

Une parole à l'épreuve du vide : la littérature comme pratique sociale

Autor(en): **Geninasca, Jacques**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **44-45 (2003)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268618>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UNE PAROLE À L'ÉPREUVE DU VIDE LA LITTÉRATURE COMME PRATIQUE SOCIALE

Littérature et société

Ceux qui ont cherché à établir les rapports qui lient activité littéraire et société les ont généralement pensés dans la perspective d'une « théorie du reflet » : les œuvres seraient le miroir, plus ou moins fidèle, où la vie sociale trouverait à se réfléchir.

Dans *Les Règles de l'art*, dont le sous-titre est « Genèse et structure du champ littéraire », Pierre Bourdieu condamne le principe même d'une mise en rapport spéculaire de la société et de la littérature. Il est réducteur, nous en conviendrons avec lui, de « rapporter directement les formes artistiques à des formations sociales », [Bourdieu, p. 298], « aux caractéristiques sociales des auteurs, ou des groupes qui en étaient les destinataires déclarés ou supposés, qu'elles sont censées exprimer » [*ibid.*, p. 333] ou de pratiquer « la mise en relation directe de l'époque et de l'œuvre, l'une et l'autre réduites à quelques propriétés schématiques, sélectionnées pour les besoins de la cause » [*ibid.*, p. 336].

Dans le « Prologue » de son ouvrage (« Une lecture de *L'Éducation sentimentale* »), le sociologue devenu théoricien de l'interprétation prétend s'être donné les moyens de dépasser l'opposition de la lecture interne et externe des œuvres littéraires en « construisant un modèle de la structure immanente à l'œuvre » ou du « schème générateur » qui sous-tend la production de l'histoire de Frédéric. Le type de lecture qu'il propose pour rendre compte du roman de Flaubert marque certes un progrès par rapport aux pratiques les plus naïves de la critique littéraire, marxiste ou autre, du moment qu'elle déplace l'attention de l'analyste des scénarios manifestes à une structure, comme telle invisible, qui les constitue en une « histoire nécessaire » [*ibid.*, p. 38]. Elle n'en est pas pour autant moins

réductrice, du moment que, faisant l'impasse sur les opérations énonciatives dont dépend la production de l'œuvre, elle ramène la signification à un squelette narratif dont un résumé paraphrastique est supposé porter témoignage :

Mais l'attestation la plus claire de ce schème générateur, véritable principe de l'invention flaubertienne, est livrée par les carnets où Flaubert notait les scénarios de ses romans : les structures que l'écriture brouille et dissimule, par le travail de la mise en forme, se livrent là en toute clarté. [*ibid.*, p. 65]

Une fois reconnue « la formule génératrice qui est au principe » de la création romanesque de Flaubert quel sens y a-t-il encore à lire, ou à relire *L'Education sentimentale* sous la forme que lui a donnée le romancier, sinon pour le plaisir qu'il y a à céder au « charme » d'une écriture dont le propre serait, aux yeux du théoricien, d'assurer l'une des propriétés caractéristiques du discours littéraire, « la capacité de dévoiler en voilant... » [*ibid.*, p. 20].

Flaubert précurseur de la sociologie moderne ? rapporté, en l'occurrence, à un modèle propre à la sociologie de Pierre Bourdieu, le schème générateur, la formule qui informe l'histoire et suffit à en assurer l'intelligibilité, procède de la structure de champ dont relèvent « champ du pouvoir » et « champ culturel ». Mais qu'en est-il alors d'un Boccace, et de tant d'autres, qui, bien avant qu'un auteur du XIX^e siècle songe à exploiter l'opposition des mondes de l'art et de l'argent, ont mis en scène, au niveau de l'histoire énoncée, l'incompatibilité, dont il est aujourd'hui fort question, des régimes d'interaction mercantile et échangiste.

La lecture de *L'Education sentimentale* n'a pas valeur d'exemple : personne ne prétendra que les romans et les nouvelles d'un même auteur ou d'une même époque racontent la même histoire ou qu'elles procèdent du même « schème générateur » [*ibid.*, p. 65]. Faut-il croire que *Le Père Goriot*, pour ne citer que cette œuvre, fournirait, à la manière du roman de Flaubert, « tous les instruments nécessaires à sa propre analyse sociologique » [*ibid.*, p. 19] ? Comment les

fournirait-il d'ailleurs, s'il se trouvait, par un hasard malheureux, que « la structure qui en organise la fiction » ne reproduise pas les modèles d'une théorie des champs sociaux ? Et que faire de la présence, dans le « champ littéraire » de ces œuvres peu narratives que sont la plupart des poèmes de l'époque moderne ?

Distincte du sens de l'histoire, la signification du discours n'est pas, fondamentalement, une question de « contenus », elle ne réside pas dans les représentations énoncées, elle dépend en premier lieu d'une pratique énonciative que chaque prise de parole a pouvoir de transformer.

Toute pratique, de quelque nature qu'elle soit, est une pratique signifiante : étant le fait d'un sujet, elle est intelligible et axiologiquement orientée. L'exercice de la parole littéraire n'est rien d'autre qu'une pratique sociale parmi d'autres.

Dans cette perspective, la théorie du discours littéraire se trouverait être sociologiquement pertinente, du moment qu'elle exprimerait, à travers les modèles d'une théorie des discours qui serait aussi celle des pratiques, les rapports qui lient, en un moment donné du devenir social, les discours et les pratiques qui leur sont corrélables.

Loin de se limiter à refléter les images de la vie sociale, la littérature, les arts, en sont l'un des principes déterminants. Toute étude des discours littéraires possède une pertinence sociologique et, conversement, la sociologie, comme science des interactions et des pratiques sociales, ne saurait négliger la fonction et l'efficacité particulières des pratiques culturelles constitutives de ce qu'on appelle la littérature ou l'art.

*

* *

« *Lire véritablement* »

« Le démontage impie de la fiction », l'intitulé du sous-chapitre des *Règles de l'art* que Bourdieu consacre à l'interprétation d'une page de Mallarmé confère valeur de formule à un syntagme isolé de

son contexte. Véritable emblème de la lucidité mallarméenne, cet énoncé chapeaute le commentaire du sociologue chargé de restituer à la clarté une vérité, mauvaise à dire, sur la poésie et sur l'art que le poète déclarerait sous le voile d'une obscurité délibérée :

Quant à la prise de conscience de la logique du jeu en tant que tel, et de l'*illusio* qui est son fondement, j'ai longtemps cru qu'elle était exclue, en quelque sorte, par définition, du fait que cette lucidité ferait de l'entreprise littéraire ou artistique une mystification cynique, ou une supercherie consciente. Cela jusqu'à ce que je vienne à lire vraiment un texte de Mallarmé qui exprime bien, quoique de manière obscure, et la vérité objective de la littérature comme fiction fondée dans la croyance collective, et le droit que nous avons de sauver, envers et contre toute espèce d'objectivation, le plaisir littéraire. [*ibid.*, p. 450]

Au bénéfice sans doute d'une fulgurante intuition qui se serait imposée à lui comme définitive, Bourdieu se donne de bonnes raisons de se réjouir à la découverte d'une page de poète qui confirmerait, de manière inespérée, un aspect nucléaire de sa propre réflexion sur l'art. Le caractère péremptoire du commentaire et la sanction sans appel qui l'accompagne, toutefois, suscitent le doute et invitent à reprendre la lettre du fragment de *La Musique et les lettres*.

Notons que le sociologue se contente de proclamer ici le résultat d'une lecture dont par ailleurs il ne nous explicite pas la démarche, la suite du chapitre ne faisant que reproduire et accumuler les contresens de l'entrée en matière. Le recours au procédé de la citation tronquée est systématique : mots isolés, syntagmes à deux termes, phrases le plus souvent incomplètes, dont la lettre est empruntée à divers textes, constituent près de la moitié de l'espace typographique utilisé.

La lecture proprement dite de Pierre Bourdieu a pour objet deux passages, qu'il reproduit successivement [*ibid.*, p. 450-51 et p. 453] et qui sont la reprise d'une suite de quatre alinéas de la version publiée en 1894 des conférences tenues par Mallarmé, la même année, à Oxford et à Cambridge.

Les sept alinéas reproduits ci-dessous correspondent à la seconde section d'une séquence dont un blanc typographique marque les limites initiale et terminale. Le fragment ainsi délimité s'articule à son tour en deux parties.

Un faisceau d'indices remplit apparemment la fonction de signal démarcateur par rapport à la seconde section, dont l'énoncé « relativement autonome » – nous en faisons l'hypothèse – est supposé répondre, si l'on en croit O. Ducrot, à un choix de l'instance énonciative.

On aura relevé la mise en scène inopinée, dans une première phrase, des partenaires en présence, du conférencier et de ses auditeurs : elle vient renforcer l'effet de discontinuité forte qui sépare deux énoncés dont on voit mal, à première vue, comment articuler les propos. De fait, le contenu topique de la première section concerne les éléments d'une parole poétique, les « vingt-quatre lettres » et, à une autre échelle, le « terme surnaturel qu'est le vers » [Mallarmé, 1945, p. 646], alors que la seconde section aborde ce qui constitue la dimension proprement discursive de la parole, les pratiques énonciatives complémentaires auxquelles il est fait référence, en position initiale et terminale, au premier (« lecture ») et au dernier alinéas (« écriture »), du passage retenu.

L'objet à interpréter se présente sous la forme d'une suite de sept alinéas :

[1] Strictement, j'envisage, écartés vos folios d'études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée. Ainsi toute industrie a-t-elle failli à la fabrication du bonheur, que l'agencement ne s'en trouve à portée ; je connais des instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire.

[2] *Autre chose...* ce semble que l'épars frémissement d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose.

[3] Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre ; car cet au delà en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne

répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. 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.

[4] A quoi sert cela –

[5] A un jeu.

[6] En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes – éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires.

[7] Quant à moi, je ne demande pas moins à l'écriture et vais prouver ce postulat.

[Mallarmé, 1945, p. 646-47]

Que le texte de Mallarmé ne soit pas d'une lecture aisée, personne ne le contestera. Il y a fort à parier que « la soixantaine de personnes du monde, studieuses ou cherchant une occasion d'entendre parler français » [*ibid.*, p. 1609] de la séance du premier mars 1894 à Oxford ne l'ont guère entendu. Un francophone n'aurait pas manqué, lui aussi, de trouver « obscur » l'exposé repris le lendemain à Cambrige tant est grande la résistance qu'il oppose à nos pratiques interprétatives : il ne se prête pas, ou peu à la paraphrase et l'on peine souvent à établir les enchaînements dont dépend ce que nous appelons la « lisibilité » d'un texte.

La recherche d'une expression concise a son prix : le recours à l'ellipse, à des tournures relativement éloignées du français standard, l'ordre des mots, l'usage inhabituel de certaines prépositions ou de certaines conjonctions, l'emploi inattendu des « mots de la tribu » – sont autant d'obstacles visibles à une compréhension immédiate. Un texte de Mallarmé exige de la part de son lecteur une forme de collaboration énonciative dont nous avons perdu l'habitude.

L'obscurité de l'écriture mallarméenne tient à la difficulté, apparemment insurmontable qu'il peut y avoir à établir, dans certains cas, le rapport supposé lier deux énoncés consécutifs. Le sentiment

d'une solution de continuité produit un effet désagréable, voire irritant, sur l'auditeur ou le lecteur en charge d'instaurer, partant d'un objet textuel, une totalité signifiante. D'aucuns y verront une raison d'interrompre la lecture, d'autres une invite à changer de stratégie interprétative.

La pratique des discours transitifs (chargés de transmettre une information sur l'état des choses) nous a habitués à élaborer la cohérence discursive moyennant le recours à des opérations d'enchaînement « logique », de type inférentiel, respectueuses, par ailleurs, d'un savoir préalable de nature encyclopédique. Au moment de formuler l'idée centrale d'une « esthétique de la Poésie », à laquelle il vouait, trente ans auparavant déjà, « le reste de sa vie », Mallarmé privilégie, pour sa part, les opérations propres aux discours non transitifs, ou « réflexifs » (du moment qu'ils renvoient aux conditions de leur production-interprétation), auquel appartiennent les discours littéraires et, plus généralement, esthétiques. La succession syntagmatique, inhérente au caractère linéaire du discours verbal, y est interprétable selon une logique des transformations distincte de la logique des enchaînements propre à une démarche explicative ou argumentative. La réflexion métopoétique de Mallarmé fait appel à la logique de la parole poétique elle-même, ce que Bourdieu appelle – sans se préoccuper d'en expliciter la formule – « le mode d'expression proprement littéraire » [Bourdieu, p. 540].

Dans le discours métopoétique de ses conférences, Mallarmé recourt à plus d'une reprise à un procédé énonciatif qui renforce encore l'effet d'obscurité en même temps qu'il favorise le succès de la stratégie de persuasion qui sous-tend l'ensemble de notre page.

L'élaboration de la cohérence discursive passe alors par le rejet des certitudes généralement partagées : étant données deux propositions successives, la seconde, au lieu de se situer dans le prolongement de celle qui la précède, a pour fonction, nous aurons l'occasion de le vérifier, d'en dénier l'interprétation implicite qu'imposent les lieux communs de l'épistémologie, de la croyance et de l'esthétique partagées.

Loin d'exercer une fonction de dissimulation, de dévoiler en la voilant une vérité dont l'aveu mettrait en péril la croyance au « jeu » poétique et, à terme, la possibilité même de le pratiquer, l'obscurité mallarméenne, outre qu'elle est consubstantielle à un énoncé qui ne procède pas selon les lois de la pensée convenue, pourrait bien, paradoxalement, se révéler comme la condition d'une communication réussie, la seule manière, en un siècle qui croit pouvoir subordonner toute parole à la raison raisonnante, d'éviter les malentendus que véhicule la langue quand tout l'enjeu est de tenir avec les « mots de la tribu » un discours inédit.

L'omission des deux premiers alinéas de la seconde section

Le texte que Bourdieu convoque à l'appui de sa lecture néglige les deux premiers alinéas de ce qui nous est apparu devoir constituer un énoncé achevé et complet. Une telle omission n'est pas sans conséquence pour l'interprétation du texte dans son ensemble. En ignorant les orientations de lecture inhérentes à un énoncé qui a valeur d'« incipit », le commentateur emporté par une conviction sans faille ne parvient pas à éviter les contresens qu'engendre une interprétation au premier degré d'énoncés ostensiblement ironiques en même temps qu'il fait l'impasse sur la dimension passionnelle inhérente à l'expérience poétique.

Une entrée en matière (§ 1)

« Strictement, j'envisage, écartés vos folios d'études... », cette première phrase affiche d'emblée la dimension dialogique et la visée persuasive du discours métapoétique qu'elle inaugure. Elle commence par thématiser, à travers la distinction de deux classes d'objets textuels corrélables aux partenaires de l'interaction en cours, l'existence de deux pratiques énonciatives, ou lectures, exclusives l'une de l'autre. Aux « folios d'études, rubriques, parchemin » qui sont les objets des savants auditeurs (*vos folios*), s'opposent implicitement des textes à vocation littéraire, objets virtuels d'une pratique

« désespérée » de la lecture, étant admis que, contrairement aux discours philologiques, sans états d'âme, le Discours poétique est indissociable d'une composante passionnelle constitutive d'un sens-pour-le-sujet.

La deuxième phrase enchaîne (« Ainsi ») par un constat dont la portée est de dénier au savoir-faire humain, quel qu'il soit, de produire ce qui n'est pas lui : le bonheur se ne fabrique pas. L'énoncé final du premier alinéa survient aussitôt pour écarter le malentendu qu'une inférence erronée pourrait engendrer : non, le bonheur n'est pas une valeur pour celui qui parle. Ego oppose à l'idéologie du progrès et du bonheur, propre aux discours de son époque, les intermittences d'une douloureuse évidence intérieure, l'expérience soufferte d'un manque radical dont le principe et l'objet semblent universels.

La prise de position dialogique qui sous-tend le premier alinéa concerne les deux composantes de toute parole : une forme de cohérence et un croire.

Un paradoxe pathémique (§ 2)

Le deuxième alinéa présente plusieurs particularités qui l'opposent, par contraste, au précédent : il commence et s'achève par un même syntagme, dont la première occurrence fait appel à l'italique ; il ne contient aucune forme pronominale ou adjectivale qui fasse référence aux personnes de l'interaction verbale ; la répétition, en des positions limites, d'« autre chose », invite à construire, entre le syntagme nominal et l'énoncé verbal qui le constituent, une relation de nature paradigmatique.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de signaler que la reprise en fin de phrase du syntagme initial, outre qu'elle contribue à souligner la distance énonciative qui sépare les deux composants de l'alinéa, pourrait comporter une information de lecture. L'effet de clôture lié au procédé de la répétition en des positions-limites, aurait pour effet de désigner ce paragraphe et peut-être, plus généralement, chacun des alinéas, comme autant d'unités textuelles articulables entre elles.

Considéré dans son ensemble, le paragraphe articule deux registres stylistiques : à l'expression au style direct d'un état actuel du sujet parlant, succède l'interprétation métaphorique, épistémiquement modulée (« ce semble que »), de ce même état : tout se passe comme si le locuteur cherchait à minimiser la distance qui sépare conférencier et auditeurs dans le même temps où, passant d'un énoncé à l'autre, il accroît celle qui le sépare de son propre dire.

« *Autre chose...* ». En début de paragraphe, cette expression sonne comme une exclamation à valeur optative. Elle simule l'urgence d'une aspiration actuelle à échapper au *même* qui évoque, en l'absence de toute référence explicite à ego, la possibilité d'une empathie réciproque des auditeurs et du conférencier.

« ce semble que ». La modalisation épistémique de l'énoncé successif atténue la force de la proposition affirmative qu'elle domine syntaxiquement ; plutôt que de manifester un défaut de certitude, elle fait implicitement référence au statut métaphorique de l'image qu'elle introduit. Elle permet ainsi d'éviter le mouvement de dénégation qu'appelle toute assertion catégorique en même temps qu'elle atténue les réticences que pourrait susciter le recours, dans un discours à vocation théorique et argumentative, aux ressources du langage figuratif.

« L'épars frémissement d'une page ». Chacun des éléments de cette image apparaît comme la manifestation de schémas et de catégories topologiques, spatiales et tensives (autrement dit, temporelles) applicables au domaine de la physique des choses et à celui des états du sujet.

– Ainsi qu'en témoigne toute une série d'emplois, le mot « frémissement » est un connecteur d'isotopies. Qu'il s'agisse de l'eau près de bouillir, du plaisir ou de la colère, il dénote un *état dynamique*, d'intensité relativement faible, référé à sa phase inchoative ou durative. A une forme définie de dynamisme physique se trouve correspondre un mouvement affectif, une tensivité dont la valeur phorique est variable.

- La figure de la « page », pour sa part, assure la projection sur la dimension de la spatialité de l'isotopie des pratiques énonciatives.
- Le qualificatif « épars », enfin, convoque l'image d'un espace non ordonné qui n'admet aucun système de repères.

L'image de « l'épars frémissent d'une page » trouve ainsi sa cohérence et sa justification dès qu'on en retranscrit les éléments en termes de schémas topologiques. Elle installe l'image d'un espace-temps directionnellement neutre (dont le dynamisme n'est soumis à aucune orientation), dépourvu de limites (dans l'ordre du temps, imperfectif), continu sans être isotrope, auquel on ne saurait appliquer un quelconque système d'abscisses et d'ordonnées.

Le statut impressif du frémissent autorise l'opération métaphorique qui consiste à projeter sur la dimension thymique, pour l'en informer, l'ensemble des représentations topologiques nécessaires à la construction d'une cohérence sémantique. Le second énoncé se lira, en définitive, comme l'expression de l'attente, non orientée, d'un objet que définit sa seule altérité, extérieur, autrement dit, à la classe d'objets désignée au paragraphe précédent par l'expression « quoi que ce soit ».

L'attente poétique est l'autre face du désespoir : l'expérience du manque, certes, voue à l'impuissance du découragement, elle n'en est pas moins indissociable de ce qui l'engendre, une aspiration à la plénitude qui a sa source dans le sujet. Dans un univers marqué du sceau d'une insuffisance radicale, l'attente est un état modal indéfiniment perpétuable, toute résolution en étant, par avance, exclue.

La description proposée du second paragraphe permet de surmonter la discontinuité forte qui sépare les deux premiers alinéas. Elle met en évidence un paradoxe de nature pathémique : le sentiment de l'essentielle insuffisance des choses du monde (§ 1) est l'autre face d'une postulation vers une plénitude inconnaissable, et inaccessible (§ 2). La négativité du désespoir recèle la positivité d'une attente impossible à satisfaire.

L'aspiration à « autre chose », est elle-même, et comme telle, une valeur en acte, qui n'a d'existence que par et pour le sujet. Solidaire du désespoir, dont elle constitue la positivité, l'attente poétique, indéfiniment perpétuée, correspond à un état dynamique et modulable, dont la tensivité faible (« ne veuille sinon surseoir ») s'accroît au point limite du passage improbable à une prochaine et impossible réalisation (« ou palpite d'impatience »). Dans un monde désémantisé, dépourvu de sens-pour-le-sujet, elle maintient, comme telle, la relation à l'ordre de la valeur, à défaut de laquelle il n'est ni *vouloir*-ni *pouvoir-dire*.

anti-poétique vs poétique (§ 3)

Le passage au troisième paragraphe advient, une fois encore, sous le signe d'une discontinuité forte, dont la fonction est, en l'occurrence, de constituer les deux premiers alinéas comme un ensemble et de signaler l'ouverture d'un nouvel espace textuel. Sur un autre plan, le recours à l'effet de rupture a partie liée avec la dimension dialogique du discours, il permet de prévenir les contresens d'une lecture qui n'envisagerait pas d'alternative à l'alternative du positivisme et de l'idéalisme. Contrairement à une inférence à écarter, l'aspiration à une altérité pure (§ 2), ne présuppose pas la croyance en une quelconque transcendance. « Autre chose » n'est ni chose d'ici, ni chose d'un quelconque au-delà. En dehors de la visée du sujet qui le pose, l'*autre* n'a pas de lieu propre.

« Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est ». Plusieurs traits de la phrase initiale du troisième alinéa indexent une « reprise », ou un « recommencement ». Le « nous » liminaire, inclusif, reprend pour la transformer dans le sens d'une complicité supposée, la relation des acteurs que des pratiques énonciatives, exclusives l'une de l'autre (« j'envisage... écartés vos folios d'études... ») semblaient irrémédiablement opposer à la première phrase du texte. Tout se passe comme si les représentants des deux classes de discours, initialement disjointes, se trouvaient

désormais réunies à l'intérieur d'un même espace de vérité et de croire.

« Nous savons » se rapporte à la dimension cognitive déjà présente au paragraphe initial. Le rapprochement toutefois des expressions (« Nous savons que... certes... » ; « je connais des instants où ») incite à convoquer, comme pertinente, l'opposition d'une pensée qui, procédant par concepts, attribue à ses propositions une valeur de vérité universelle, indépendante de l'expérience, et d'une forme de connaissance immédiate, impliquant la conscience et la perception actuelles qu'un sujet individuel a de ses propres états (thymiques, autrement dit tensifs et phoriques).

On rapportera à ces deux formes de connaissance la distance, à première vue insurmontable, qui sépare le langage figuratif à vocation métaphorique, chargé d'affects, du paragraphe précédent (§ 2) à la formulation consacrée d'un principe métaphysique, de nature ontologique, qui postule la primauté des essences sur l'existence.

Ego, représentant du discours poétique, accepterait-il soudain de subordonner les paradoxes de la vie affective aux arrêts d'une pensée fondée en raison ? Aurait-il oublié l'urgence pathémique qui tout à la fois le voue au silence et conditionne l'émergence d'un chant désespéré ? Il faut les certitudes aveugles du préjugé pour ignorer les signaux d'ironie qui émaillent le troisième alinéa, jusqu'au seuil de la phrase conclusive précédée de « Mais ».

Il est peu d'expressions du § 3, en sa première partie, qui ne comportent une contradiction interne :

- « formule absolue » : n'étant jamais que l'une parmi d'autres possibles, toute formule est par définition contingente ;
- « démontage », « mécanisme », mais aussi « moteur » et « pièce principale » prolongent l'isotopie du savoir-faire humain déjà installée précédemment (§ 1) par la succession d'« industrie », « fabrication », et « agencement ». On ne saurait demeurer insensible à l'incongruité d'un syntagme (« le démontage impie de la fiction ») qui attribue un qualificatif du

langage religieux aux termes qui dénotent une pratique spécifiquement humaine, de surcroît mensongère ;

– « Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre » : sous prétexte qu'il s'agit d'une croyance feinte en ce que l'on sait être faux. Bourdieu dénonce justement le cynisme d'une déclaration dont il suppose qu'elle exprime la conviction intime du poète [*ibid.*, p. 450] ;

– Que penser enfin du procédé qui consiste à proclamer une pensée dans l'acte même où l'on prétend renoncer à la divulguer : « car cet *au delà* en est l'agent, et le moteur, dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage... », sinon qu'il permet, en l'occurrence, de dénoncer l'absolue vacuité du savoir initialement posé. La première partie s'achève, en effet, par le mot auquel Mallarmé recourt, dès 1866, dans une lettre à Cazalis [Mallarmé, 1998, p. 696] pour formuler une certitude négative : « le Rien qui est la vérité ».

En revanche, la dernière phrase du paragraphe est à prendre au premier degré : on n'y lira pas la suite de ce qui serait l'apologie d'une croyance mensongère au « leurre », condition nécessaire du « plaisir que nous voulons prendre ». « Mais je vénère » introduit l'expression figurative d'une parole poétique qui s'enracine dans la lucide assomption d'une vérité négative. A l'inverse de la « fiction » qu'il fallait dénoncer, la « supercherie » affichée et célébrée, correspond à un héroïque et suprême artifice, celui d'une parole poétique désespérée, certes, mais véridique, qui affiche véridiquement le mensonge : « Le Glorieux Mensonge » (cf. la lettre déjà citée à Cazalis : « Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre. *La Gloire du Mensonge*, ou *Le Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré ! »).

De la première à la seconde partie du troisième alinéa, la transformation est systématique. Contrairement à ce que laisse entendre la lecture d'un sociologue qui, pressé d'imposer le résultat souhaité de sa lecture, brûle tous les signaux – marques d'ironie et indicateur pragmatique – la « supercherie » n'est pas le « leurre » et « là-haut »

n'a pas les propriétés de l'« *au delà* ». Entre un *ici* et un *au delà*, il y a solution de continuité, ce qui n'est pas vrai de la distance, mesurable, qui sépare l'espace « chez nous » des hauteurs d'un ciel atmosphérique (« on projette, à quelque élévation défendue et de foudre »). Prenant le contre-pied d'une « mécanique littéraire » dont on ne peut préserver le principe transcendant qu'au prix d'un mensonge partagé, la parole poétique affiche l'impossibilité à croire, en même temps qu'elle trouve à se fonder dans le dynamisme qui la porte vers les hauteurs.

Le recours aux procédés d'une obscurité ironique permet de franchir une étape d'un parcours persuasif : feignant de prendre à son compte le principe généralement reconnu, mais incompatible avec sa propre parole et avec sa propre expérience, de l'ontologie, le locuteur évite de heurter de front ses allocutaires. S'il est vrai que le lecteur ne parvient à instaurer l'intelligibilité du propos qu'en acceptant de jouer le jeu de l'énonciateur, l'accord simulé en début de partie (« Nous savons ») ne manque pas de s'inverser au profit du croire propre à une esthétique qui en prend le contre-pied. En acceptant de changer sa propre position épistémologique, l'allocutaire évite la position humiliante de victime de l'ironie en même temps que la difficulté d'une remise en question d'une assomption implicite.

Deux voix en présence (§§ 4-5)

Les deux alinéas suivants épousent la forme d'un dialogue au style direct. A la voix questionneuse d'un représentant supposé de l'auditoire répond celle du poète-ego. Tout risque de malentendu semble apparemment écarté : au terme d'une stratégie de persuasion et de conversion bien conduite, aucun auditeur, aucun lecteur ne se risquerait à épouser la voix de l'utilitarisme : « A quoi sert cela – ». La réponse à une question aussi prévisible que manifestement sans objet, s'agissant de la poésie et de l'art, ne saurait être qu'ironique. « A un jeu », se prête, en effet, mais sans ambiguïté, à deux lectures : on peut l'interpréter comme l'aveu de la radicale inutilité de l'art ou

comme le désaveu indirect, élégant et résolu, d'une prétention incongrue.

La relation, enfin, à l'ordre de la valeur (§ 6)

Précédé d'une locution conjonctive finale, l'énoncé du sixième paragraphe se présente comme la subordonnée complexe d'une proposition principale absente et qu'il n'est ni possible, ni nécessaire de restituer. Coextensive de l'avant-dernier alinéa, cette proposition se présente comme la réponse à la question inhérente à l'échange à deux voix qui la précède. Elle apparaît comme la formulation conclusive de l'esthétique mallarméenne : expression figurative et synthétique d'une parole à la fois lucide (elle postule la réalité du Néant) et fondamentalement enracinée dans l'expérience d'un ennui « métaphysique », qui ne tient pas à la personnalité d'un sujet particulier. Tels sont les préalables d'une parole véridique qui, prenant acte du leurre inhérent au postulat ontologique et du caractère tout aussi illusoire de la foi positiviste, parvient à garantir, le temps de la pratique énonciative qui en assure l'émergence, un sens-pour-le-sujet dans un monde désémantisé.

En incise, « nous avons droit », est la seule proposition assertive d'un énoncé qui s'en tient à des affirmations dont la valeur de vérité demeure subordonnée à une hypothèse : « si elles s'établissaient... ». Dans un univers où la seule vérité est celle du Rien, il est du droit de chacun de transmuier, par le moyen d'une sorte d'alchimie intérieure, l'ennui qu'engendre l'illusion positiviste, en une réjouissance idéale, authentiquement poétique.

Moyennant un nouveau déplacement de sa position énonciative, le poète-conférencier se présente ici comme le porte-parole de l'ensemble des humains considérés individuellement. Sorte de *nous impersonnel*, le pronom de première personne au pluriel implique, par-delà les participants à la communication en acte (« je » et « vous »), qui en sont les représentants, l'ensemble des humains individuellement considérés.

L'opposition des deux modes de la connaissance précédemment distingués – le premier subordonné à une expérience personnelle et immédiate (§§ 1-2), de nature pathémique, le second soumis à des critères de vérité universellement reconnus, abstrait et conceptuel, par définition socialisable (§ 3) – se résout à l'intérieur d'une forme de sagesse qui concilie conscience et passion, certitudes d'un savoir assumé (« le Rien qui est la vérité ») et évidences de la vie affective (« l'ennui »).

De manière générale, ce paragraphe reprend, sous une forme transformée, les principaux arguments des trois premiers alinéas :

– « Si les choses s'établissaient solides et prépondérantes... ». Cette proposition hypothétique constitue une référence indirecte à l'hégémonie, dans le champ des discours sociaux, des certitudes qui fondent une idéologie du progrès et du bonheur et qui, ramenant les choses à leur matérialité et à leur utilité, nous condamnent à la désespérance, au sentiment d'une insuffisance radicale des choses, à l'ennui et au silence d'un monde désémantisé (§ 1) ;

– « en des fêtes à volonté et solitaires », les « réjouissances idéales », dont le sujet est le lieu, échappent aux contraintes du calendrier et à l'institutionnalisation, elles instaurent, tant qu'elles durent, un état de plénitude et de satisfaction sans rapport avec le « bonheur commun de la foule » [Mallarmé, 1998, p. 655] que l'industrie humaine se propose en vain de produire (§ 1) ou avec la jouissance égoïste d'un plaisir préservé au prix d'une imposture (§ 3) ;

– « Une attirance supérieure comme d'un vide » : périphrastiquement désignée, cette passion sans nom, aussi impersonnelle et efficiente qu'un principe de la physique des corps, permet d'échapper à l'attente sans objet d'« Autre chose » (§ 2). Arrachant les choses à l'insignifiance d'une matérialité conforme aux évidences du Discours ordinaire pour « les douer de resplendissement », elle leur restitue la valeur et le sens-pour-l'homme qu'elles avaient perdus.

La dernière phrase du troisième paragraphe et la proposition du sixième et avant-dernier alinéa recourent l'une et l'autre à l'isotopie de la spatialité pour manifester métaphoriquement les états du sujet, les transformations pathémiques dont dépend, en dernière analyse, l'instauration, fût-elle momentanée, d'un rapport à l'ordre de la valeur, non certes à des valeurs reconnues, impossibles à poser et à penser dans un univers sans horizon ontologique. Localisé dans un espace d'en haut, distant de l'espace d'en bas, un éclat, ou un resplendissement sont l'expression figurative de la réactualisation d'un tel rapport.

Ces deux énoncés sont dans une relation d'équivalence sémantique. Le recours à un schéma syntaxique de transfert à quatre positions (*opérateur*, *source*, *cible*, *objet*) interprétable tour à tour, selon qu'il s'agit du passage d'un espace ou d'un état à un autre, comme déplacement ou comme transformation permet d'établir, pour l'interpréter, le rapport de comparabilité (de similitude et de dissimilitude) qui lie les expressions constitutives de deux images équivalentes :

- l'*opérateur* est tantôt un acteur humain (« on ») tantôt une configuration modale (pathémique), « une attirance supérieure », impliquant un acteur humain (« nous »), pathémiquement défini par la relation qu'il a aux choses (« le [à savoir, « le vide »] tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses... »), dont le rôle est celui de catalyseur ;

- le déplacement d'orientation ascendante, que l'*opérateur* soit localisé dans l'espace-source d'en-bas (« projette à quelque élévation ») ou rattaché à l'espace-cible d'en-haut (« attirance supérieure »), a pour corrélat la transformation d'un sentiment d'insuffisance – impliquant un état du sujet dysphorique : « le conscient manque chez nous », « l'ennui à l'égard des choses » – en une expérience de la plénitude, de nature euphorique : « ce qui là-haut éclate » ; « jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement » ;

- d'une image à l'autre, l'*objet* change de nature : il s'agit tantôt d'une configuration modale, « le conscient manque »

tantôt des « choses », plus exactement, de la représentation que nous en avons ;

– il en va de même des déterminations de l'*espace-cible* d'en haut. A un espace interdit, ou sacré, hanté par la figure obsolète d'une divinité maîtresse de la foudre (« élévation défendue et de foudre ») répond l'étendue d'un espace vide et parcourable, dont l'image de la divinité est absente, pour ainsi dire rendu à lui-même (« espace vacant »).

Toute expression de l'image finale du troisième alinéa est ainsi corrélable à une expression de l'avant-dernier alinéa, à l'exception, toutefois, du syntagme introducteur, portant jugement sur une forme d'artifice : « Je vénère comment, par une supercherie ». Il y a manifestement un écart par rapport à l'attente que génère la correspondance terme à terme par ailleurs observable. L'absence devient, dans un tel cas, significative. Elle confirme le statut de vérité particulier attaché au dernier des énoncés métaphoriques (§§ 2, 3 et 6) : expression figurative d'un postulat, il n'est pas soumis aux conditions de vérité des énoncés assertifs, il échappe, comme tel, à tout jugement aléthique.

Promesse et défi (§ 7)

« Quant à moi, je ne demande pas moins à l'écriture et vais prouver ce postulat ». Proclamation, celle-ci, qui a valeur de promesse et de défi : ego-poète s'engage par rapport à la pratique d'une parole dont l'avant-dernier alinéa a produit la formule. Dans le monde de la modernité, il n'est pas de sens, en dehors d'un croire dont on sait qu'il ne porte pas sur une vérité que rien ne saurait fonder. La preuve désormais ne peut être qu'existentielle.

« Quant à moi » : mais qu'en est-il de mes interlocuteurs, de « vous » ? Parvenu au terme de son développement, le texte interroge indirectement le succès de la stratégie de conversion mise en œuvre jusqu'ici. Le sujet parlant, écrivant parviendra-t-il à emporter la conviction de ses auditeurs et de ses lecteurs sans recourir à la voie,

impraticable, de la démonstration, par l'exemple d'une parole poétique, dont l'efficacité à produire sens et valeur serait à même de susciter, de leur part, un engagement comparable au sien ?

Une fois parcourue la suite de nos sept alinéas, une fois mises en évidence les relations qui constituent ces énoncés partiels en un énoncé global, relativement autonome, on perçoit la question implicite dont dépend, en dernier ressort, la cohérence de cette page de *La Musique et les Lettres* : est-il encore une place pour une parole poétique quand s'est perdue l'illusion ontologique et après que le leurre du positivisme, incapable de ressourcer un *vouloir-* et un *pouvoir-dire*, tend à s'imposer dans l'espace social et culturel ?

Corrélable avec les étapes d'une stratégie de conversion, la série ordonnée des réponses envisagées décline trois démarches poétiques :

- la première, récusée, propose une image mensongère des choses et du monde afin de préserver le plaisir qu'engendre le « mécanisme littéraire » ;

- la deuxième, vénérée, convoque la figure des choses pour dire l'objet inaccessible d'une visée en quoi consiste toute la réalité d'un monde par ailleurs voué au « Néant ». Sans commune mesure avec le mensonge hypocritement tu, propre à la poétique de la fiction, l'artifice délibéré et déclaré de la « supercherie » reprend, en l'attribuant à un acteur indéfini (« on »), l'essentiel de la poétique symboliste qu'avait anticipée, vingt ans plus tôt, un texte de la correspondance de Mallarmé :

Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner le spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chanta l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume lyrique, et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du Mensonge*, ou *Le Glorieux*

Mensonge. Je chanterai en désespéré ! (lettre à Cazalis, du 28 avril 1866) [Mallarmé, 1998, p. 696]

– la dernière enfin, pleinement assumée, rapporte le sentiment de la radicale insuffisance du monde et la passion de l'ennui, non certes aux « choses en soi », mais à la relation du sujet aux choses, étant admis que ni le sujet ni les choses n'ont d'existence en dehors de la relation qui les unit. L'épistémé ainsi définie est en avance sur son siècle. Ramenant à une question d'épistémologie les problèmes de la métaphysique et de la théologie, elle définit le *croire* qui présidera à une parole poétique inédite.

Champ du pouvoir ou champ dialogique ?

La lecture qui s'achève s'est voulue respectueuse de la lettre de l'énoncé qu'elle s'était donné pour objet, sans être pour autant littérale. Elle a cherché à éviter les pièges de la paraphrase, généralement dévastatrice (du moment qu'elle change les conditions d'exercice des stratégies de cohérence dont dépend l'instauration de la totalité signifiante du discours), aussi bien que les déviations d'une interprétation projective qui retrouve, parvenue à son terme, ce dont elle était partie, une idéologie, une structure ou une configuration de structures, les présupposés d'une théorie empruntée à une discipline (le plus souvent, psychologie ou sociologie) dont le souci primordial n'est pas de construire ses objets comme des totalités signifiantes intelligibles et axiologiquement orientées.

Il m'a paru intéressant d'opposer le résultat d'un travail interprétatif dont chaque opération est rapportée aux termes et aux relations que, de manière hypothétique, elle met en œuvre pour instaurer une cohérence discursive à ces évidences qui éblouissent un lecteur – si conscient soit-il, par ailleurs, des traquenards qui l'attendent – quand, par une sorte de mirage, l'objet de son interprétation vient confirmer à ses yeux, de manière imprévue, ses propres convictions théoriques.

Dans le fragment retenu de *La Musique et les lettres*, ego, simulacre énoncé du poète, commence par opposer deux genres discursifs, poétique et non poétique. A travers l'interprétation que j'en propose, le texte de Mallarmé se présente comme un métadiscours poétique, dont la visée est de

a) fournir l'image du champ dialogique où s'articulent, au point de vue de la position discursive assumée, plusieurs classes de discours ; trois de ces Discours correspondent à autant de poétiques chargées d'assurer l'émergence d'un sens-pour-le-sujet ;

b) convaincre les allocutaires de la sincérité et de la véridicité de la parole qui leur est adressée ;

c) prédisposer chacun, auditeur ou lecteur, à partager, le cas échéant, la foi en la parole poétique pour laquelle le poète se dit prêt à s'engager.

« Quant à moi, je vais prouver ce postulat » : la preuve relève de la parole poétique elle-même, lorsque sa *vérité* s'impose à travers le sentiment de plénitude qu'elle engendre. Les valeurs qui la fondent, échappent, par définition, à toute démonstration. Elles n'ont rien à voir, faut-il le préciser, avec les attentes d'un « agent » (dans la terminologie de Bourdieu) préoccupé de la position qu'il pourrait occuper, en fonction du « capital économique » et/ou « symbolique » accumulé, dans le « champ de concurrence » d'un espace culturel.

Pour que le poète retrouve un *vouloir-pouvoir-dire*, pour qu'il surmonte la crise personnelle dont sa biographie porte témoignage, il lui aura fallu rapporter à une transformation, de caractère général et collectif, des conditions du croire, le sentiment d'impuissance et de découragement né de l'expérience du Néant, de la découverte du « Rien qui est la vérité ». Sa parole est alors celle d'un sujet impersonnel. On se rappellera, à ce point, ce que Mallarmé écrivait à Cazalis, en 1867 déjà [Mallarmé, 1998, p. 714] :

C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.

La spécificité de chaque Discours tient à la position qu'il occupe à l'intérieur d'un ensemble organisé de positions discursives, d'un *champ dialogique* solidaire d'un espace social et culturel défini. Elle n'est pas subordonnée à la spécificité, sans cesse proclamée sur le mode apodictique, mais jamais véritablement illustrée ou théorisée, du champ culturel, ou littéraire, dont les poètes sont les agents.

Croyance collective en la valeur du jeu et en ses enjeux, « à la fois cause et effet de l'existence du jeu », l'*illusio* particulière au champ littéraire peut expliquer l'attention portée, hier et aujourd'hui, aux textes de Mallarmé, elle ne fournit pas le moyen de lire ou d'interpréter ses oeuvres, et encore moins de spécifier la nature de son esthétique ou de poser la question des valeurs qui fondent la valeur, génériquement postulée, des enjeux de sa prise de parole.

Pour une histoire des poétiques

L'interprétation qu'on vient de lire d'un extrait de *La Musique et les Lettres* relève apparemment de la pratique décrite des analyses « appliquées à un seul fragment d'une œuvre individuelle » (« Les Chats » de Baudelaire dans le cas de Jakobson et Lévi-Strauss) [Bourdieu, p. 314], ou de la « lecture de textes décontextualisés » (*ibid.*, p. 321), à ceci près que le travail herméneutique ne procède pas ici par décomposition d'un tout en ses éléments constitutants, mais que, à l'inverse, il a pour objet de constituer des énoncés de dimensions et de statut syntaxique différents, en autant d'éléments nécessaires à l'instauration d'une cohérence discursive. Ce n'est qu'après coup, une fois *inventées*, par la méthode des essais et des erreurs, les relations de hiérarchie et de dépendance sémantiques chargées de les intégrer, que ces « parties » acquièrent le statut d'unités de discours.

La condamnation, par ailleurs, des interprétations « hors-contexte » ne peut se faire qu'à partir d'une théorie qui, se prononçant sur

l'antériorité logique du contexte sur le texte, soit en mesure de préciser la nature et les dimensions du ou des contextes nécessaires à l'interprétation ainsi que les conditions de leur construction.

Toute parole se définit par rapport à l'ensemble fini des discours relativement auxquels elle se positionne. Le dialogisme inhérent aux discours littéraires tient à ceci que leur lecture fait appel, pour les articuler entre elles, à diverses configurations de modes du sens, de formes d'intelligibilité et d'axiologies.

L'interprétation des discours singuliers précède et conditionne l'élaboration d'un contexte proprement discursif. Le champ dialogique que présuppose la lecture, telle qu'elle a été conduite, du « texte de Mallarmé » met en relation deux genres discursifs, poétique et savant, elle permet d'ordonner entre elles trois poétiques distinctes.

Un champ dialogique n'est pas directement observable comme tel, à la manière d'un objet cartésien. Il n'est jamais que la représentation qu'une instance énonciative se donne du contexte de sa propre prise de parole. On ne peut y avoir accès que par et à travers la transformation d'un objet textuel défini en une totalité signifiante, ou discours.

Ceci admis, il n'est guère pensable d'élaborer le champ des champs dialogiques. Rien ne s'oppose, en revanche, à ce que nous songions à ordonner, dans le temps de la chronologie, une succession de champs dialogiques comparables entre eux. Il est ainsi possible d'envisager une histoire des poétiques qui s'inscrive à l'intérieur d'une histoire des croires, des rationalités et des axiologies sous-jacents aux diverses pratiques sociales.

Jacques GENINASCA
Université de Zurich

Ouvrages cités :

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art*, Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Editions du Seuil, 1998.

Ducrot, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Nouv. éd., Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

