Document generated on 06/01/2025 3:26 a.m.

Études littéraires

« Mais sans or soupirer que cette vive nue… » Anamorphose intertextuelle et métastase référentielle : d'un sonnet enchâssé

Jean-Pierre Vidal

Volume 22, Number 1, Summer 1989

Mallarmé : Inscription, Marges, Foisonnement

URI: https://id.erudit.org/iderudit/500890ar
DOI: https://doi.org/10.7202/500890ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Vidal, J.-P. (1989). « Mais sans or soupirer que cette vive nue… » Anamorphose intertextuelle et métastase référentielle : d'un sonnet enchâssé. *Études littéraires*, *22*(1), 91–105. https://doi.org/10.7202/500890ar

Article abstract

Through an analysis of a prose poem (« la Déclaration foraine ») and the sonnet it comprises (« La chevelure »), the author intends to show that Mallarmé deals with the deictic function in such a way that the referential field is there by both determinated and undone by some kind of anamorphosis. In this poem, as in many others from Mallarmé, the referential anamorphosis embodies a feminine discourse which opens a paradoxical intertext: the Mallarmean «Livre» is there spread in all its expanse by the minute twinkle of the letter.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

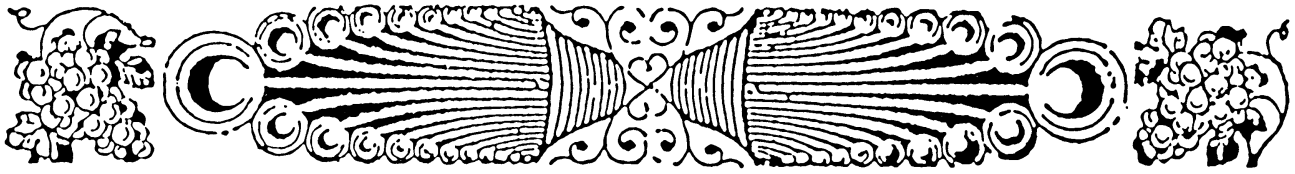
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/



« MAIS SANS OR SOUPIRER QUE CETTE VIVE NUE... »

ANAMORPHOSE INTERTEXTUELLE ET MÉTASTASE RÉFÉRENTIELLE : D'UN SONNET ENCHÂSSÉ

Jean-Pierre Vidal

À la mémoire d'Yves Bidart

Il me semble que je suis le parcours qui va du papier à l'expérience, bien que je ne sache pas quel type de parcours c'est. Probablement ai-je dû partir de noms qui résonnaient dans le texte, à plat, maintenant de purs noms, abstraits et puissants ; puis, j'ai dû aller vers l'épaisseur ronde et ambiguë dont ils ont été détachés au moment du décalque. Et à nouveau, j'ai dû chercher le devoir de la carte, en réinventant les angles de représentation.
Daniele Del Giudice, *le Stade de Wimbledon*, Paris, Rivages, coll. Points, 1988, p. 98.

■ Arrive toujours, un jour, un homme, un guerrier, qui fonde la ville. Il faut bien, très vite, pour qu'il puisse donner un nom, son nom, à cet enclos tracé dans la terre, que le sang d'un frère y soit proprement déversé. Et il ne tient sans doute qu'à ce flot qu'une lettre en efface une autre. Mais rien ne s'efface autrement que de son propre tracé. Toute lettre perdure, remords, risque, oubli, brouillon.

Le nom, à peine posé fondateur, borne, monument, se liquéfie, circule vers une étymologie paradoxale d'être dans son futur, syntaxe de sa descendance, mythe peut-être, littérature à coup sûr. Rome n'est déjà, dès l'abord, dès la fondation, plus dans Rome, qu'un improbable Réme, revanche et retour, poids et prix d'une lettre en différance, vient hanter. Car la suppression manifeste de l'autre a déclenché le lapsus, menace perpétuelle d'un glissement, hantise du filigrane. Ainsi se vengent les jumeaux.

Du meurtrier le nom, rature pas si impeccable, va glisser jusqu'à la déesse qui tutélise la ville et, du coup, l'enlève au guerrier. Car le nom du porte-épée s'est trouvé, miroir secret où se

marque la déesse, un double inverse, palindrome, labyrinthe, pérennité et anéantissement du simple hasard meurtrier qui traça. L'histoire, fort simple, se lit, à la lettre, ainsi : Romulus tue Remus, fonde Roma qu'Amor, subreptice et aléatoire, à Vénus voue.

Dans cette légende, qui rappelle que le sacré tient à la lettre et que les noms des dieux sont des mystères alphabétiques — car toute étymologie débouche sur le mythe —, dans cette scénographie du lapsus et du crypté d'office, point, sonne tout Mallarmé, tout ce qui rend un Mallarmé possible, suscité fou du signe, non certes seulement comme tous les illuminés « fin de siècle » logolâtres et logomoteurs dont il fut sans nul doute le compère distant [1], mais comme, en fin de compte, nous tous quand le langage ne nous est plus simple véhicule de politesse ou de police, urbanité référentielle, communication, point.

Est-ce hasard si, en notre langue, la lettre latine s'enlève vers la littérature et que le gramme grec nous ait donné ce qui en pondère l'élan, littéralement, syntaxiquement, cet ordonnancement qui, bien souvent, et parce qu'il est aussi souffle, suscite ? Toute étymologie est mythique, l'archéologie du langage est un fantasme de linguiste. Un fantasme solidaire de celui, politique à coup sûr, du sens, du sens comme cible ou crible, du sens comme permanence et donc, par le fait même, permanence du social, ce dieu millénaire et aujourd'hui millénariste.

Le vocable neuf, ce n'est pas seulement parce qu'il subvertit sa base tribale qu'il l'est. C'est surtout parce qu'il est toujours d'emblée risqué, qu'il est le risque d'une forme et d'une matière hasardées l'une vers l'autre, musique en un mot, musique pour laquelle toute manière de sens n'est que l'après-coup du concert, du consensus et de la conservation, entre autres de l'espèce, bonnes manières à l'endroit du social. L'écriture mallarméenne nie tout lecteur mondain en attente de réconfort référentiel. Elle postule l'interprète comme activateur, complice d'un risque à formuler ailleurs nécessairement qu'en son point d'émergence signé. L'interprète écrit ailleurs, autre, forcément, jusque dans l'ici maintenant cela de la partition. Mallarmé, on ne peut que le jouer. À perte d'identité. Et, d'une certaine façon, sans public. Il est là le silence qu'il impose.

Affaire de disposition, d'ouverture, de spatialisation du signe et de la lettre même, amarre aussitôt larguée que liée ou lue. Le sujet, Lacan et Derrida se souviendront de cette leçon que Mallarmé a relayée des présocratiques, est l'effet du lieu et de la relation qui l'ordonne. En deçà même de toute mimésis, il y a la solidarité fondamentale, quant à la disposition, du sujet et du monde comme déploiement. Et cette solidarité est le lieu du poétique, le poétique qui change l'éternité en espace.

Mais, et c'est écrit textuel dans le *Coup de dés*, il n'y a pas, paradoxalement, de lieu du texte, contrairement à ce que proclame un certain néopositivisme pour qui le signifiant n'est que lettre, mot, parfois phrase, à peine. Toute inscription dynamise et fracture l'espace

1 Cf. Michel Pierssens, *la Tour de Babil*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, coll. « Critique », 161 p.

même qui l'accueille. Il n'est de texte qu'intertextuel, de forme dudit qu'anamorphose [2], de visée référentielle que métastase sans origine ni arrêt. Un sonnet pris dans un poème en prose montrera, on l'espère, que, chez Mallarmé moins encore que chez quiconque (et ce « moins encore » marque la radicalité de son allonge dans l'histoire de la littérature), il n'y a jamais de dernier mot. Et pas davantage d'initiale.

L'un des plus commentés et, foin d'illusion moderniste, des mieux analysés depuis Thibaudet au moins, le sonnet « à l'anglaise » que l'on a, depuis Mallarmé lui-même, pris coutume de nommer par une plus ou moins grande citation de son premier vers, « La chevelure », « La chevelure vol », jusqu'à « La chevelure vol d'une flamme à l'extrême [3] », célébrant ainsi l'indécidable de sa frappe, ce sonnet propose d'entrée de jeu une illustration adversative de l'espace texte. Le texte comme lieu qui ouvre violemment la syntaxe, sa limite pourtant. Le texte comme inachèvement perpétuel de la syntaxe, son armature cependant.

La question capitale ici, comme presque toujours chez Mallarmé, c'est celle du point d'arrêt et donc de l'identité indubitable. Où arrêter le texte et son commencement ? Où le reconnaître qu'il ne soit nul autre ?

Publié, on le sait, pour la première fois au mitan du poème en prose « la Déclaration foraine », dans le numéro du 12 août 1887 de *l'Art et la Mode*, ce sonnet enchâssé semble, et pas seulement pour cela même, conjuguer concentration et dissémination. Précipité de « la Déclaration foraine » ou, pour reprendre sa rhétorique la plus insistante, serti en elle, il se diffuse, se taille en infimes éclats syntagmatiques où se reconnaîtra peut-être le lit que s'est creusé dans la langue l'être de langage, l'être-pour-la-parole qui signa provisoirement d'un biographème Stéphane Mallarmé. Langue gangue, dirait-on, comme il produisit, lui, femme flamme

2 Rappelons brièvement que l'on appelle « anamorphose » — il y a d'autres sens mais c'est toujours dans celui qui va suivre que nous utiliserons ce terme — ces curieux tableaux qu'on a commencé de peindre dès le XVIe siècle, à partir d'une réflexion sur l'optique : ils présentent une inextricable confusion d'apparence dans laquelle un miroir judicieusement placé ou un point de vue efficacement trouvé permet de voir se déployer, forme secrète de l'informe, un tableau dès lors enfin lisible.

Comme l'écrit Jurgis Baltrusaitis : « l'anamorphose est bien une évasion mais qui comporte un retour. La destruction de la figure précède sa représentation. L'image engloutie dans un torrent ou dans un tourbillon confus émerge, semblable à elle-même, dans une vision oblique ou dans un miroir. Ressuscitée de son chaos comme le Phénix de ses cendres, elle apparaît transfigurée par un mystère » (« Anamorphoses, Chasse à travers les collections du musée », Catalogue de l'exposition du Musée des Arts Décoratifs, Paris, 27 février-9 mai 1976, p. 8).

Précisons que, pour qu'elle s'applique vraiment à Mallarmé, il faudrait ajouter à cette description que l'image reformée une première fois puisse être à nouveau déformée dans un « tourbillon » second lui-même éventuellement dépassé, et ainsi de suite.

3 Mais aller ainsi jusqu'à la totalité du vers initial, c'est se condamner à passer aussitôt au deuxième que fait venir vite l'hiatus, dépassé d'un rejet, qui s'avère capital, parce qu'il est chute où se souligne la surprise d'une substitution (« occident » quand on attendrait « orient ») qui donne à la langue un supplément de formule. L'enjambement ici suture en effet un défaut de la langue, muette, pour des raisons qui tiennent sans doute à l'idéologie qui la façonne, sur la gradation de l'occident, quand elle est fort diserte sur celle de l'orient (« proche », « moyen », « extrême »). Mais, curiosité fin de siècle, la tribu aurait-elle donné cours légal au vocable du poète ? « À *l'extrême occident* du monde arabe, le Maroc lui-même n'a pas été totalement épargné par le déferlement nassérien » (Hamid Barrada,« Quand Hassan II dénonce le mal arabe », *le Nouvel Observateur*, n° 1136, 15-21 août 1986, pp. 36-37). L'énonciateur arabe a fait, tout naturellement, c'est-à-dire idéologiquement, pivoter les degrés d'étrangeté autour de l'axe de sa parole à lui.

et infratextuellement[4], dans ce même sonnet, « gemme » sans doute.

Pétition de principe ou hypothèse : le syntagmatique est d'abord déictique, l'architecture de la phrase prend corps de la visée qu'elle est et cette visée renvoyée à elle-même se trouve des étapes rétrospectives dans la répercussion du littéral que l'on peut ainsi, sous cet angle, assimiler au paradigmatique. C'est parce que je nomme le monde que lui et moi y trouvons, dans une découpe sans cesse provisoire, un nom, notre relation sans cesse reconduite dans ce qui est son aire d'émergence : le langage. Et, mais, tout nom est un multiple. Tout nom est un faisceau grouillant. Fils, tapisserie, cheveux, chevelure, plus que d'une érotique trop commune pour n'être pas vaine, c'est, sous la triple tutelle d'Ariane, de Bérénice et de Pénélope[5], que Mallarmé dit ainsi la capture provisoire du multiple, du multiple au point d'être innombrable (pas plus qu'on ne saurait compter les grains de sable qui servaient à compter le temps, on ne saurait dénombrer, la démêlant, ce qui constitue la chevelure) en Un qui n'a justement d'autre unité que cette conjonction, cette constellation qu'il tient en s'en déliant sitôt. « Y a d'l'Un », disait ainsi, avec l'ironie du paradoxe (puisque s'« il y a *de* », c'est que l'Un n'est pas identique à lui-même), le très présocratique Jacques Lacan, très mallarméen aussi, par ailleurs.

La fonction, la fiction pronominale de l'adresse, du « Salut », est toujours, chez Mallarmé, le lieu d'une explosion du déictique, comme l'est toute nomination, renvoyée sans cesse au parcours inarrêtable de la métaphore. Dans « Le vierge, le vivace... », autre sonnet sans titre, le « lui » qui désigne le cygne est déjà l'indice du « resplendi » répercutant trois vers plus bas son reflet prisonnier dans l'hiver. Le « tu » de « À la nue accablante tu » se dissémine en une cérémonie du tacite par redoublement : le taire du dire. Le pronom, plus peut-être que tout autre vocable, est chez l'auteur d'*Igitur* et d'*Hérodiade*, pseudonymes majuscules, l'objet de moires polysémiques, produites le plus souvent par une homonymie qui opère en sous-main un changement de statut grammatical (dans les deux cas relevés ici, du pronom au participe passé du verbe).

Seuls les romanciers nomment vraiment dans la certitude d'une tranquille mimésis. Il faudrait dire, en accordant au préfixe une valeur particulière de relève ou d'« Aufhebung », que les poètes, Mallarmé bien sûr leur prince, *dé*nomment. Au risque de ne plus faire sens commun.

Et pourtant il lui arrive, comme à eux tous, de raconter. Témoin cette « Déclaration foraine » où, à quoi, nous voici, trêve de généralités préambulatoires, enfin tout ouïe.

Que diable raconte-t-il donc et où gît l'événement ? Badauderies de crépuscule, galante promenade, une « enfant voiturée dans [les] distractions » (p. 280[6]) d'un poète en goguette, badineries alanguies, silence. Jusqu'à ce qu'une liesse bien évidemment populaire, « comme

4 Sur cette notion d'infratextualité, cf. Jean-Pierre Vidal, « l'Infratexte, mode du génotexte ou fantasme de lecture », *la Nouvelle Barre du jour*, numéro 103, mai 1981, pp. 19-54.

5 Déroulé, tressé, tissé, le gage féminin est celui d'un retour.

6 L'édition utilisée ici est celle des *Œuvres complètes* de la Pléiade, à quoi renvoie désormais la pagination.

une vocifération, parmi trop de tacite félicité pour une tombée de jour sur la banlieue, avec orage, dans tous sens à la fois et sans motif, du rire strident ordinaire des choses et de leur cuivrerie triomphale » (p. 279), vienne littéralement mettre, jeter hors de soi dans l'importunité du monde, sur l'objurgation de l'enfant qui nomme, reconnaît : « "la fête de..." et je ne sais quel rendez-vous suburbain ! nomma l'enfant [...], la voix claire d'aucun ennui ; j'obéis et je fis arrêter » (p. 280). Fin du premier acte, qui se pourrait intituler la contagion des côtoiements, du privé au public et du « tu » au « il ». La jouissance de l'adoration muette, « bercement de promenade sous les roues assoupissant l'interjection de fleurs » (p. 279), cède à l'orage, réveil au monde ; le solipsisme amoureux subit le coup d'arrêt de « je ne sais quel rendez-vous suburbain ». Le rendez-vous que l'on ne sait, dans le lieu où l'on se trouve soi-même, par le hasard pervers d'une sortie dans le non-lieu, dans le suburbain, ce rendez-vous des autres ouvre l'espace privé en un deuxième cercle, l'enfer. Et, notez bien, c'est Eurydice ou Béatrice qui y mène. L'enfant sait se faire obéir. D'autant plus que, « voiturée *dans mes distractions* », elle n'est peut-être après tout, l'hypallage aidant, que dans ma tête, comme semblera près de le confirmer la toute dernière réplique du dialogue qui clôt le texte, réplique où « l'enfant » devenue pur acquiescement se trouve une curieuse désignation : « — Peut-être ! accepta *notre pensée* dans un enjouement de souffle nocturne la même » (p. 283).

Dans le sonnet, le « je » proférateur se repliera dans une parenthèse, celle à quoi équivaut sans doute ici la rêverie qui voiture, fait naître et nie (« l'interjection de fleurs » n'est pas sans évoquer « l'absente de tous bouquets » des *Variations sur un sujet* dont, par ailleurs, en maints endroits ce texte-ci semble la prémonition, indice de cet « être-pour-la-parole » dont je parlais plus haut).

Cérémonie de l'ouverture chagrine ou triomphale au monde, dédale des retraits répercutés et de la contagion de la parole, il y a de la « Continuité des parcs » dans cette « Déclaration foraine ».

Le rendez-vous des autres, on l'a vu, dilue le rendez-vous privé mais dans la répercussion du tacite. Dans l'identification retenue, le nom passé sous silence, le privé est comme une allusion galante, le public comme tu par sa quasi-universalité. La femme alors conjoint le « je », enclos, quant au monde, d'un côté dans son savoir privé, confidence et mystère, de l'autre dans l'effacement oublieux de telles broutilles qui alimentent la notoriété publique, la femme le lie au reste, elle qui « voit clair » et nomme d'une « voix claire » : « à mon côté [...] *toute femme*, et *j'en sais* une qui *voit clair* ici [...] » (p. 279). Puis : « "La fête de..." et *je ne sais* quel rendez-vous suburbain ! nomma *l'enfant* [...], *la voix claire* d'aucun ennui [...] » (p. 280).

Le parallélisme des deux passages est des plus frappants. Si l'on ajoute que le glissement de « toute femme » à « l'enfant » en passant par « j'en sais *une* » marque la progressive dissolution du concept dans l'événement (cette « une » extraite de « toute » n'est « l'enfant » que parce que de tels riens l'amusent. Elle parle le monde) et qu'il y va du silence au bruit, on reconnaîtra là l'étape préliminaire, la saisie, la convocation du poète appelé bientôt, pitre, à faire lui-même le

boniment, la retape, le commentaire à l'exhibition que le texte va dire à mots couverts. Car la « Déclaration foraine » du titre, c'est celle que le « je » va faire, en bateleur improvisé qui sait fort bien pourtant le langage du monde, de ce monde :

> Je vous ferai observer, ajoutai-je [...], Messieurs et Dames, que la personne qui a eu l'honneur de se soumettre à votre jugement, ne requiert pour vous communiquer le sens de son charme, un costume ou aucun accessoire usuel de théâtre. Ce naturel s'accommode de l'allusion parfaite que fournit la toilette toujours à l'un des motifs primordiaux de la femme, et suffit, ainsi que votre sympathique approbation m'en convainc (p. 282).

Le sonnet, tout autant que l'obscure exhibition de foire qui amène directement le commentaire ci-dessus, aura été l'événement dont cette déclaration offre la transcription profane, car l'un et l'autre ont le même référent anamorphique et tacite : l'exhibition de la femme, privée pour le sonnet, publique dans la baraque commune. Mais, liés à cette même anamorphose non rassemblable en une figure qui se pourrait identifier et reconnaître référent hors de tout doute, ces deux textes se commentent l'un l'autre. « La Déclaration foraine » est le sonnet rendu « clair ». La glose nonchalante fait leçon.

Mais il est trop tôt encore pour en mesurer la portée. Avant que la confusion anamorphique du référent, de tout référent ne se déploie du poème en prose au sonnet, elle se fonde sur une série de répercussions analogiques, en autant de cercles qui vont du « je » au monde, du compliment presque lancé vers celle qu'une telle prise de parole eût fait « sourire » jusqu'à l'orage des choses et des gens, « rire strident ordinaire ». Pour que le rendez-vous devienne, en effet, une convocation, pour que le silence se brise en un commentaire public et, avant, en le sonnet sans nul doute ici citation, il faudra que sa délectation, la jouissance qu'en lui on tire de n'avoir pas à dire, ait été détournée vers la femme, par la femme, dans la nudité non physique de sa quintessence, fût-elle déchue déjà sitôt d'être incarnée dans une « enfant ». Ce détournement va d'un « il est certain » à un « peut-être », du début du texte à sa fin où nous avons déjà pu voir la femme devenue « notre pensée [...] la même », alors qu'elle est ici, dès ce début, tout effacée de songe, comme si l'identité de l'objet du discours — la femme, mettons, pour simplifier — ne faisait que s'effacer à mesure que le texte avance et qu'elle ne s'effaçât, pensée du je en quoi elle finit par se résorber, que de sa projection, à peine d'abord marquée puis exacerbée en divers doubles féminins, sur le monde vers quoi ce « je » la fait tendre poème [7]. Relisons le début du texte, dans sa totalité :

> Le Silence ! il est certain qu'à mon côté, ainsi que songes, étendue dans un bercement de promenade sous les roues assoupissant l'interjection de fleurs, toute femme, et j'en sais une qui voit clair ici, m'exempte de l'effort à proférer un vocable : la complimenter haut de quelque interrogatrice toilette, offre de soi presque à l'homme en faveur de qui

7 En vertu de l'homonymie avec changement de statut grammatical dont j'ai déjà parlé plus haut, le sonnet produira aussi une lecture qui fait de « La chevelure se pose vers » non plus seulement l'énonciation de l'envol retombé indéfiniment « vers » (préposition) le front, mais aussi l'affirmation de sa qualité de poème en tant que quoi elle « se pose » par le (dès lors substantif) métonyme « vers ».

> s'achève l'après-midi, ne pouvant à l'encontre de tout ce rapprochement fortuit, que suggérer la distance sur ses traits aboutie à une fossette de spirituel sourire (p. 279).

L'exemption de parole, parce que celle-ci est précisée complimentaire et parce qu'est détaillé le compliment en une véritable prétérition, a valeur de mot tu. Le silence, comme un privilège de la contiguïté, la distance du moi à l'autre affaire de parole et la parole elle-même réponse inadéquate, le silence est le murmure des songes. Toute nomination y a la politesse de l'allusion, de l'entendu, du gardé pour soi : « et j'en sais une qui voit clair ici ». C'est par la bande que tout se nomme. Toujours par définition à côté, le signifiant (n') est (que) supplément aux innommables choses, parure de rien, numéraire d'aucun trésor social, fût-il lexical. Le sonnet enchâssé dira bien en ses termes, avec l'humour presque imperceptible qui caractérise Mallarmé, que « le silence est d'or » non comme une inertie primordiale, prudence sociale, mais comme l'effet alchimique d'un grand œuvre sans public, retour à l'indistincte nudité de l'être.

« À mon côté, ainsi que songes [...] toute femme [...] et j'en sais une »... Ne pas nommer celle qui est sue, celle qui sans doute se reconnaît ici, dédicataire secrète du texte, qu'elle soit fictive ou non, c'est inscrire tout le discours dans l'écartement, la disjonction figurale anamorphique, la programmation de métastases qui a pour nom de trope : métonymie. Tous contours référentiels s'en trouvent tremblés, flous, refaits sans cesse.

La disposition, dans l'espace imaginaire, du comparant possessif et pluriel (« ainsi que songes ») dans la latéralité d'une naissance mythique (Athéna, cette femme ?) et l'à peine veille du répétitif (« dans un bercement de promenade ») fait remonter jusqu'au silence initial la certitude de l'engendrement. C'est parce qu'il y a ce vocatif, cette exclamation ironiquement « lourde de sens », qu'il y aura ces déboîtements successifs où le syntagme ouvert du je passera du tacite de ses songes, lieu à peine dit du presque je, à l'obscène de sa déclaration au monde, déclaration qui le fait autre, outre je, « rien que lieu commun d'une esthétique » comme il (mais qui lui ?) dira lui-même (p. 283), commentant après coup pour l'interlocutrice son éclat forain (du bas latin « foris » qui signifie... *dehors !* Se peut-il que Mallarmé ait ignoré cette étymologie ?).

Donc, visiblement, tout découle du silence, l'être en tout premier lieu, marqué d'abord — avec quelle prémonition de la phénoménologie husserlienne d'ailleurs presque contemporaine ! — dans le qualificatif : « *mon* côté » et surtout cet « étendu*e* » qui inscrit la future encore « toute femme » d'une lettre de genre, son qualificatif produisant aussi maintenant, de la même lettre, comme du même souffle, le substantif qui dit l'espace à partir de « côté ». La substance étendue, ironiquement, d'Adam à Ève, sans doute. Ne pas nommer, c'est aussi faire que l'adjectif soit, provisoire, un nom, modifiable à perte de dire. Car il y va de l'étendue des songes. Et le silence, figure d'un dieu héraclitéen, est un prédicat sans sujet.

Toute femme dès lors peut devenir celle que je sais et qui voit clair. La métonymie dit l'intimité unanime des songes, « rien qu'à simplifier avec gloire la femme », comme dira le sonnet. La métonymie ?

Celle qui deviendra « une » est prise, dans cet encore invisible landau, entre deux prépositions de lieu : « *dans* un bercement [...] *sous* les roues assoupissant ». Elle est *bercée* d'une promenade qui sous ses roues (c'est l'hypallage, on le voit, qui fait venir la voiture) *assoupit*. Répercuté par la paronomase (s*ous*, r*oues*, as*sou*pissant, jusqu'à t*ou*te [8]), l'empire du sommeil se souligne d'un rapport de cause à effet, de « bercer » à « assoupir », mais ce rapport conjoint deux diversités, rapprochées par la syntaxe : « assoupissant l'interjection de *fleurs*, toute *femme* ». Quand toute femme est bercée d'une promenade, comme en [mes] songes, c'est « l'interjection de fleurs » qui s'en trouve assoupie. Fleurs de rhétorique, à n'en pas douter, elles sont déjà, lieu commun métaphorique ouvert et, avec une politesse exquise et humoristique, presque refermé d'être distribué sur deux stases de la métonymie, elles sont, ces fleurs, aussi celles du paysage, métonymes du « je ».

Ce « je » qui rafle tout à la finale : « assoupissant l'interjection de fleurs, toute femme [...] m'exempte de l'effort à *proférer un vocable* [...] ». Exempté de profération, comme l'interjection de fleurs (rhétoriques et autres) était elle-même assoupie, c'est encore de la vacance du silence que jouit le je qui a su, avec détours et circonvolutions, complimenter sans rien dire, adorer finalement le silence et tendre dans une métonymie prétéritive le filet d'un syntagme où il peut enfin se voir adorant, ses songes devant lui épars comme autant de pseudonymes.

Le troisième quatrain du sonnet enchâssé tire de cette anamorphose exacerbée une lecture qui, entre autres choses, fait, d'une sorte de principe mâle (mais fortement ambiguïsé, ne serait-ce que parce qu'il est littéralement écrit de féminin grammatical), le révélateur, à la fois secret et publicisé (cf. le « et j'en sais une » de la « Déclaration »), de la féminité que niant expressément (« diffame ») il affirme en calembour (« dit femme »), pitre et prudent. Qu'on en juge plutôt :

> *Une nudité de héros* tendre *diffame*
> *Celle* qui ne mouvant astre ni feux au doigt
> Rien qu'à simplifier avec gloire *la femme*
> Accomplit *par son chef* fulgurante l'exploit

Que l'exploit, explicité, d'un enjambement de géant, au début de la strophe suivante, soit « de semer de rubis le doute » devrait nous rendre encore plus évidents et l'intertextualité qui articule le quatrain au premier paragraphe de la « Déclaration », et le fait que cette intertextualité repose sur une même syntaxe, mouvement d'écriture hasardée qui s'enlève sur la métonymie et la prétérition fondamentales.

En effet, de la même façon que « la Déclaration », en ses débuts, donnait dans l'hypallage et la métonymie, toutes figures du suspens, pour dire l'inscription progressive de la femme-fleur dans un paysage de rhétorique et même de foire, hors la scène du songe, leur foyer natif déployé par le « je » aux arcanes du silence, de la même façon l'inquiétude, la négativité que le lieu commun assigne à un champ passé sous

8 On sait l'importance que Mallarmé a toujours accordée à la fonction « mimologique » de la paronomase, ici filant une imaginaire substance dans la communauté phonique qui réunit les vocables distincts.

silence ou nommé « esprit » (« semer le doute dans... ») se trouve elle-même, autre forme d'hypallage, positivisée en un espace lui-même objet maintenant de semailles paradoxales, puisque, « rubis », elles sont reflet et pierre et parure, c'est-à-dire négation de toute moisson. Le doute est assurément, paradoxe encore, lui-même un miroir puisque « celle », la tacite, que diffame la nudité de héros, l'« écorche » (superficialité du labourage de ce champ de reflets) de la torche métaphorique de sa chevelure. Dans l'espace labyrinthique ouvert au flanc du silence, le reflet est l'œil, l'exhibition la simple moire du voyeur et une nuée de demi-dieux (Prométhée, Thésée, Jason) dit la conquête du paradigme titré « flamme » (et son objet, son qualificatif ou son conséquent, en un mot son pseudonyme : « or »), constellation signifiante par quoi se figure la femme, Autre absolu, et la « flamme » métaphorique que, par une convention que le texte murmure littérale tout autant que sociale, elle inspire. Masculin, féminin, deux stases de l'être, deux pôles de la circulation, du courant nommé texte. Et, par hasard de lettres, la nudité les réunit, à cette nuance près que si « un nu » peut, au delà du palindrome qui réfléchit le texte, désigner un corps de femme aussi bien, par exemple peint, de même qu'ici, inversement, c'est « une nudité » de héros qui « diffame », en revanche « une nue », elle, palindrome refusé, ne peut inscrire perdre disséminer le même corps que, constellation, homonymie, au ciel sans doute des songes du « je » ou de ses « distractions », autre forme prise par le véhicule où une enfant est baladée. C'est ainsi que s'écrit le premier vers du deuxième quatrain : « Mais sans or soupirer que cette vive nue » où peut se lire, diffusion du « je » que le troisième vers du premier quatrain a placé entre parenthèses et proférateur qui risque prudemment un conditionnel de métaphore (« je dirais mourir un diadème »), la mort de la parure, dernier soupir du joyau, éteint de nudité, comme d'une apothéose ou d'une ascension au blanc vif du silence jusques aux nues porté.

Et ainsi, le premier vers des deuxième et troisième quatrains forme une anamorphose où masculin et féminin se disposent en chiasme et en rébus l'un vis-à-vis de l'autre :

« Mais sans or soupirer que cette vive nue » se déploie[9] en effet vers « Une nudité [« vive nue »] de héros [« or » épelé inversé : r, o, puis récrit « correctement »] tendre diffame ». Les verbes qui sont deux (à supposer que ni « tendre », ni « vive », ni « nue » ne puissent en être) se distribuent sur les deux versants d'une contradiction qui forme paradigme : « soupirer » en effet est, de « diffame », une manière de contraire, puisqu'il insiste sur le presque privé quand l'autre dit le trop public, et sur l'adoration ou au moins l'effusion, le désir, quand c'est l'agression mensongère qui se met en scène dans l'autre.

Ce chassé-croisé du féminin au masculin fait donc que, dans le sonnet du moins, c'est de l'extrême déploiement de l'objet jusqu'au désir

9 Le déploiement s'effectue par dessus l'« Originellement » situé deux vers plus bas, peut-être répercussion d'« Occident » et même de l'infratextuel « Orient », mais en tout cas indubitablement transit de l'« or » de ce vers-ci jusqu'à l'œil « véridique » et la nudité qui « diffame », transit par le double calembour qui y niche, y disant l'or encore (« Or y gît ») et le mensonge (« Origine, elle ment »).

de l'autre que le « je » peut venir au texte, dans la double parenthèse graphique et conditionnelle, comme une instance de parole hasardée et qui se sait d'avance inefficace à dire le tout ni même la métaphore exacte qui, existât-elle, deviendrait nom propre. Le sonnet propose donc, quant à ce motif, l'inversion du déploiement inaugural de « la Déclaration », où nous revenons maintenant pour voir s'installer le dialogue dont nous venons de tracer ici les deux répliques extrêmes, du « je » à « elle » et de « elle » à « je ». Encore faut-il, auparavant, souligner que cette circularité intersubjective se reproduit presque à chaque paragraphe sinon à chaque phrase de « la Déclaration foraine » et qu'elle croise un autre dialogue, une autre circularité, celle qui va du « privé » au « public », le sonnet valant, d'une part, pour la galanterie tue des premiers paragraphes [10] et matérialisant, d'autre part, le pendant privé de la « déclaration » proprement dite, dont nous avons déjà dit qu'elle étalait en pleine foire le message, dérisoire bien sûr en tant que message, du poème.

C'est que l'espace du texte n'est ni tabulaire ni linéaire mais ouvre une spirale ou, mieux, une parabole dont la directrice peut bien être un certain récit, une certaine trajectoire d'événements ; fussent-ils avènements de textes ou de discours enchâssés, le foyer n'en sera pas moins irrepérable, sans lieu, telle la « chora » sémiotique de Kristeva [11].

Discours de la substitution généralisée et de l'équivalence provisoire, le texte aboutira, bien sûr, au motif économique et à l'or du sonnet. C'est la première marque tangible de cette économie érotique que nous allons maintenant voir dans le deuxième versant de l'incipit, celui qui, de l'autre côté des deux points qui expliciteront le « vocable exempté », met en scène la femme et l'ironie de l'offre qu'elle feint d'être. Le « je » y « explique » sa retenue et, notons-le, par un conditionnel sémantique sinon grammatical : « la complimenter haut de quelque interrogatrice toilette [...] ne pouvant que suggérer la distance ». Proférer ce vocable complimentaire, c'eût été dire la distance comme la dira plus tard, dans le sonnet, l'effacement parenthétique. Le conditionnel est le seul écho possible du silence. Mais il en est aussi la déchéance.

Nul étonnement, dès lors, à voir dans l'« interrogatrice toilette », une « offre de soi presque ». De l'autre côté des deux points, c'est le parcours inverse qui s'est ainsi mis en place : l'« effort » dont le « je » a été exempté par proximité rencontre, anagrammatiquement comme il se doit, l'« offre », aussi prétéritive (« presque ») que le compliment, mais prête dès qu'elle se fait de changer son interrogation en ironie, « la distance sur ses traits aboutie à une fossette de spirituel sourire ». Le lieu de la rencontre est la lisière de l'autre, son corps déployé-dérobé dans la

10 Au point qu'il est littéralement truffé de lieux communs, amoureux mais pas seulement, décomposés par le texte, de « chevelure de flamme » à « semer le doute », en passant par ceux dont la décomposition s'étend sur plusieurs vers : « mourir un diadème » et « sans or soupirer » venus peut-être du double embrayeur infratextuel que forment « s'éteindre » et « dernier soupir », et surtout la convocation, avec « par son chef », de l'ironique « au doigt et à l'œil » (« joyau de l'œil », « astre ni feux au doigt » ; le texte conjoint d'ailleurs « doigt » et « œil » par le bijou. Le fait que l'œil soit « véridique ou rieur » doit-il nous faire risquer qu'il y a dans cette alternative ou cette alternance l'ombre d'une rébellion, d'une nique à l'autorité ? Peut-être...).

11 Cf. *la Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1974.

« toilette », défi au dire, à la nomination. Et, de la « distance » que le compliment retenu n'a pas creusée, ne reste que l'évocation d'un petit « fossé » implicite, cette « fossette » précisément qui... eût pu avoir lieu. La prétérition, une fois de plus, dit le suspens qu'est le texte, fil littéral tendu sur rien qu'un souffle, un désir qui agite doucement la toile arachnéenne de pseudo-synonymes (« distance », « fossette ») à quoi se prend toute nomination.

Comment mieux dire aussi que le langage arpente la distance des choses, et aussi bien entre elles, tel le parcours d'un regard dont l'œil n'est pas plus l'origine qu'il n'en est la fin, foyer tout au plus, lieu de passage d'un reflet qui court le monde...

« Eff*ort* », « *o*ffr*e* », « f*o*y*er* » (dans le sonnet), ainsi court la flamme. Dans le déploiement de l'or. L'or qui circule, secrète paillette littérale, partout dans le début de « la Déclaration », de « p*r*omenade sous les *r*oues », en passant par « l'eff*o*rt à p*r*oférer », « l'inter*r*ogatrice toilette, *o*ffr*e* de soi » (« soie » ?), « l'enc*o*nt*r*e de tout ce rapp*r*ochement f*o*rtuit », « s*o*ur*i*re », avec une stase particulièrement signifiante sur l'homonyme qui justement va marquer le seuil du privé rompu : « *hors* du *r*ay*o*n », pour aboutir en fin de compte à la violence de l'extérieur où l'or n'est plus luxe secret de nonchaloir mais simple violence économique (et sans doute historique, ici, dans l'allusion à Boulanger), violence qui conjugue clameur de foule et folie des choses. Mais désormais il faut tout citer, tant la disposition est parlante : « comme une v*o*cifération, parmi t*r*o*p* de tacite félicité p*o*u*r* [« trop », « pour », quasi anagramme qui marque en « or », adverbe ou conjonction presque, la différance du sujet au monde] une tombée de j*o*u*r* sur la banlieue, avec *o*rage, dans tous sens à la fois et sans motif, du rire strident *or*dinaire des choses et de leur cuivrerie t*rio*mphale ». On n'est sans doute plus très loin ici du fameux « hormis l'y taire », l'or secret fondu visiblement dans la cuistrerie de fanfare du métal rouge. Faut-il préciser que toutes ces citations se répartissent sur quinze lignes à peine (p. 279) ?

L'or qui est aussi, ô Igitur ! un donc, un lors, un acquiescement exquisement adversatif, c'est, aussi bien, ce sonnet que l'on va jeter, en guise de sou, masochiste perle aux pourceaux de la foire, hommage secret au soupir d'une robe. Qu'on en juge plutôt par le liseré textuel qui court de la prose au sonnet :

> Un coup d'œil, le dernier, à une chevelure où fume puis éclaire de fastes de jardins le pâlissement du chapeau en crêpe de même ton que la statuaire robe se relevant, avance au spectateur, sur un pied comme le reste hortensia.
>
> Alors :
>
> La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
> Occident de désirs pour la tout déployer
> [...] (p. 282).

Pli selon pli, dans le froissement frileux de la toilette évoquée mais bien plutôt convoquée de lettres, le sonnet a tissé la visibilité de son émergence qui n'est pas, notons-le bien, sa naissance, fût-elle simplement re-présentée.

En effet, le sonnet ne naît pas plus de cette partie précise de « la Déclaration foraine » qu'il ne vient du début de cette même « Déclaration » ou... du prétexte mimé de quelque épisode biographique, réel ou imaginaire. Pas plus d'ailleurs qu'il ne naît de lui-même.

Ce que représente plutôt cet autre « Don du poème », ce « Salut » aussi, car il est l'un et l'autre, c'est l'intertextualité universelle [12] telle que Mallarmé, célébrant suicidaire de la variation infinie, a pu, non pas la théoriser, bien sûr (encore que...), mais, mieux, la refaire, la distanciant dans sa répercussion même. La théorie de Mallarmé est une procession...

Variation infinie, en effet, car à partir d'un certain degré de répercussions, d'une certaine prolifération d'échos et pas seulement littéraux, le texte devient un virus qui se déploie de lui-même et infeste l'univers, comme deux miroirs face à face *sont* l'infini piégé, sommé de se dire. Nous qui, à peine cent ans après lui, tentons encore de trouver quelque chose de quelque valeur qui ne serait pas de Mallarmé encore, nous en savons quelque chose. « La folie d'Elbehnon », elle est là, dans la virulence du trait, le creusé maniaque de la lettre, toute cette violence du signe qui sans cesse produit le Livre comme une ubiquité majuscule de tous poèmes en le lieu d'écriture irrassemblable, ce Livre que bien sûr il a fait et que nous cherchons encore. Et, parbleu ! c'est vrai, nous sommes les illuminés de son Évangile, pourquoi le cacher ? Son texte est sans doute une machine à faire des fous si l'on entend par fou celui pour qui tout résonne sans fin.

Répercussion locale aussi toujours. Par exemple ici, dans l'émergence visible du sonnet enchâssé, où nous voici revenu.

Le sonnet se présente comme le conséquent du « coup d'œil ». Il est introduit par un « Alors » venu ponctuer ce « dernier » coup d'œil lancé comme pour se rassurer avant l'audace de la profération. Mais ce lien proprement syntaxique produit une anamorphose dont le vers « dans le joyau de l'œil véridique ou rieur » est la figure identifiable. C'est, en effet, le véridictoire et le précieux portés, au niveau sémantique, par « un coup d'œil, le dernier », et le même véridictoire et précieux, aux niveaux logiques et calembourgeois synthétisés dans le « Alors » que ce vers répercute, non sans reprendre aussi le « spirituel sourire » qu'aurait pu avoir « l'enfant voiturée » si un compliment s'était efforcé, comme le font, par nature, tous compliments, d'être véridique.

Le sonnet se présente aussi comme le dit de la chevelure, son titre pris en vers et venu de cet ailleurs du contexte (doublement ailleurs : un autre texte ou une autre partie du texte, et un événement réel ou imaginaire). Or, cette chevelure-là sur laquelle s'est posé le dernier coup d'œil avant l'esclandre secret du poème, elle est un lieu « où fume puis éclaire de fastes de jardins le pâlissement du chapeau en crêpe de même ton que la statuaire robe se relevant » (p. 282). Feu dont le texte énonce l'histoire, dans ce passage du « fume » à l'« éclaire », montée de lumière, envol donc et même larcin — rhétorique — puisque ce feu n'est que « le pâlissement du chapeau », étonnante métaphore où c'est le « pâlissement » du chapeau qui « éclaire », comme si la lumière n'était que le reflet de l'objet sur lequel elle se pose (et l'on reconnaîtra là le « thème » fondamental du poème), étonnante métaphore rendue folle par

12 « L'inter-texte n'a d'autre loi que l'infinitude de ses reprises » Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p. 217.

son écartèlement si exacerbé sur l'effilement métonymique de la phrase qu'on ne sait plus trop où la situer vraiment, ni même s'il y a encore métaphore. Car qui nous dit, après tout, la syntaxe de Mallarmé étant ce qu'elle est : une avancée rétroactive, un déploiement qui revient, un « éventail » en un mot, le sien, qui nous dit, dis-je, que c'est le « pâlissement » qui est le sujet de la phrase ? Qui nous dit que ce n'est pas cette « chevelure » dont le relatif « où » pourrait aussi bien, métonymie aidant, être un « qui » ? Qui nous dit, même, que ce n'est pas le « coup d'œil » ? Celui, quel qu'il soit, qui regarde est pris dans son regard, saisi par l'objet sur lequel il glisse.

Mais revenons au feu, ou plutôt allons jusqu'à celui du premier vers qui, lui aussi, est la figure identifiable d'une anamorphose produite à partir du lieu dit chevelure, en la prose.

Si la chevelure est ainsi le « vol d'une flamme », c'est, dans tous les sens, y compris celui, métatextuel, qui souligne l'emprunt aux lignes précédentes et cet envol, mieux, cet enlèvement, du « coup d'œil » au mouvement, « avance au spectateur », de l'objet où est pris son regard. Car l'avancée du corps de l'exhibée est aussi son invite au spectateur. Et, comme le sonnet en donnera divers exemples, la syntaxe produit l'ambiguïté grammaticale : « avance » est tout autant substantif que verbe, apposition que prédicat, d'être placé entre la robe « se relevant » et « sur un pied ». Le mouvement, à la limite, conduit au désir qui est sa perpétuation totale : « vol d'une flamme à l'extrême Occident de désirs pour la tout déployer » et ici, plus modestement, « la statuaire robe se relevant, avance au spectateur, sur un pied ». Ainsi s'accomplit déjà un métaphorique vol de flamme, celle qu'en s'enlevant ce pied arrache au spectateur. Ainsi se met en scène le voleur de feu, Prométhée, « nudité de héros », mais aussi, plus loin, « par son chef fulgurante l'exploit », la foudre que porte ce chef, décidément bisexué (il se pourrait presque dire le masculin de la chevelure), courant implicitement depuis cet « éclaire » [13] que tout, dès lors, nous invite à lire, sans « e », comme un substantif dans un verbe, ce qui est précisément, remarquons le bien, le mouvement contraire de celui qui fait de « vol » un implicite « vole ».

Comment alors s'étonner, puisque le regard est relancé dans son spectacle, le diseur dans sa parole, la pléiade de héros mythiques dans la constellation femme ainsi portée « aux nues », comment s'étonner que cet incendie qui se propage de vocable en vocable s'allume dès la toilette qui, « interrogatrice » et « offre de soi », incitait, au début du texte, à « complimenter haut », c'est-à-dire à presque « déclarer sa flamme » au cœur même de ce qui se titrait, par leurre sans doute, de déclaration « foraine » ?

La chevelure est bien, en toutes lettres, ce compliment du haut qui rend futile la profération. Un coup d'œil suffit mais qu'il faut au moins dire. Et sitôt dit il s'accorde et change de genre car il n'est de dit que de la femme, Hérodiade mettons, elle, cette éternité de la vie scripturale de Mallarmé.

13 Elle vient cependant, tout autant, cette foudre, de l'orage du début de « la Déclaration ».

Il n'est de dit que de la femme car un coup d'œil se perpétue autre sitôt de voir que le couvre-chef est « en crêpe de même ton que la statuaire robe se relevant [...] sur un pied comme le reste hortensia ».

C'est ici peut-être que tout le texte se résume, en un point à partir duquel toutes les anamorphoses qui le constituent semblent s'ordonner, non point en une seule figure, mais selon un déploiement de lignes de fuite dont cette phrase en apparence anodine est le déclencheur, comme elle est, localement, mais ce n'est certainement pas un hasard, le contexte immédiat, l'ouverture des guillemets [14] si l'on veut, de « La chevelure vol ».

Forme extatique de la synecdoque, l'antonomase qu'est l'hortensia (du prénom, Hortense, de la femme à laquelle son « inventeur » la dédia) replante le pied, « comme le reste », dans le terreau où poussent les fleurs de rhétorique. Pour des raisons qui sont pléthore. Et d'abord parce que ce vocable ici, manifestement, « [simplifie] avec gloire la femme », unifiée ainsi dans le ton sur ton d'une couleur qui n'est pas une (multiples, comme pour presque toute fleur, les couleurs de l'hortensia), répercutée comme un prénom secret dans le paragramme du sonnet (« Une nudité de *héros ten*dre diffame »), déployée de cap en pied, ici de « chevelure » à « pied », là de « chevelure vol » à semailles de rubis, de ciel en terre, de Prométhée le voleur de feu à Jason le semeur de dents de dragon aux fins de conquête d'une allégorique toison d'or qu'« hortensia » déjà tend en lui, elle.

Mais la raison ultime, si tant est que raison, qu'ultime aussi aient quelque sens dans un tel univers de la moire à perpétuité, la raison majeure de cette ouverture d'implicites guillemets sur un prénom de femme nom de fleur, c'est que ce vocable représente, précipité alchimique, or tombé des nues, la quasi signature de la phrase qui le porte. Car tout s'y résume et s'y avère : les « fastes de jardins » qu'allumait dans la chevelure le « pâlissement du chapeau » sont l'ouverture plurielle à l'anonymat provisoire qui trouve nom singulier à la fin de la phrase, aboutissement de la métonymie. De la chevelure qui « fume » au chapeau « en crêpe » qui la redouble à dire tout autant la manière dont peuvent, entre autres façons, s'arranger les cheveux (crêpés), à ouvrir aussi le paradigme du deuil où le noir fait signe de « feu » (« mourir un diadème » pourrait bien être la transcription de ce chapeau en crêpe sur une chevelure qui fume), à tout bêtement enfin la coiffer, de la tête au pied plus loin, la statuaire robe relevée prenant place ici du chapeau, de la partie au tout, du commun au propre, de l'informulé au nommé, ce qui se dit ramassé en formule dans l'hortensia, c'est la force infinie du « comme le reste », dans le double sens de cette formule sur quoi nous allons clore à notre tour.

« Comme le reste », en tant que le reste, la lettre, contagion secrète, est fichée au cœur du monde dont elle commande l'universalité à

14 Guillemets qui, dans cette perspective, ne se refermeront, provisoirement bien sûr, que par la répercussion de « La chevelure vol... » dans le récit d'un autre, un disciple évidemment, le Jarry du *Surmâle*, dont j'ai déjà signalé ailleurs la citation-dissémination qu'il fait du sonnet de Mallarmé. Cf. « la Pédale-vapeur et le sexe des mésanges. Cinq approximations figurales du Surmâle », *Alfred Jarry*, Colloque de Cerisy sous la direction d'Henri Bordillon, Paris, Belfond, 1985, pp. 205-233.

l'enseigne d'un « comme » où nous sommes tous irrémédiablement logés. La mimésis est le nom que nous donnons à cette anamorphose que notre ombre porte sur le monde.

Mallarmé, quant à lui, disait que cette nue, notre ombre portée, était notre plus pur or.

Mais Mallarmé n'était pas un sémiologue, car son code, si son œuvre daignait en projeter un, si se pouvait concevoir de sa pratique effervescente un tel coup d'arrêt qui en permette la saisie sage, ce code, existât-il, ne serait qu'un idiotisme radical, une improbable syntaxe d'hapax. Qui de rien serait portée : musique, danse, mouvement nu.

Université du Québec à Chicoutimi