." (*Notes de 1869*, 852). C'est ce qui explique d'ailleurs que Mallarmé ait pu donner un sens à l'orthographe, en tant que la lettre est un signe susceptible, en dépit de sa petite taille, de remonter aux principes de la langue tout entière (sonnet en -x-).

Tout ceci nous conduit à voir dans la mise en place par Mallarmé d'une théorie du langage dont le caractère seulement ébauché confirme un refus de connaître le langage "pour lui-même", selon les principes de la connaissance objective, une forme totalement neuve de poétique. Les idéalités linguistiques, de manière inédite par rapport à ses contemporains asservis à la recherche d'une spiritualité dans la réalité sensible, et contraints de ce fait à une certaine saturation émotionnelle, servent véritablement d'inspiration au poète ; elles sont la matière d'un renouveau qui tire sa force, précisément, de s'être détourné tout autant de la matière que de l'esprit. Il n'y a guère que chez Valéry, par la suite, que la poétique s'exprimera en termes aussi formels. Le paradoxe de l'imaginaire linguistique mallarméen réside dès lors en ceci qu'il va falloir animer une langue qui est de prime abord conçue étrangère au discours. Par quels moyens ? C'est ce que nous allons voir à présent.

## 2/ fragmentation/orchestre / les mots

La scission, dans la représentation mentale que se fait Mallarmé des phénomènes ayant trait au langage, entre un niveau où ce langage est soumis à une organisation

discursive et un niveau où il lui échappe, se lit bien dans la manière qu'il a de considérer les mots comme faisant partie d'un monde à part, indépendant de ce que peuvent nous en donner à percevoir les conditions pragmatiques de la parole. Ce n'est pas un hasard s'il a donné pour titre à son manuel d'anglais *Les Mots anglais*. Dans cet ouvrage, Mallarmé confère à l'altérité linguistique de l'anglais, à son caractère radicalement distinct du français, la mission de représenter une séparation de structures que, profondément, il ressent dans tout langage. Ainsi défend-il l'idée qu'il faut traiter les "mots anglais" du point de vue français. Ce concept de "point de vue" lui permet de créer une distance, une extériorité, qui sont pour lui nécessaires à une représentation correcte du langage. "On ne voit presque jamais si sûrement un mot que de dehors, où nous sommes ; c'est-à-dire de l'étranger", dit-il. (975).

Il n'est pas douteux que l'expérience du mot saisi dans sa solitude première, antérieure à sa mise en contact avec ces éléments somme tout secondaires de signification qui sont apportés par le voisinage grammatical, ne soit fondatrice dans sa représentation du langage. Dans *l'Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil*, il évoque ce surgissement : "Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets". (857). On voit bien dans cette phrase que le "mot" est associé à une perception à la fois musicale et "idéelle", si l'on choisit cet adjectif pour représenter ce qui s'attache au terme "idée", qui n'est pas la perception que l'organisation ordinaire du langage permet de dégager. Aussi est-il clair que, pour Mallarmé, il y a une expérience du *mot* qui n'est pas l'expérience du langage, une idéalité linguistique du *mot*, qui n'est pas celle du langage.

Dans l'écriture poétique, de même, les mots sont considérés par Mallarmé comme un matériel extérieur que le vers convoque et organise. Cette organisation est différente de celle qui s'effectue dans la prose. Alors que la prose fait subir aux mots une altération, une "aliénation" presque, qui tient à son caractère foncièrement discursif, et qui leur donne un visage tout particulier, le vers respecte la "transcendance" des mots, leur extériorité. Le Vers est ainsi conçu comme une nouvelle lumière donnée à "mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'organiser dans leur valeur essentielle" (*Crayonné au théâtre*, 333). En d'autres formules, Mallarmé déplore l'obstination qu'ont eue les poètes romantiques à travailler sur l'intensité de la continuité discursive au lieu de libérer les mots dans leur individualité. Dans *Crise de vers*, toujours, il forme le voeu que les mots "s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase". (366). Cette "direction personnelle enthousiaste de la phrase", où un lyrisme individuel vient sauver une certaine platitude issue de siècles d'usure, Mallarmé l'excuse peut-être comme le seul moyen qu'avaient les poètes issus du romantisme de préserver leur écriture ; mais il ne la reprend pas à son compte.

Les textes où Mallarmé décrit l'idéalité fragmentée -fragmentée si l'on envisage les mots du point de la continuité discursive, mais non fragmentée si l'on respecte la nouveauté du point de vue de Mallarmé-, puissamment extérieure, "lumineuse", décisive, qu'il associe aux "mots", sont peut-être les plus chargés d'images, d'ambivalences, d'ombres, de tous les textes où Mallarmé s'exerce au commentaire métalinguistique. Il n'est pas douteux, à la vérité, que ce changement de point de vue ne soit profondément ancré dans une révolution sensorielle globale, dont témoigne par exemple, dans *Hérodiade*, l'obsession des "pierreries". L'impressionisme de la perception, qui ne dote la réalité de lumière que si cette réalité est un *élément*, trouve alors un parallèle dans une réinvention de l'extérieur du langage faisant fi de tout ce qui est de l'ordre de la liaison, de l'ordre, de la syntaxe. L'extériorité des mots est bien ce qui constitue l'inspiration

principale de la poésie. "Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence." (*Le Monde des lettres*, 386). L'écriture, dès lors, sera "le hasard vaincu mot par mot" (Ibid.).

La principale difficulté, pour Mallarmé, sera d'organiser cette lumière multiple, sans retomber dans les automatismes de la syntaxe. Dans *Hérodias* et dans le *Faune*, l'une des solutions adoptées sera de placer ce nouveau travail sous l'égide d'une énonciation puissante, douée d'une autorité, d'une extériorité même, qui n'est pas sans évoquer une certaine forme de transcendance. L'intensité de l'élocution, malgré les déclarations de Mallarmé, est d'une certaine façon conservée, au moyen d'un retrait radical de la parole sur elle-même. Dans les poèmes ultérieurs, toutefois, où la brièveté de la forme ne laisse précisément pas une énonciation décisive s'installer, le travail du "mot par mot" est laissé libre de toute interférence extérieure, exposant l'art poétique à une limite dangereuse. Il faut alors un substitut à l'"élocution".

Ce substitut, Mallarmé le trouvera au moyen de ce qu'il appelle l'"orchestre". L'"orchestre", c'est le jeu indépendant, *de l'extérieur*, de chacun des instruments. Dans *Crise de vers*, pour faire pièce à la terrible discursivité du vers hugolien, Mallarmé évoque la possibilité de jouer simplement avec les morceaux. Il loue Verlaine d'en être "revenu à de primitives épellations". (361). Sa poétique à lui, il la formule ainsi : "Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disposition aux mille éléments simples." (Ibid). Il la conçoit en parallèle avec les "cris" d'une orchestration qui resterait verbale (Ibid). De même, dans le portrait consacré à Banville, Mallarmé évoque les "fonctions de l'orchestre" par opposition à l'"art lyrique", "élocutoire, en raison du besoin, strict, de signification" (522). Une des phrases de *Crise vers* évoquera cette nouvelle poétique en des termes particulièrement chargés : "Pas que l'un ou l'autre élément ne s'écarte, avec avantage, vers une intégrité à part triomphante, en tant que concert muet s'il n'articule et le poème, énonciateur : de leurs communauté et retrempe, éclaire l'instrumentation jusqu'à l'écidence sous le voile, comme l'élocution descend au soir des sonorités."(365).

C'est pourquoi tout lecture de Mallarmé doit passer, à un moment ou à un autre, par un renoncement à l'égard de la syntaxe. Ce renoncement nous est d'autant plus difficile que -et Mallarmé le sait bien, et en joue- que l'imaginaire dominant de notre langue a accordé une importance décisive à la syntaxe. Il faut noter que cette primauté du "mot" ne doit pas être considérée comme une attention au détail. Pour lui, l'attention au détail est une dérive, un "gâchis en faveur", dit-il (*Le Mystère dans les lettres*, 386), qui a pour origine une attention excessive accordée à la conduite générale de la phrase, ou au maintien moyen de la signification. En une phrase assassine, il constate "que l'évidence moyenne dévie en un détail, reste de grammairiens". (Ibid.). La primauté accordée aux mots est promesse qu'une certaine extériorité sera préservée dans la conduite du langage, devant la menace que représente le discours. Dans l'ordre des idéalités linguistiques de Mallarmé, par conséquent, les idéalités individuelles, celles des mots, sont à considérer comme premières dans l'établissement des conditions nécessaires à une écriture poétique. Le dialogue structural, nécessaire à toute écriture en tant que celle-ci doit tout de même se faire organisation linéaire, est transcendé, dépassé, par ce fait premier que les mots échappent à toute structure.

3/ espace /délimitation / le vers

Nous avons vu jusqu'à présent que, d'une part, l'écriture de Mallarmé se nourrissait d'un imaginaire linguistique qui associait au "Langage" une signification idéale distincte de ses réalisations discursives, et d'autre part d'une fragmentation décisive de sa perception du matériel linguistique, laquelle le conduit à refuser l'hégémonie de la syntaxe pour tout investir dans les mots. Nous allons voir à présent comment cette dissociation fondamentale de sa représentation mentale du langage influe sur sa vision de *l'espace* discursif. Malgré tout, la poésie doit demeurer un *espace*. Dans de très nombreux textes, très connus et souvent commentés, Mallarmé a décrit son désir que la poésie se fasse virtuelle. Cette tendance est bien évidemment le fruit de la transcendantalisation des "mots" que nous venons de voir. Pour autant, il est clair que la nécessité d'*écrire* a conduit Mallarmé à transiger avec ce que sa poétique pouvait avoir de fictionnel ou de virtuel et à proposer, ne serait-ce que sous la forme d'un résidu, une figure spatiale de la "langue" qui intègre une certaine forme de discursivité. C'est ici que la lutte commence, lutte décisive dans le jaillissement d'une écriture vraiment nouvelle.

L'un des effets premiers de l'antagonisme entre des niveaux distincts d'imaginaire linguistique -effet premier véritablement si l'on adopte le point de vue de l'écriture- est la création d'un espace formel inédit, restreint, et pourrait-on dire *malaisé*. Ainsi la compétence discursive, celle qui nous rend apte à articuler ensemble des syntagmes donnés par la langue travaille-t-elle de manière à se gêner et à s'enfermer dans des bornes dont le soulignement illustre la tension qui les a créées. Plusieurs fois, Mallarmé a noté le rôle que jouent "les marges" ou "le blanc" dans la définition de son écriture. (*Quant au livre*, 375). Si l'on s'en tient à la forme poétique elle-même par ailleurs, il est clair que le sonnet, ou les quatrains séparés, dans ce qu'ils peuvent avoir d'éminemment trop court en regard de ce que le poète a à dire, participent de cette restriction semi-volontaire de l'espace du propos. Mais plus encore, dans la mesure où il s'agit véritablement d'une unité d'écriture, nous nous intéresserons ici à la physionomie formelle du *vers*.

Le "vers"-terme si fréquent sous la plume de Mallarmé, et dans des sens si différents, allant de la dénomination la plus technique à, -doté d'une majuscule-, la symbolisation la plus enveloppante, est un espace où se lit -si le vers est bon- la transcendance de la langue par rapport au discours. Il est la *direction* fondamentale du poème. "Que tout poème composé autrement qu'en vue d'obéir au vieux génie du vers, n'en est pas un..." (*Crayonné au théâtre*, 332).

Cet imaginaire du vers s'inscrit sur fond d'un imaginaire de la continuité discursive auquel est volontiers associée la prose, si l'on entend par "prose" l'approximation -sans doute de nature tout autant imaginaire que l'imaginaire de la "poésie"- d'un état "ordinaire" du maniement du langage. Cet état "prosaïque" de la pensée sert à Mallarmé à situer la transcendance nouvelle que doit viser la poésie : "A travers un nouvel état, sublime, il y a recommencement des conditions ainsi que des matériaux de la pensée sis naturellement pour un devoir de prose : comme des vocables eux-mêmes, après cette différence et l'essor au-delà, atteignant leur vertu." (Ibid.). On lit bien dans cette phrase le rôle fondateur des *mots* dans la nouvelle discursivité ainsi mise en place. Dans certains passages de *Crayonné au théâtre* ("Solennité", 332-336), Mallarmé précise que, pour lui, les éléments du vers pourraient, en d'autres circonstances, s'organiser en prose. Dans le vers, cependant, un certain "regard", et l'exhibition de limites formelles dégageant la puissance d'une virtualité expriment une différence. Ceci est résumé dans la phrase célèbre : "Qu'une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard, se range en traits définitifs, avec quoi le silence." (*Crise de vers*, 364).

L'opposition de la "prose" et de la "poésie" est donc décisive pour expliquer la poétique de Mallarmé. Elle est l'un des éléments d'une modernité consciente. Pour Mallarmé, la poésie antique, sur ce point, se distinguait radicalement de la poésie



moderne par cette absence, précisément, de fragmentation de l'espace formel. Ainsi, le vers antique est défini comme un vers "formant un tout et ne rimant pas " (333). L'absence de rime maintenait le vers antique à l'intérieur du discours. A l'inverse, il y a dans le vers moderne ce qu'on pourrait appeler une "désignation d'extériorité" qui se traduit aussi bien par l'appel à une dimension transcendante du langage que par la collaboration à la signification d'une spatialité de l'absence. Dans "Salut", le toast d'envoi disposé par Mallarmé à l'entrée de son recueil (*Poésies*, éd. B. Marchal, 3), on peut lire ces deux vers :

"Rien, cette écume, vierge vers  
A ne désigner que la coupe [...]".

Peut-être pourrait-on lire dans ces vers, tout autant que l'éloge en forme d'excuse d'une conception futile de la poésie que symbolise bien le verre levé, une allusion à l'exhibition de la limite qui semble à Mallarmé si caractéristique du vers moderne. Cette désignation presque volontaire des césures discursives qui donne à la restriction rythmique du vers moderne toute sa puissance, Mallarmé l'a également soulignée à propos de la rime. Par la rime, le vers devient "quelque suprême moule qui n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe".(*Crayonné au théâtre*, 333). A plusieurs reprises, Mallarmé suppose une existence "ferme", relativement stable de la rime (*Notes de 1869*, 856), une sorte d'intemporalité qui la fait contrôler l'histoire des formes poétiques indépendamment des aléas de celle-ci. La rime et le vers fonctionnent alors véritablement de concert. Le vers rassemble et la rime illumine. Mallarmé est sensible à l'impossibilité qu'il y a à écrire des vers isolés, encore qu'il souligne la tentation de ce qu'il appelle le vers "péremptoire" (op. cit., 333). La rime contraint ainsi le vers à une certaine forme de discursivité (collaboration de plusieurs éléments de discours entre eux), mais l'illumine également d'une lumière tout extérieure. "Les vers ne vont que par deux ou à plusieurs, en raison de leur accord final, soit la loi mystérieuse de la Rime". (Ibid.).

Au travers de toutes ces formules, on comprendra que, pour Mallarmé, le vers est l'espace privilégié d'un dialogue entre plusieurs structures langagières incompatibles. Si ces structures coïncident, il y a usure du "mythe". L'imaginaire de la langue épouserait la forme de la réalité discursive, et il y aurait platitude. Le vers a une origine classique, certes, mais "en sommes-nous plus loin, maintenant, en fait d'invention mythique ?", dit Mallarmé (*Crayonné au théâtre*, 336). Dans *Crise de vers*, il a admirablement analysé le processus de cette usure qui, par le biais d'une assimilation du vers à la dimension discursive du langage s'est vu graduellement privé, en France, de toutes ses facultés poétiques. Sans remonter à la rhétorique versifiée des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, Mallarmé rend principalement coupable de cette évolution Victor Hugo, qui a eu le tort pour lui de tout mettre en vers, philosophie, histoire, religion, de sorte que le vers n'a pas tardé à "montrer la trame" (*Crise de vers*, 361). La versification classique, dit-il, a "statué du moindre effort pour simuler la versification". (Ibid.). Mallarmé éprouve alors une grande compréhension envers les poètes qui ont cherché d'échapper à la lisibilité paralysante de l'alexandrin classique. Chez Laforgue, Henri De Regnier, par exemple, il commente l'instinct de jouer avec les limites de l'alexandrin, autrement dit d'user du plaisir du "vers faux" (11 ou 13). Un dialogue se crée entre la structure imaginaire de base, qui demeure en sous-jacence, et celle du "vers vrai", et cette transgression interlope. "Je dirai que la réminiscence du vers strict hante ces jeux à côté et leur confère un profit", dit Mallarmé. (*Crise de vers*, 362).

Le "vers" doit en effet être conçu chez Mallarmé comme un espace formel imaginaire qui "hante" en sous-jacence tout le langage. C'est pourquoi d'ailleurs, pour lui, le travail poétique est un travail qui met en cause tout le langage. Certes, il oppose l'usage "poétique" du langage à un usage "ordinaire" ; mais il remarque que, dans la très

grande majorité des cas d'emploi de ce langage "ordinaire", demeure présent l'imaginaire du vers : "Le vers est partout dans la langue où il y a un rythme, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés : plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification". ("*Réponse à une enquête "Sur l'évolution littéraire"*", 867). Le vers doit donc être considéré chez lui comme une véritable idéalité linguistique, et une idéalité linguistique qui aurait ceci de particulier qu'elle présente une physionomie formelle. Dans plusieurs textes, Mallarmé suppose une traversée intemporelle, par le vers, de l'histoire de la langue. Malgré les efforts de "dissolution du nombre officiel" (*Crise de vers*, 363), de laisser l'oreille "affranchie d'un compteur factice" (*Crise de vers*, 362), ou de ne faire qu'un emploi intermittent du "joyau définitif" (Ibid.), l'alexandrin, celui-ci demeure. "Très strict, numérique, direct, à jeux conjoints, le mètre, antérieur, subsiste" (*La Musique et les lettres*, 644).

La permanence mystérieuse de ce contour formel signe alors véritablement la dualité des structures de l'imaginaire linguistique mallarméen. Le "vers" semble comme l'émanation d'un "au-delà" linguistique qui reste profondément indifférent à l'histoire comme à la discursivité du langage. Le vers signe un retrait, une clôture du langage sur lui-même qui s'apparente tout autant à ce que les caractères d'une langue peuvent avoir de profondément idiosyncrasique qu'à ce que la Science peut offrir de réflexivité.

#### 4/ Quelques propositions d'application dans l'étude des textes.

Des hypothèses que nous venons d'exposer quant aux représentations mentales de la langue qui sont celles de Mallarmé, on comprendra qu'on veuille tirer une méthode de lecture de sa poésie qui mette l'accent sur l'hétérogénéité des structures et sur leurs rapports conflictuels. La caractéristique de la poésie de Mallarmé est en effet de faire exploser l'un des piliers de l'imaginaire linguistique français, tel que celui-ci du moins a été construit au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui est le caractère profondément signifiant et contraignant de la syntaxe, si l'on entend par "syntaxe" non seulement les règles de construction des mots, mais aussi l'organisation linéaire de la signification (analysée aujourd'hui par la grammaire textuelle).

Dans l'histoire de la création poétique mallarméenne, telle qu'on peut voir celle-ci se déployer depuis *l'Entre quatre murs* de la classe de rhétorique jusqu'aux expérimentations les plus hardies de la maturité, on peut bien voir comment l'auteur s'est peu à peu éloigné d'un modèle d'écriture linéaire dont il avait pris le modèle chez Hugo et Baudelaire, et que sa surcharge émotionnelle, en presque chacun des points de la chaîne du discours, devait presque inmanquablement conduire à se dissocier en fragments. Si "Apparition" conserve, même en 1887, sa *ligne*, sa conduite, sa direction, l'étude des différentes réécritures de "Placet futile" comment Mallarmé a éloigné les unes des autres plusieurs strates de représentations linguistiques avant de les faire dialoguer de façon textuelle. Ce sonnet a une histoire intéressante. On sait qu'il est le premier publié par Mallarmé, dans la revue *Le Papillon*, le 25 février 1862 ; on sait également qu'il inspire fortement d'un sonnet intitulé "A Madame Du Barry", signé de Privat d'Anglemont, et que Arsène Houssaye attribuait à Baudelaire ; on sait enfin que dans sa version définitive de 1887, il est notablement différent de son état de 1862. Tout ceci conduit à voir en lui une manière de cristallisation de certaines étapes du conflit que nous venons de mentionner.

Dans sa version de 1862, par exemple, le poème est remarquablement linéaire. Sa structure syntaxique d'ensemble, notamment celle qui lie les deux tercets au second

quatrain, est très lisible, et sa valeur argumentative fortement soulignée. Dans sa version de 1887, même si la structure de base reste identique, certaines substitutions, de connecteurs, surtout, rendent la lecture linéaire du poème infiniment plus difficile. La substitution du "puisqu'" du v.5 par : "comme", par exemple, rend l'enchaînement argumentatif des tercets au second quatrain plus ambigu, et a tendance même à détacher les tercets de ce quatrain ; les vers 3 et 4, où s'exprime l'humilité contrainte du "gueux" apparaissent bien moins nettement opposés aux vers 1 et 2, dans la mesure où la valeur du connecteur "mais", fortement placé en début de v.3 en 1862, est de beaucoup dissoute par son déplacement en quelque sorte "anecdotique" en milieu de vers. Le rapport des deux coordonnants "mais" et "et" (v.4) envers la prédication centrale ("j'use", en 1887 ; "j'ai longtemps rêvé", en 1862) est profondément modifié : une possibilité perturbante de lier le "et" à la prédication centrale vient effleurer l'esprit du lecteur. Surtout, l'attaque syntaxiquement correcte de 1862 ("J'ai longtemps rêvé d'être, ô duchesse..."), clairement prédicative, respectant l'ordre canonique de la phrase, sujet, verbe, objet, cède la place à une apostrophe ("Princesse") immédiatement suivie d'une construction verbale ("à jalouser") qui doit attendre deux vers avant de pouvoir être explicitée.

Il est clair, ainsi, qu'entre 1862 et 1887, une révolution profonde a eu lieu dans la manière d'écrire de Mallarmé. La prééminence de la lecture événementielle, ou "incrémentielle" (linéaire) du poème qui fondait encore à l'époque romantique (ou post-romantique comme Mallarmé a pu l'être à ses débuts) le rapport entre le lecteur et l'écrivain, se voit dérangée, et cette lecture se trouve engagée dans un dialogue forcé avec un autre type de lecture, "extra-textuelle", en quelque sorte, ou "extra-discursive", qui trouve nettement ses racines dans un imaginaire linguistique normalement incompatible avec l'écriture. Dans sa version de 1862, "Placet" voyait somme toute le triomphe maintenu, encore que ce poème soit indiscutablement l'un de ceux où les prémisses de la future évolution se fassent le mieux sentir, de l'adéquation du discours et de la langue, d'une *réalisation discursive de la langue*, de quelque éclat que celle-ci, dans son cours, soit revêtue. En 1887, "Placet futile" voit s'affronter à peu près à parts égales les deux structures, que nous avons ici fortement schématisées pour les besoins de la démonstration, -mais à qui il serait possible de donner bien d'autres vêtements-, la poésie jaillissant de l'impossibilité, précisément, de l'une ou de l'autre de ces structures à se réaliser pleinement.

Le matériau initial que constitue le sonnet signé "Privat d'Anglemont" nous permet de comprendre l'une des étapes essentielles à l'intrusion de la "seconde structure", celle de l'imaginaire linguistique. Des deux quatrains de ce sonnet, on voit que Mallarmé a isolé quelques termes, dotés par lui d'une forte lueur, et qu'il a repris dans son poème : on peut relever : "bichon", "abbé", "moutons", "sèvres", "amours" (voir Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Pléiade I, 219). Autant de termes qui évoquent sans doute les grâces "Louis XV" qu'il souhaitait conférer à son poème, mais qui servent aussi de pivots à une autre architecture du poème, purement linguistique, celle-ci, et non entièrement discursive. Cette première liste de termes est complétée par une seconde liste : celle des termes des rimes. On voit que Mallarmé n'a conservé aucune des rimes du poème initial, aucun des termes, même, de ces rimes, lesquelles avaient d'ailleurs souvent tendance à dégrader l'émotion liée à cette évocation, tout comme le terme de "racleur de lyre", d'ailleurs, risqué par Mallarmé dans un remaniement du premier quatrain datant de 1864, et qu'il a rapidement éliminé. Il y a substitué une nouvelle série de termes, mieux en accord sans doute à la lumière particulière, à la puissance mystérieuse, qu'il prêtait à la rime. Si l'on joint les deux listes, on obtient l'architecture centrale du poème, son "monde extérieur", en quelque sorte, son imaginaire linguistique, sa transcendance verbale, sa "hauteur", de qui vont "[naître] des conditions pour en autoriser le

déploiement visible et l'interprétation" (335). Ajoutée de quelques autres termes ou de quelques autres syntagmes, cette liste finale donne, dans l'ordre : *duchesse* (var. : *Princesse*) ; *Hébé* ; *tasse* ; *lèvres* ; *abbé* ; *Sèvres* ; *bichon embarbé* ; *Jeux mièvres* (abandonné en 1864, puis repris) ; tout le vers 8, qui forme comme un petit monde clos autour de l'adjectif "blonde" ; *nommez-nous* ; *troupeaux d'agneaux approvoisés* ; *broutant* ; *bêlant* ; *éventail* ; *peindre* ; *flûte* ; *endormant ce bercail* ; tout le dernier vers, lui aussi clairement venu d'un bloc.

Une fois ce monde verbal identifié, il est clair que dans la nouvelle esthétique mise en place par Mallarmé, l'organisation syntaxique est entièrement seconde, qu'elle est une concession faite aux règles commandant la réalisation dans le discours d'un langage qui est néanmoins radicalement posé comme extérieur, ces règles devant être réinterprétées de manière à ne faire ressortir que ce qui les rapproche d'une simple *disposition*. Entre 1862 et 1887, tout le travail consistera à préserver la part de lumière indépendante attachée à chacun des termes identifiés dans la liste. Certaines transpositions seront alors nécessaires, modifications de construction, redites, suppressions de redites... La modification de l'ordre du vers 1, par exemple, répond clairement au désir d'auréoler encore davantage le terme de "duchesse", modifié de surcroît en : "princesse", ce qui lui ôte tout effet possiblement anecdotique. Jeté en début de vers, -et de poème-, assorti de son seul point d'exclamation, le terme exhibe son appartenance à un imaginaire linguistique rebelle à toute mise en discours.

Nous n'avons pas ici la place d'étendre davantage l'illustration. Tout au plus remarquerons-nous que cette circonscription, à *l'intérieur du poème*, et à l'intérieur de sa forme discursive, d'une forme différente de langage, caractérisée par son altérité, sa clôture, son inaccessibilité même, fonde une grande partie de la révolution poétique qui s'opère avec *Hérodias*. Dans le texte des *Noces d'Hérodias* (1865-1866), dont de précieux brouillons nous sont donnés par B. Marchal p. 275-294 de son édition, se lit clairement cette dissociation de l'univers langagier en plusieurs structures que le poète, d'ailleurs, a ensuite toutes les peines du monde à rassembler. Dans certains états du texte, ne figurent presque que les "pierreries", ces mots détachés, auréolés d'une lumière autonome, et dont la lumière, précisément, est si forte, qu'elle semble abolir toute syntaxe. Dans la version finale d'*Hérodias*, on voit bien comment une trame discursive seconde, fort difficile à mettre en place, et qui ne se lit encore que mal dans les *Noces d'Hérodias*, est venue réconcilier, non sans peut-être les dégrader, tous ces syntagmes ou mots à la farouche individualité. Beaucoup plus tard, en 1897, l'expérience limite du *Coup de dés* osera se passer de cette trame, ou plutôt fera le pari que cette trame apparaîtra d'elle-même chez le lecteur du seul fait de l'organisation spatiale des mots dans la page. La dimension discursive du langage devient alors vraiment virtuelle, accomplissant le rêve de Mallarmé que l'"orchestre" des mots se substitue à leur grammaire.

Nous terminerons par une conclusion paradoxale. Le paradoxe réside surtout en ceci : alors que Mallarmé s'est efforcé, sa vie durant, de rompre un imaginaire de la continuité discursive que plus de deux siècles avaient mis en place avant lui, celui du "Voltaire de belle eau" évoqué dans la préface à *Vathek* (565) ("mais c'est mal d'être à ce prix parfait", dit Mallarmé), sa lecture, dans l'effort de restitution syntaxique qu'elle arrache au lecteur, *exige* cet imaginaire pour que plein sens soit donné au poème. Il est significatif que pour beaucoup de lecteurs étrangers, la lecture de Mallarmé, en dépit d'illuminations fugaces, s'apparente à une aventure chaotique et somme toute assez incohérente. Malgré l'impression relative d'obscurité que sa poésie peut donner si l'on s'attache trop à maintenir opératoires nos habitudes syntaxiques, celle-ci s'éclaire si on se la représente comme le fruit d'un dialogue, souvent conflictuel, entre un imaginaire

linguistique structuré par des idéalités très fortes, et un espace, que celui-ci soit identifié à l'espace concret du papier ou à celui, plus labile, de la discursivité, - espace toujours plus ou moins perçu négativement. L'espace restreint l'imaginaire linguistique, il le contraint à entrer dans des bornes, l'étrangle, et le contraint du coup à *exprimer* quelque chose comme un résidu d'idéal. C'est pour cela que la poésie de Mallarmé a profondément dissout le phénomène linguistique de la prédication. Dans l'union du nom et du verbe telle qu'elle est ordinairement ressentie dans le discours, Mallarmé a bien senti qu'il y avait une altération décisive des idéalités linguistiques. C'est pourquoi il s'est efforcé de donner aux mots une certaine forme de "vérité" indépendante des conditions de prédication.

Toutefois, dans son effort de maintenir sensible, dans sa poésie, une différence radicale entre des niveaux de représentation du langage que nous avons ici grossièrement schématisés en "idéalités linguistiques" et "discursivité langagière", Mallarmé n'a pu s'empêcher de vouloir enserrer, dans les contours d'une forme dont il voit le statut peu différent de celui des idéalités linguistiques elles-mêmes, un peu de cette impression d'une identité farouche que l'on peut attribuer à la "langue" dans sa version la plus pure. L'une des phrases célèbres de *l'Avant-Dire au Traité du Verbe de René Ghil* dit ceci : "Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère." (858, en voir une autre version dans *Crise de vers*, 368). Cet "isolement de la parole" que crée le vers, on peut alors le rapprocher de l'imaginaire linguistique dans ce que celui-ci a, en chacun de nous, de plus foncièrement hostile au discours. Il est une forme de communication inattendue mais efficace.

Bibliographie :

- Mallarmé, Oeuvres, Pléiade, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.
- Mallarmé, Poésies, Paris, Gallimard, nrf, 1992.

Index : langue / discours / vers / écriture/mot/élocution/ellipse / prédication

Modernité : donner un élan, un "développement grandiose et persuasif" à "tout le jet forcément par la Renaissance limité à la trouvaille technique"(336).

*Crise de vers*. 361-368.

Très critique à l'égard de la versification classique. Usure, force de , "redites" (361). Des règles de "prudence", telle l'hémistiche. "Inutilité de s'y contraindre". 362.

-Solutions : l'alexandrin : desserrer sa mesure : retrouver d'elle-même toutes les combinaisons possibles de douze sons. Ou jouer avec ses limites. Le plaisir du vers faux (11, ou 13) : Laforgue, De Regnier. La "cadence nationale". Le "joyau définitif". Son emploi doit être exceptionnel. Double structure : l'alexandrin vrai reste actif :

un

L'arrière plan de la musique reste constant. "Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun." 363.

Langues : "les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité." Le vers "rémunère le défaut des langues, complément supérieur." 364.

Une relation très forte à une vérité unique du langage. Une aventure individuelle s'y oppose.

"Si, au cas français, invention privée ne surpasse le legs prosodique, le déplaisir éclaterait..."

"La tentative, tout à l'heure, eut lieu et, à part des recherches érudites en tel sens encore, accentuation, etc., annoncées, je connais qu'un jeu, séduisant, se mène avec les fragments de l'ancien vers reconnaissables, à l'éluder ou à le découvrir, plutôt qu'une subite trouvaille, du tout au tout, étrangère. Le temps qu'on desserre les contraintes et rabatte le zèle, où se faussa l'école. Très précieusement : mais, de cette libération à supputer davantage ou, pour de bon, que tout individu apporte une prosodie, neuve, participant de son souffle -aussi, certes, quelque orthographe- la plaisanterie rit haut ou inspire le tréteau des préfaciers. Similitude entre les vers, et vieilles proportions, une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper ; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final." (364-365).

Absolu / Mesure / Fragmentation.

Actuellement : situation de crise.

Comparaison constante avec l'"orchestre", la symphonie...

Rêve d'une suspension tout autant énonciative que structurale. Disposition fragmentaire, etc.

Mesure : symétrie quelconque.

"Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole". 368.

*Quant au livre.*

375. "Tandis qu'il y avait, le langage régnant, d'abord à l'accorder selon son origine, pour qu'un sens auguste se produisît : en le Vers, dispensateur, ordonnateur du jeu des pages, maître du livre. Visiblement soit qu'apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc ; ou qu'il se dissimule, nommez-le Prose, néanmoins c'est lui si demeure quelque secrète poursuite de musique, dans la réserve du Discours."

*Le Mystère dans les lettres.* 382.

Rêve d'une extériorité par rapport au langage :

"Tout écrit, extérieurement à son trésor, soit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter avec des mots, un sens même indifférent : on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue".

385."Pas ses tours primesautiers, seuls, inclus aux facilités de la conversation ; quoique l'artifice excelle pour convaincre. Un parler, le français, retient une élégance à paraître en négligé et le passé témoigne de cette qualité, qui s'établit d'abord, comme don de race foncièrement exquis : mais notre littérature dépasse le "genre", correspondance ou mémoires. Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi : qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiplie, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions".

Préface à Vathek, 565. Revoir sur le anglicismes et les décalages de traduction.

*La Musique et les lettres. 643.*

Une structure simple : le vers romantique. une "fusion". "Après, les dissensions".

"Surtout la métrique française, délicate, serait d'emploi intermittent : maintenant, grâce à des repos balbutiants, voici que de nouveau peut s'élever, d'après une intonation parfaite, le vers de toujours, fluide, restauré, avec des compléments peut-être suprêmes."

Diptyque. I D'une méthode. Plan (1865-1870?).

849.

tandis que les autres sciences ont trouvé leur dénominateur , qui les classe, dans la technologie intellectuelle. Cette jonction de termes qui nous arrête, ne nous apporte-telle pas l'impression, par le vocable de science d'acheminement à la connaissance de ; et, par ceuli du Langage, leur objet, employé seul, l'impression la plus générale d'un moyen d'expression, je ne dirai pas de l'homme absolument, car, modifié par un terme adjacent, tel que le *langage du coeur*, celui *des yeux*, *langages muets* , il convient à certaines portions isolées de son âme, et nous assimilons ces variations au langage des choses, - mais l'appliquant momentanément aux données que peut atteindre une science, lesquelles sont des notions -d'expression générale de notre esprit, "

*Notes. I. 1869. 852-856.*

Une étude de Descartes. Rêve d'un "langage mathématique" ?

2 niveaux de langage ; et une "voix intérieure de notre esprit, déposée par la fréquentation des livres du passé (Science, Pascal)..." (852).

"La Science n'est donc pas autre chose que la Grammaire, historique et comparée, afin de devenir générale, et la Rhétorique".

La Science comme "se réfléchissant". "Fiction" du langage. "Actes momentanés".

Page très confuse, peu aboutie. Dommage. Très réflexive, très abstraite.

Dans le Langage poétique -ne montrer que la visée du Langage à devenir beau, et non à exprimer mieux que tout, le Beau - et non du Verbe à exprimer le Beau ce qui est réservé au Traité."

"Ne jamais confondre le *Langage* avec le *Verbe*."

854. [...] "le Verbe [...] devient le Langage". "Le Langage est le développement du Verbe, son idée, dans l'Être, le Temps devenu son mode[...] Le Verbe est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard"

855. "Le Vers et tout écrit au fond par cela qu'issu de la parole doit se montrer à même de subir l'épreuve orale ou d'affronter la diction comme un mode présentation extérieure..."

Une direction de l'orthographe... : "S, dis-je, est la lettre analytique ; dissolvante et disséminante, par excellence : je demande prardon de mettre à nu les vieux ressorts sacrés qui... ou de me montrer pédant jusqu'aux fibres, j'y trouve l'occasion d'affirmer l'existence, en dehors de la valeur verbale autant que celle purement hiéroglyphique, de la parole ou du grimoire, d'une secrète direction confusément indiquée par l'orthographe et qui concourt mystérieusement au signe pur général qui doit marquer le vers". 855. Sonnet en -x-.

*Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil. 857.*

"Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le Dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité". 858.

*Les Mots anglais.*

Très attentif au fonds français de la Conquête en anglais. Hétérogénéité des langues ?

Passage sur la "philologie", "science d'hier" (901).

902 : "Pas un des caractères propres aux autres langues, que ne possède l'anglais".

Idée de point de vue. POint de vue français sur l'anglais. L'anglais est assez vite symbolisé par lui comme l'emblème de toute langue étrangère.

Une certaine idéalisation de l'anglais : "Par sa Grammaire (dont il n'est question que dans l'autre tome du Traité), marche vers quelques point futur du Langage et se replonge aussi vers le passé, même très ancien et mêlé aux débuts sacrés du Langage, l'Anglais : Langue Contemporaine peut-être par excellence, elle qui accuse le double caractère de l'époque, rétrospectif et avancé". 1053.