



**HAL**  
open science

## Le Silence du faune – note sur L'Après-midi d'un faune

Artous-Bouvet Guillaume

► **To cite this version:**

Artous-Bouvet Guillaume. Le Silence du faune – note sur L'Après-midi d'un faune. Loxias, 2011, “Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais... ”: Les effets du silence dans le processus de la création (2). Mise en art du silence. Sous la direction de Filomena Juncker et Odile Gannier, 33. hal-04530016

**HAL Id: hal-04530016**

**<https://hal.science/hal-04530016v1>**

Submitted on 27 Sep 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

## Le Silence du faune – note sur *L'Après-midi d'un faune*

Guillaume Artous-Bouvet

### Résumé

Cet article cherche à analyser l'itinéraire d'écriture de *L'Après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé, de 1865 à 1876. Il s'agit en particulier de s'interroger sur la disparition de la scène qui, dans la première version de 1865, faisait paraître les deux nymphes poursuivies par les assiduités du faune – et qui finissent par lui échapper puisqu'il s'interroge sur leur existence. Cette disparition a une double conséquence : la première est la radicalisation du doute du faune quant à l'existence des nymphes (puisque'elles ne font littéralement plus partie du texte, du moins comme personnages), la seconde est la transformation du monologue faunesque originel en un discours accueillant des séquences dialogiques. Notre hypothèse est que cette transformation affecte le *genre* même dans lequel le poème se produit, en altérant la forme classique de la parole lyrique, en direction, peut-être, de ce qu'il faudrait appeler (avec Alain Badiou, mais aussi avec Mallarmé lui-même) une « prose » incluse au poème.

The aim of this article is to analyse the literary itinerary of *L'Après-midi d'un faune*, by Stéphane Mallarmé, between 1865 and 1876. It involves, among other things, discussing the disappearance of the scene in which, in the first version of 1865, the faun forces his attentions on the two nymphs – and they eventually escape from him. He's left alone, questioning their existence. This disappearance has a double consequence: the first one is the radicalization of the faun's uncertainty about the existence of the nymphs (since they literally no longer belong to the text, at least as characters), the second one is the transformation of the original monologue of the faun into a discourse that includes dialogical sequences. Our hypothesis is that this transformation affects the very genre in which the poem is written by altering the classical formal aspects of the lyric speech, thus maybe leading towards what should be called (with Alain Badiou but also with Mallarmé himself) a "prose" included in the poem.

### Mots-clés

Stéphane Mallarmé, poésie, prose, philosophie

France

XIXe siècle

## Archéologie d'un faune

*L'Après-midi d'un faune*, publié par Stéphane Mallarmé en 1876 chez Derenne, est le résultat d'un itinéraire d'écriture singulier, qu'Alain Badiou, dans une lecture qu'il consacre à ce texte, désigne comme une « trajectoire exemplaire<sup>1</sup> ». Quelle que soit son exemplarité, ce trajet correspond, au fond, à l'assomption progressive de la contradiction du postulat initial, formulé par Mallarmé dès 1865 : le poème devait s'écrire en effet, indique-t-il dans une lettre à Henri Cazalis, sur un mode « absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre<sup>2</sup> ». La généalogie scripturaire du Faune est précisément retranscrite dans la notice de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, que l'on doit à Bertrand Marchal. Il rappelle ainsi qu'il en existe trois principales versions : la première, datée de 1865, est désignée comme un « Intermède héroïque ».

Cette première version se compose de trois scènes distinctes : la première s'intitule, dans les manuscrits, « Monologue d'un faune », et correspond partiellement au texte monologique de 1876 ; la seconde fait paraître et s'exprimer sur scène les deux nymphes, Iane et Ianthé, qui auront été soustraites de la version finale ; la troisième constitue un second monologue, qui présente le réveil du faune. Cette première version répond donc manifestement à la seconde partie de l'injonction formulée par Mallarmé lui-même : le Faune exige le théâtre. Mais, de cette exigence, l'histoire (littéraire) a eu raison : cette première version est présentée au Théâtre Français et s'y trouve refusée par Banville et Coquelin. Tout se passe donc comme si les circonstances avaient forcé Mallarmé à reconnaître l'impossibilité théâtrale (« non possible au théâtre ») qu'il avait lui-même formulée<sup>3</sup>.

La seconde version de 1875, dite « Improvisation d'un faune », est comparable à la version finale publiée en 1876 : elle met en scène l'effort monologué d'un faune, délibérant de la réalité de nymphes qu'il croit avoir saisies : « Ces nymphes, je les veux émerveiller ! Si clair, / Leur naïf incarnat qu'il flotte dans tout l'air / Encombré de sommeil touffu »<sup>4</sup>. Bertrand Marchal, dans sa notice au poème, résume très explicitement les enjeux de cette évolution :

alors que, dans le « Monologue d'un faune » originel, les nymphes étaient posées par les didascalies comme des personnages réels, elles n'existent plus, dans l'églogue [et dans la seconde version de 1875], qu'à travers le monologue du faune, monologue qui oscille perpétuellement entre l'effet

---

<sup>1</sup> Alain Badiou, *Petit manuel d'Inesthétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1998, p. 190.

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 1167.

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 1167.

<sup>4</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 160.

de réel du récit (les italiques) et l'illusion lyrique du discours, sans que le faune, et par là même le lecteur, puissent faire la part du rêve et de la réalité<sup>5</sup>.

C'est cette trajectoire d'écriture qu'Alain Badiou, dans son *Petit manuel d'inesthétique* (1998), tient pour exemplaire :

Trajectoire exemplaire. La première version vise un débat sur la réalité de l'objet du désir (« j'avais ») [...]. La deuxième version fixe un impératif qu'on peut dire de sublimation artistique, quel que soit le statut de l'objet (« émerveiller »). La troisième version assigne une tâche à la pensée : si même il y a eu évanouissement de ce qui a une fois surgi, le poème doit en garantir la perpétuelle vérité<sup>6</sup>.

Précisons toutefois que, contrairement à ce que semble affirmer A. Badiou, si la première version supporte en effet le doute du faune (et le « débat » qui s'articule en sa parole) ne peut emporter le spectateur potentiel de l'intermède qui, quant à lui, assiste à l'apparition des nymphes lors d'une seconde scène. Il n'en reste pas moins que la lecture badiouienne concernant l'évolution du poème permet d'éclairer la différence entre la seconde et la troisième version, qui échappe généralement au zèle des commentateurs. Selon A. Badiou, Mallarmé passerait ainsi d'un questionnement de type romantique sur le « rêve et la réalité<sup>7</sup> » (première et seconde versions) à une poétique de la fidélité à l'événement (troisième version). En somme, la première version articulerait la question d'un *réel* (soutenue par la présence scénique des nymphes), la seconde y répondrait par la thèse d'une simulation ou d'une *fiction* généralisée (le faune décidant de figurer de nouveau les nymphes enfuies), et la troisième, quant à elle, dépasserait la position même de la question réaliste en direction d'une exigence de *vérité*, indépendante de toute thèse de réalité. Nous verrons que ce dépassement suppose une radicalisation des processus de différenciation énonciative qui ont cours dès la première version du poème, de sorte que le « monologue » du faune se produit ultimement comme une parole différentielle, tout en se dotant de ce que l'on pourrait appeler une *capacité générique* spécifique.

### Soustractions du silence

Recommençons. Dès la première version du poème, la supposée captation des nymphes, suivie de leur disparition, fait l'objet de la délibération monologique du faune. Son intervention principale, rappelons-le, y est définie comme le « Monologue d'un faune ». Ce monologue (suivi, dans une troisième scène, d'un « autre monologue ») contraste clairement avec le dialogue des nymphes, qui occupe

---

<sup>5</sup> B. Marchal, *Œuvres complètes de Mallarmé*, p. 1169.

<sup>6</sup> Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, op. cit., p. 190.

<sup>7</sup> A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, op. cit. p. 201.

la seconde scène de l'intermède héroïque. Dès lors, le partage entre la solitude monologique du faune et la réalité dialogique des nymphes paraît clairement défini, quand bien même, il faut le noter, il n'est jamais donné au faune de « dialoguer », dans l'évidence d'une coprésence scénique, avec les nymphes. Quoi qu'il en soit, puisque cette version initiale présente les nymphes, en une seconde scène où elles paraissent et s'expriment, le doute faunesque ne peut s'exercer dans sa radicalité. Le lecteur (ou le spectateur) ne peut pas hésiter, quant à lui, sur la réalité des nymphes. La radicalité de la question a donc pour condition que les nymphes soient *soustraites* à la scène textuelle, de sorte à n'être plus que les objets indécidables d'un discours de dubitation.

De la seconde version (« L'Improvisation d'un faune »), faut-il dire, alors, qu'elle réalise simplement la vocation monologique des deux interventions faunesques de la première version, se produisant, selon le mot de B. Marchal, comme un « hymne à la fiction », et ce d'autant plus que la réalité (scénique et textuelle) des nymphes s'y trouve, une fois pour toutes, effacée ? C'est, paradoxalement, le contraire qui se produit : le monologue initial, dans cette seconde version, se trouve en effet affecté par un dialogisme puissant. La soustraction « scénique » des nymphes semble donc avoir pour conséquence leur réinscription énonciative dans le texte, qui s'exprime par un certain nombre de phénomènes de polyphonie. Le titre de la seconde version en témoigne d'ailleurs à lui seul : le discours du faune n'est plus désigné comme « monologue » (par opposition au dialogue que constitue la scène de l'apparition des nymphes), mais comme « improvisation ». *L'improvisé* se caractérise précisément, nous le verrons, comme une parole qui cherche à accueillir l'« imprévu » de l'événement, c'est-à-dire, dans ce contexte, de la disparition des nymphes, tout en supportant le fantasme de leur récurrence.

Une lecture superficielle de l'intermède de 1865 montrerait toutefois que, déjà dans cette version, le monologue du faune est impur. Trois passages retiennent particulièrement l'attention du lecteur : dans le premier, sur lequel nous allons nous attarder un instant, le faune enjoint les « bords » du marécage de « conter » les prémisses de sa rencontre avec les nymphes ; dans le second, il s'adresse directement aux nymphes, afin de « regonfler » les souvenirs de leur capture ; dans le troisième, il revient sur ce qu'il définit comme son « crime » (v. 83-84) : avoir « *divisé la touffe échevelée / De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée*<sup>8</sup> ». On le voit, ces passages déploient une narration à l'imparfait, qui s'oppose au présent de l'énonciation principale. Ces moments du poème ont donc pour fonction d'exaucer le « vœu proclamé dès le premier vers » qui est, comme le rappelle Bertrand Marchal, « d'assurer la récurrence au moins fictive de l'apparition supposée des nymphes<sup>9</sup> ». Toutefois, si la fonction d'un récit est en effet d'assurer une *récurrence*, cette récurrence, dans le cas de la narration du faune, n'est peut-être que la répétition d'une fiction. D'où, comme le précise B. Marchal, « l'ambiguïté fondamentale de la parole du faune, oscillant constamment entre le réalisme et le mythe et créant par là même l'espace de sa propre fiction », et « signalée par

---

<sup>8</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 165.

<sup>9</sup> Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 68.

l'alternance graphique des italiques et des romains, entre l'effort d'analyse et l'illusion lyrique, le passé et le présent, le récit et le chant<sup>10</sup> ».

Nous voudrions à présent examiner plus précisément l'évolution de la première de ces trois séquences de discours rapporté, au fil des différentes versions du poème. Le faune y donne littéralement la parole au décor, et singulièrement aux « glaïeuls séchés » du marécage où il s'ébat. Voici le texte de la première version (v. 19-27) :

Ô glaïeuls séchés d'un marécage  
Qu'à l'égal du soleil ma passion saccage,  
Joncs tremblants avec des étincelles, contez  
Que je venais casser les grands roseaux, domptés  
Par ma lèvre : quand sur l'or glauque de lointaines  
Verdures inondant le marbre des fontaines,  
Ondoie une blancheur éparse de troupeau :  
Et qu'on bruit de ma flûte où j'ajuste un pipeau,  
Ce vol... de cygnes ? non, de naïades, se sauve.<sup>11</sup>

On le voit, dans cette première version, le dialogisme n'implique pas de marques typographiques spécifiques : la parole seconde, au style indirect (« contez / que »), demeure syntaxiquement tributaire de la parole du faune, ce que renforce d'ailleurs l'impératif du verbe embrayeur. En ce sens, nous avons moins affaire ici à un effet de dialogisme qu'à une prosopopée, assignant l'origine du discours à des glaïeuls qui constituent, tout au plus, un prétexte à son déploiement. On peut donc sans doute considérer qu'il ne s'agit pas, au sens strict, d'un discours rapporté, mais plutôt de l'effet d'une figure par laquelle la parole du faune articule son lyrisme à la tentation d'un récit.

Lisons à présent le même passage, mais dans la seconde version (v. 23-32) :

Ô bords siciliens du sacré marécage  
Qu'à l'égal de l'été ma déraison saccage,  
Tacites avec des étincelles, contez  
« Que je cassais en deux l'un des roseaux domptés  
Par le chateur ; quand sur l'or glauque de lointaines  
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,  
Ondoie une blancheur animée au repos :  
Et que, dans le prélude où partent les pipeaux,  
Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve  
Et plonge...<sup>12</sup>

Le discours des glaïeuls (devenus « bords ») est cette fois délimité par des guillemets, de sorte à créer un effet d'indistinction entre le discours direct et le

<sup>10</sup> B. Marchal, *Lecture de Mallarmé*, p. 69.

<sup>11</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 154.

<sup>12</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 161.

discours indirect (puisque la syntaxe subordonnante est maintenue, et que c'est bien la première personne faunesque qui soutient la parole des glaïeuls). Citons enfin la version de 1876 (v. 23-32) :

Ô bords siciliens d'un calme marécage  
Qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage,  
Tacites sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ  
« Que je coupais ici les creux roseaux domptés  
Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines  
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,  
Ondioie une blancheur animale au repos :  
Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,  
Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve  
Ou plonge...<sup>13</sup>

La version finale insiste, on le voit, sur la *séparation* entre le discours du faune et la prosopopée qu'il déploie : d'une part, le verbe embrayeur s'inscrit en majuscules, d'autre part, les italiques s'ajoutent aux guillemets pour indiquer de manière encore plus explicite la différence de statut des discours. La conséquence de cette séparation réside dans la radicalisation du doute déployé par le discours faunesque, comme en témoigne la modification syntaxique de la fin de la séquence, qui substitue la conjonction « ou » au « et » : la parole du faune s'accomplit désormais comme le parcours d'un doute méthodique, dont la règle essentielle est l'alternative indécidable. Ainsi se dévoile, dans la troisième version de *L'Après-midi d'un faune*, la « tâche assignée à la pensée » évoquée par Alain Badiou, à savoir : l'exigence de parcourir discursivement les articulations du doute, en vue d'une vérité conçue comme une fidélité à l'événement. Mais cette exigence méthodique implique une altération radicale de la cohérence énonciative du discours : non seulement parce qu'une seconde voix vient s'inscrire dans le texte, mais aussi parce que l'origine même de cette voix demeure inassignable. Les marques du discours second (typographiques et syntaxiques) se trouvent en effet contredites par la persistance d'un *Je* énonciatif, qui rend indécidable la source énonciative elle-même. Le plein exercice du doute suppose ici, paradoxalement peut-être, la dé-position de l'univocité discursive qui préside ordinairement à la méditation philosophique.

### **Le silence et la prose**

L'abolition textuelle et scénique des nymphes constitue donc *L'Après-midi d'un faune*, dans sa version finale, comme un discours lyrique versifié enchâssant trois passages de discours rapporté narratif à l'imparfait, clairement marqués typographiquement. Sans doute peut-on considérer que ces passages sont, pour une part, le signe de la capacité réflexive du poème : ils inscriraient dans le texte du poème la vérité de son opération, à savoir la production d'une fiction. Cette hypothèse, qui paraît défendue par Bertrand Marchal, peut notamment s'appuyer sur

---

<sup>13</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 164.

les vers 52 à 61, où le faune invoque une puissance de figuration qui lui permettrait de re-produire les nymphes sous la forme d'idoles, conformément à la logique du simulacre<sup>14</sup> :

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne  
Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attends !  
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps  
Des déesses ; et par d'idolâtres peintures,  
À leur ombre enlever encore des ceintures :  
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,  
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,  
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide  
Et soufflant dans ses peaux lumineuses, avide  
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.<sup>15</sup>

Il ne s'agit plus ici de *récit*, comme organisation discursive d'un passé, mais de *figure*, comme reproduction fictionnelle d'une semblance idolâtre. L'enjeu est d'« élever » une image où quérir sa propre ivresse, et y fonder une compétence poétique.

Cette lecture soulève toutefois la question de la délimitation de cette structure réflexive – ce qui nous conduit à une seconde hypothèse, dérivée de la précédente : on retrouve alors la proposition formulée dans les années soixante-dix par Jacques Derrida, voyant dans l'œuvre mallarméenne une tentative de subversion de la structure traditionnelle de la *mimésis*. Le faune serait alors, à l'égal du Mime mallarméen du poème en prose *Mimique*, l'opérateur d'une simulation interminable, dans laquelle l'écriture poétique se trouve ployée sous la règle d'une duplication textuelle infinie. Pour Derrida, ainsi,

Le Mime *joue* dès lors qu'il ne se règle sur aucune action effective, et ne tend à aucune vraisemblance. Le jeu joue toujours la différence sans référence, ou plutôt sans référent, sans extériorité absolue, c'est-à-dire aussi bien sans dedans. Le Mime mime la référence. Ce n'est pas un imitateur, il mime l'imitation. L'hymen s'interpose entre la mimique et la *mimesis* ou plutôt entre la *mimesis* et la *mimesis*.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Dont Alain Badiou considère qu'elle est une des tentations du poème (*Petit manuel d'inesthétique*, p. 203) : « Elle consiste à dire : peut-être est-ce mon art qui a créé ce mystère, mais moi, je vais le remplir d'un simulacre désirant. Telle sera ma jouissance. Il est alors essentiel que le simulacre ainsi conçu soit une ivresse, ivresse qui détourne de toute vérité. Si le simulacre est possible, alors je n'ai plus besoin de la fidélité, puisque ce qui s'est absenté, je peux l'imiter, l'artificialiser, en tant qu'un vide, qui est aussi un vide sensible (les raisins gonflés d'air). Un simulacre est toujours le remplacement d'une fidélité à l'événement par la mise en scène d'un vide ».

<sup>15</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 164.

<sup>16</sup> Jacques Derrida, « La Double séance », dans *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », p. 248. Voir aussi *ibidem*, p. 234 : « Mallarmé maintient ainsi la structure différentielle de la mimique ou de la *mimesis*, mais sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique, qui implique que quelque part l'être d'un étant soit imité. Mallarmé maintient même (se maintient dans) la structure du *phantasme*, telle que la définit Platon : simulacre comme copie de copie ».



Alain Badiou suggère quant à lui de penser encore autrement l'articulation des deux discours dans le poème. Cette interprétation a le mérite de rendre compte de la dimension *narrative* des séquences de discours rapporté, et de permettre de penser leur insertion non seulement comme l'effet d'une réflexivité (potentiellement abyssale), mais aussi comme le produit d'une invention générique, qu'il désigne comme *prose*. Nous nous permettons de citer une nouvelle fois le *Petit manuel d'inesthétique* :

Appelons « prose » toute articulation du récit et du doute. L'art de la prose n'est pas l'art du récit, ni l'art du doute, il est l'art de la proposition de l'un à l'autre. Bien qu'on puisse classer les proses, selon qu'y prédomine la délectation du récit, ou son austère présentation au doute. Le premier type de prose est le plus éloigné du poème, le second s'y expose au plus près, au risque de s'y défaire.<sup>17</sup>

A. Badiou définit donc comme *prose*, conformément, d'ailleurs, à une certaine étymologie du terme, la « proposition » (c'est-à-dire formellement, l'articulation) du « doute » et du « récit ». Or il est assez clair que, dans *L'Après-midi d'un faune*, c'est le chant du faune qui porte le doute, tandis que les passages de discours rapporté soutiennent les efforts d'un récit incessamment recommencé. Il est donc assez surprenant qu'A. Badiou ajoute que ce sont justement « les passages entre guillemets et en italique de *L'Après-midi d'un faune* » qui constituent « les moments de prose de ce poème<sup>18</sup> ». Il semble nettement plus opérant de définir la prose comme *passage* du chant douteux au récit rapporté ; sans doute, la prose n'est dès lors plus localisable, comme telle, dans le poème. Elle n'est plus déterminée comme l'évidence textuelle d'une forme, mais bien comme l'inapparent d'une syntaxe, par quoi l'ensemble du poème se tient dans son exercice entier.

La prose désignerait en ce sens la *capacité générique* du poème, qui lui permet d'accueillir à la fois une duplicité énonciative, la motivation d'un récit et de ses simulacres, l'organisation d'un doute méthodique, et la profondeur d'une réflexivité de type métadiscursif. La prose constitue alors la solution « générique » de la contradiction initialement formulée par Mallarmé : le poème, on s'en souvient, *exigeait* le théâtre tout en y étant réputé « non possible ». Or l'impossibilité théâtrale s'avère dans la disparition des nymphes : l'œuvre, dès lors, n'a plus lieu qu'en tant qu'un monologue solitaire, ou la vocalité vivante de la scène fait place à la scripturalité du poème. Mais ce monologue, il faut y insister, continue en tant que tel d'exiger le théâtre : cette exigence, qui, sur le plan thématique, se réalise dans la parole nostalgique et douteuse, quoique jubilatoire, du faune, est identiquement une exigence *générique*. Elle a conduit Mallarmé à l'invention d'une « prose » spécifique, dont la fonction est d'ouvrir le poème à des potentialités génériques non restrictivement poétiques. De cette prose, les différentes versions du *Faune* nous livrent la généalogie explicite, sans que, d'ailleurs, l'ultime version du texte doive être considérée comme un *terminus* dans l'itinéraire mallarméen. *L'Après-midi d'un faune* témoigne ainsi d'un mouvement « créateur » absolument singulier, et sans

---

<sup>17</sup> A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, p. 194.

<sup>18</sup> A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, p. 194.

doute unique dans l'histoire littéraire : le repliement de la scène théâtrale, en son évidence réaliste – quoique figurative –, à l'intérieur même du poème, de telle sorte que *le poème lui-même*, loin de conserver son identité générique, soit formellement affecté par ce repliement, et trouve les ressources d'une rénovation prosaïque.

L'impossible exigence théâtrale qui habite, dès l'origine, le processus d'écriture de *L'Après-midi d'un faune*, a donc une double conséquence sur la forme finale du poème. Une conséquence thématique – la disparition des nymphes – et une conséquence générique – le monologue doit supporter l'inscription de l'absence, le désir de la récurrence, et le parcours du doute. Du désir de la récurrence, on peut dire qu'il donne lieu à un discours tantôt lyrique (s'il s'agit de répéter les nymphes *en figure*, via la logique du simulacre), tantôt narratif (si leur répétition dépend au contraire de l'articulation d'un récit). Mais, nous l'avons vu, les nymphes absentes ne sont pas simplement incluses au texte comme narration, ou comme fiction, elles le sont comme énonciation : ce n'est donc pas seulement l'*objet* du discours qui se trouve traversé par le doute, mais bien *le discours lui-même*, en son origine énonciative. En ce sens, si l'absence trouve à s'inscrire dans le texte du poème, c'est au non-lieu de son origine discursive : là où, à partir du silence (les « bords » du marécage sont, en effet, définis comme « tacites »), une parole inassignable s'instituera. De cette énonciation insituable, qui produit des effets génériques variés, nous avons été tentés de dire, avec Alain Badiou, qu'elle présente une *prose*, dans laquelle la rigueur d'une règle de doute a son jeu. *Prose*, évidemment, ne signifie pas extériorité au vers, comme en témoigne d'ailleurs – par exemple – la *Prose* dédiée à Des Esseintes de 1885. En ce sens, la prose mallarméenne est à la formalité du vers ce que les nymphes sont au discours du faune : l'élément disloquant d'un silence qui situe à la fois son origine, sa syntaxe, et sa fin, tout en lui dictant son enjeu, qui est d'inscrire, dans le poème, l'absence – ou le réel indécidable – dont il provient.

Ancien élève de l'ENS Lettres et sciences humaines, agrégé de lettres modernes, est actuellement ATER en expression et communication à l'IUT de Tremblay-en-France (Université Paris VIII), **Guillaume Artous-Bouvet** a soutenu en 2007 une thèse consacrée à la détermination du « Statut de la littérature dans le discours philosophique français, après 1950 », dirigée par Bruno Clément. Il a publié, depuis, plusieurs articles sur la question de la relation entre philosophie et littérature, dans différentes revues (*Po&sie*, *Rue Descartes*, *Otrante*, notamment). Il a également travaillé sur les problématiques de la fiction de soi, chez divers auteurs, aussi bien écrivains que philosophes (Marcel Proust, Jean Genet, Jacques Derrida).