

## Intermédialités

# La perception du mouvement entre disparition et apparition : réminiscence mallarméenne de l'intermédialité

Sylvano Santini

---

Disparaître

Numéro 10, automne 2007

URI : [id.erudit.org/iderudit/1005551ar](http://id.erudit.org/iderudit/1005551ar)

DOI : [10.7202/1005551ar](https://doi.org/10.7202/1005551ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Santini, S. (2007). La perception du mouvement entre disparition et apparition : réminiscence mallarméenne de l'intermédialité. *Intermédialités*, (10), 33–54.  
doi:10.7202/1005551ar

---

### Résumé de l'article

Cet article propose de déplacer le point d'équilibre de la réflexion sur la disparition en n'en faisant plus l'objet du corps mais de l'esprit. Il prend la forme d'une brève, d'une très brève histoire des idées au XXe siècle qui retrace, de la disparition élocutoire du poète chez Mallarmé à celle de l'écart entre les mots et les choses chez Virilio et Baudrillard, deux figures du mouvement qui, dans leur opposition, déterminent actuellement les pôles philosophique et technologique de la construction dynamique du sens. Qu'est-ce qui provoque le charme de la chorégraphie des signes? Qu'est-ce qui ravit l'écart entre deux termes? La synthèse ou le « suspens »? Cette brève histoire qui noue la question de la disparition à celle du mouvement tâchera dès lors de révéler la naissance de cette alternative et de l'emmener jusqu'à son expression contemporaine, au coeur de ce que l'on appelle l'intermédialité.

Tous droits réservés © Revue Intermédialités, 2008

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# La perception du mouvement entre disparition et apparition : réminiscence mallarméenne de l'intermédialité

SYLVANO SANTINI

33

P our reprendre une métaphore de Sartre qui circule encore aujourd'hui dans la pensée avec une certaine aisance, ne pourrait-on pas dire que tout le xx<sup>e</sup> siècle littéraire, le plus moderne, le plus innovateur donc, a avancé en regardant dans le rétroviseur? Pour ne pas dire toute une pensée près de Blanchot et de Beckett qui, en monnayant le silence, « seul luxe après les rimes » selon Mallarmé, s'est affairée au langage qui parle seul et dont le point d'aboutissement mène invariablement au « ça parle » ou à la « quatrième personne du singulier »? Ce point avant l'aube, dans la nuit donc, c'est-à-dire là où la fascination y voit le mieux, tient en un énoncé qui, comme un cube de bouillon ou une particule d'uranium, n'a cessé d'offrir çà et là sa saveur ou son énergie : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés<sup>1</sup>. » On n'en aura jamais dit autant en si peu de mots. Au-delà du hasard, Mallarmé aurait gagné son pari avec ses *Divagations* en initiant un mouvement.

Je peux donc avancer un peu à mon tour en regardant dans le rétroviseur et affirmer que le xx<sup>e</sup> siècle littéraire a été fasciné — et nous le sommes sans doute encore — par une disparition. C'est d'elle qu'il sera ici question, de la disparition mallarméenne, ou mieux, d'une fascination pour cette disparition, car le propre de tout discours, sa motivation, n'est-ce pas l'absence de l'objet? De nouveau

1. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1942, p. 252. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées, par le sigle « D », suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Mallarmé: « Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » (« Crise de vers », D, p. 255) Et quand l'objet qui fait parler, absent par principe, se réfère à l'absence même, le discours ne se redouble-t-il pas à l'infini? Tel serait l'un des effets de la disparition mallarméenne qui entretient un rapport étroit avec la structure de la fascination: elle exerce sur la pensée qui la fixe un enchantement qui n'en finit plus.

C'est bien connu, ce qui fascine dans la disparition du poète chez Mallarmé, de cette entité qui, dans le temps et l'espace, a aligné des mots sur une page, c'est qu'elle permet au langage de parler seul (c'est la deuxième proposition de la célèbre phrase: le poète « cède l'initiative aux mots »; ou comme il le dit aussi dans une lettre à Verlaine: « le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur »<sup>2</sup>), sans la moindre intention plus ou moins consciente, dans une pure objectivité pourrait-on dire, comme l'affirme Adorno à propos de la poésie oubliée des Dieux de Hölderlin<sup>3</sup>. Cet effet de la disparition mallarméenne a entraîné ouvertement une importante collection d'écrivains, de penseurs et de critiques du xx<sup>e</sup> siècle, dans laquelle je rangerais, pêle-mêle, l'ouvrage de Foucault sur *Raymond Roussel, écRiturEs* de Paul-Marie Lapointe, la conception quasi impersonnelle du « sujet lyrique » autour de Rabaté et de Maulpoix, etc.: ils ont tous pour emblème l'énoncé de Mallarmé. Mais il ne servirait à rien d'étendre ici cet inventaire ni de le justifier plus avant, tout simplement parce que cette filiation, un peu épuisée aujourd'hui, est une évidence. Alors, pour éviter de s'éténuer à répéter ce que l'on sait déjà et, qu'au bout du compte, j'en devienne fatigant, j'aimerais revenir complètement sur la disparition mallarméenne pour y déceler un autre aspect qui ne serait pas tout à fait étranger à l'effet du langage qui parle seul, qui l'accompagnerait ou le justifierait même, mais qui ouvrirait une perspective plus large témoignant d'une fascination pour la disparition qui ne se reconnaîtrait pas directement d'origine avec Mallarmé et qui ne serait pas strictement littéraire. Je propose, ni plus ni moins, une nouvelle généalogie.

#### LA DISPARITION COMME CONDITION D'APPARITION DU MOUVEMENT

La disparition du poète est l'occasion pour Mallarmé de faire voir les choses autrement, de modifier notre perception du monde. En ce sens, elle touche aussi

2. Lettre à Verlaine, 16 novembre 1885. Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, tome I: 1871-1885, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Éditions Gallimard, 1959-1985, p. 802.

3. Theodor W. Adorno, « Parataxe », *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Müller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs Flammarion Sciences », 1984, p. 308.

bien l'objet qui disparaît que l'esprit qui le perçoit, et aucun jugement, semble-t-il, ne saurait déterminer lequel en est véritablement affecté. Probablement le sont-ils également, établissant entre eux une dynamique de va-et-vient étrangère à la synthèse dialectique, et c'est pour cette raison que l'on peut dire que la disparition est toujours un peu la condition d'apparition de quelque chose : lorsqu'une chose disparaît, l'esprit, fasciné, tente d'en combler le vide sans jamais tout à fait y parvenir. Cet écart entre les « éléments du monde » et le « psychisme de l'homme » qui « permettrait de *fonder* les analogies » dans le langage<sup>4</sup> constitue une dynamique fondamentale chez le poète, et c'est elle qui a pour effet d'interpréter le manque et le désir comme les corollaires de la disparition : la disparition d'un corps solide ou d'une chose physique a toujours une suite, comme si elle était le point de départ d'une histoire. En fait, cette dynamique est très simple : tout élément qui disparaît fait place à l'imaginaire, et l'imaginaire est une vue affectée de l'esprit dont le terme est indéfini. La disparition d'un corps fait donc imaginer (voir dans l'esprit), et ce qu'elle fait imaginer chez Mallarmé, c'est un « jeu » au sens technique du terme, c'est-à-dire la course aisée d'une chose dans l'espace ménagé entre des points d'arrêt. Ainsi, si l'on revient à la disparition du poète, elle permet de voir le langage comme un système de relations différentielles, un rythme qui fonctionne sans contrainte ; conception que le poète étend, par ailleurs, au recueil comme « système très mobile<sup>5</sup> », bien qu'il soit difficilement totalisable ou réductible à un concept que l'on perçoit.

De manière générale, et sans doute un peu pour accélérer notre propre pensée, on peut dire que la disparition physique d'un corps ou d'une chose chez Mallarmé est la condition de possibilité de la perception d'un autre monde, non pas celui des formes stables et fixes, mais celui du mouvement. Les meilleurs textes pour suivre cette idée chez lui sont sans doute ceux qu'il a écrits sur la danse et dans lesquels il prend la mesure de ses effets spirituels. Composée de séries d'impulsions, de déplacements et de trajectoires, affranchie généralement de la contrainte d'une production précise et déterminée de sens, la danse, mieux

4. Éric Benoit, « Le Démon de l'Analogie, ou : la résurrection des mots », *Enchantement. Mélanges offerts à Yves Tadié (Modernités 16)*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, p. 102. Benoit avait déjà entamé cette réflexion dans un autre article dans lequel il situe l'avènement du sens chez Mallarmé « autour de trois pôles : le sujet (esprit, et corps), le monde objectif aperçu, et le langage », Voir Éric Benoit, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la Poésie et le sens du monde », *Romantisme*, n° 111, 2001-1, p. 105.

5. François Châtelain, « La mise en scène de la Fiction : réflexions autour de la structure du recueil des Poésies de Mallarmé », *Romantisme*, n° 111, 2001-1, p. 102.

que tout autre art, fait percevoir, dans l'espace du jeu, le mouvement pur. Et, dans ce dessein, il faut que le corps n'en soit plus tout à fait un dans la chorégraphie :

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. (« Ballets », D, p. 182)

La danseuse, qui n'est pas une femme qui danse mais une écriture corporelle qui, comme un poème, parle seule, redouble par analogie la disparition du poète<sup>6</sup>. Et, pour percevoir « la forme humaine dans sa plus excessive mobilité, ou vrai développement » (« Ballets », D, p. 186), ce n'est pas uniquement le corps de la danseuse qui doit disparaître mais tout ce qui l'accompagne et qui fixe le regard. C'est à cette condition que l'on perçoit le mouvement pur, c'est-à-dire un mouvement qui n'a pas besoin d'un support pour se faire sentir :

Tout à l'heure va disparaître comme dans ce cas une imbécillité, la traditionnelle plantation de décors permanents ou stables en opposition avec la mobilité chorégraphique. Châssis opaques, carton cette intrusion, au rancart ! Voici rendue au Ballet l'atmosphère ou rien, visions sîtôt éparées que sues, leur évocation limpide. La scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d'un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat. (« Les fonds dans le ballet », D, p. 190)

Mallarmé préfère ce qui est en mouvement à ce qui est fixe ou stable, préférence dont on peut retrouver les traces dans l'opposition entre le langage ordinaire qui fixe et détermine le sens des mots et le mystérieux pouvoir suggestif du langage poétique présentée dans *Crise de vers*, ou encore dans le passage « d'un âge de dépendance et de conformisme » poétique à un « âge d'innovation » et « d'aventure poétique »<sup>7</sup>. Avec Mallarmé, on veut que la littérature et les autres arts aboutissent sur un projet inachevé, sur une œuvre en train de se faire, en devenir, infinie, parce que la « poésie » veut exprimer le « sens mystérieux des aspects de

6. On dirait que l'analogie lorsqu'elle est poussée à fond chez Mallarmé fait disparaître l'écart entre le représentant et le représenté qui fonde la famille des tropes, comme dans cette phrase : « alors, par un commerce dont paraît son sourire [celle de la « ballerine illettrée »] verser le secret, sans tarder elle livre à travers le voile dernier qui reste toujours, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est », Stéphane Mallarmé, « Ballets », D, p. 187.

7. François Châtelain, « La mise en scène de la fiction », p. 99.

l'existence » en ramenant le langage humain à son « rythme essentiel<sup>8</sup> », et c'est, en partie, moins ce que la poésie veut exprimer que la manière dont elle veut le faire que l'on retient : le « poème », terme générique pour toute œuvre qui atteint le rythme essentiel du langage chez Mallarmé, doit produire un mouvement et non un produit fini et consommable une fois pour toutes. Voilà tout le mystère de Mallarmé. Blanchot en a parfaitement conscience en rapprochant ce qu'il appelle, depuis la quête mallarméenne du Livre, la « disparition de la littérature » comme œuvre finie du mouvement de la roue d'Ixion<sup>9</sup>. On pourrait dire ainsi que chaque nouvelle lecture d'une œuvre la fait disparaître dans un nouvel élan, et si le nom de littérature a toujours signifié un type d'œuvre qui ne se laisse pas perturber de la sorte par sa lecture, il semblerait qu'il faille trouver un autre nom pour ces textes *in perpetuum mobile*.

37

#### LA FORME PENDULAIRE DU MOUVEMENT

Bien que le mouvement chez Mallarmé soit pensé de manière générale, il n'est pas entièrement abstrait : il possède une forme reconnaissable. L'effet spirituel du ballet, cette « forme théâtrale de poésie par excellence » (« Les fonds dans le ballet », D, p. 189), en dégage la forme. On peut comparer le corps de la danseuse qui est « Signe » aux mots : les deux doivent disparaître comme unité fixe pour faire apparaître, dans la danse ou dans le jeu des signes et des lettres, un mouvement oscillatoire, pendulaire, de va-et-vient. Ainsi la danseuse comme les mots engage un processus qui consiste à sortir de leur corps, de leur chair, pour rejoindre ce qui est à l'extérieur : un autre état de corps ou un autre mot. Jean-Pierre Richard rapproche ce mouvement du désir contradictoire de vivre en dehors de soi-même : « Il existe donc bien une contradictoire de la danse, qui reflète parfaitement l'état contradictoire de la conscience : un dedans veut y vivre en son propre dehors<sup>10</sup>. » Mais ce désir a toutefois une limite : « Un élan vers le dehors s'y dessine, mais doit s'y arrêter avant de s'y formuler vraiment<sup>11</sup>. » Le

8. Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871* suivi de *Lettres sur la poésie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 572.

9. Maurice Blanchot, « La disparition de la littérature », *Le livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, 1959, p. 288. Blanchot rapproche constamment la disparition du mouvement, comme dans cet autre passage tiré du même texte : « l'œuvre est le mouvement qui nous porte vers le point pur de l'inspiration d'où elle vient et où il semble qu'elle ne puisse atteindre qu'en disparaissant », p. 293.

10. Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1961, p. 319.

11. Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 320.

mouvement de la danseuse (ou des mots) consiste donc à la suspendre, comme en plein vol, entre deux stations<sup>12</sup>. Or, Mallarmé appelle cette suspension une « synthèse mobile » (« Ballet », D, p. 181) qui se perçoit lorsque disparaît le corps comme unité physique : c'est un jeu entre des termes qui n'accorde à ceux-ci aucune importance ni comme origine ni comme destination, sinon celle de lui donner la forme d'un rythme oscillatoire, de va-et-vient ; la forme d'un mouvement pendulaire.

Ce qui importe le plus dans cette forme de mouvement, ce pourquoi on s'y attarde finalement, c'est qu'elle correspond à la « mobilité excessive » ou le « vrai développement » de la forme humaine, c'est-à-dire de l'esprit. Comme le suggère Jean-Pierre Richard, l'effet spirituel de la danse chez Mallarmé nous permettrait de comprendre les « vertus imaginaire du balancement » : « Comprenons que le rapport lointain, mais dynamique, des deux rives, a réussi à susciter entre elles la naissance d'un espace nouveau qui les met en contact, qui les fait glisser l'une dans l'autre, qui constitue à la fois le lieu, le foyer et la loi de leur chorégraphie : espace en lequel nous reconnaissons sans mal l'esprit lui-même<sup>13</sup>. » C'est grâce à la disparition de la danseuse ou des mots que l'esprit ouvre l'espace d'un voyage indéfini entre deux rives, entre un dedans et un dehors, entre lui-même et le monde, entre le poétique et l'empirique. Gérard Dessons démontre que le poème de Mallarmé écrit pour la mort de son fils Anatole n'a eu pour effet ni de compenser ni de sacraliser sa disparition, mais de provoquer une tension entre l'homme qui éprouve la perte d'un fils et le poète qui en traduit littérairement l'expérience. Ce qui est remarquable chez Dessons, c'est qu'il fait de cette oscillation ou de ce va-et-vient entre l'homme et le poète, caractéristique, comme on vient de le voir, du mouvement de l'esprit, une nouvelle modalité de la disparition en littérature : « La disparition, comme événement et comme expérience, met en tension, dans le langage même, l'empirique [l'homme] et le poétique [le poète]<sup>14</sup> ». Le mouvement chez Mallarmé se dévoile ici dans son ultime conséquence : la disparition

12. « La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue ; c'est-à-dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par une présence volante et assoupie de gazes, elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne », « Ballets », D, p. 180. Jean-Pierre Richard associe cet état en suspension à une sorte de mouvement transcendant qui nous déprend de l'actuel pour nous fait rejoindre le virtuel, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 320 et sq. On ne prolongera pas ici cette réflexion.

13. Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 428-429.

14. Gérard Dessons, « La disparition d'Anatole », *La mort dissoute. Disparition et spectralité*, Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs.), Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques » 2002, p. 267.

d'un corps, d'une chose, d'un être, d'une idée, etc., fait éprouver à l'esprit qui l'expérimente son propre mouvement, qui est aussi celui de l'art et de la vie. Ainsi le va-et-vient de l'esprit comme « synthèse mobile » correspond autant à l'écart du plus petit geste qu'à celui qui borne la naissance et la mort.

### LES CONCEPTIONS DU MOUVEMENT À L'ÉPOQUE DE MALLARMÉ

Cette valorisation du mouvement chez Mallarmé l'ancre bien dans la pensée au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, tourmentée et exaltée à la fois par la dynamique de l'histoire qui a emporté avec elle les fondements immuables de l'être et qui a engendré une inquiétude et une fascination véritables pour le devenir : tout ce qui bouge, se déplace, se transforme semble plus vrai désormais que ce qui demeure, perdure ou reste le même. L'esprit et la réalité acquièrent à cette même époque une valeur dynamique ; du coup, la recherche de la vérité ne consiste plus à les fixer l'un sur l'autre mais à les synchroniser sans pour autant les immobiliser. Cette préférence pour le mouvement semble s'étendre aux différents domaines de recherche et de la culture dont les nouveaux moyens techniques sont liés intrinsèquement pour ainsi dire à sa révélation. Des chronophotographies sérieuses du physiologiste Marey aux théories fumeuses de la photographie spirite et transcendante de Baraduc qui prétend enregistrer le « fluide vital », on est épris du désir de faire voir le mouvement du corps ou de l'âme, comme si, depuis que la réalité est essentiellement mouvante, on voulait corriger un défaut de la perception par la technique : on peut *enfin* voir l'invisible sur un support visuel<sup>15</sup>.

Si cette dernière formule résume assez bien la croyance selon laquelle ce qui est en mouvement mais qui ne se voit pas comme tel (la vie même) est plus vrai que ce qui est fixe, on pourrait sans crainte y repérer son enracinement dans l'histoire en répétant ce que Rancière affirme à propos du « régime expressif » dans la littérature : on tente de saisir avec les nouvelles techniques de l'image « les puissances de la vie », d'inscrire sur un support visuel le « signe de l'invisible<sup>16</sup>. » Rancière n'a pas manqué de noter le lien entre Mallarmé et Marey sur le principe qu'une

15. Sur Étienne-Jules Marey, on renvoie à l'article de Georges Didi-Huberman intitulé « L'image est le mouvant », *Intermédialités*, n° 3 (« Devenir-Bergson »), printemps 2004, p. 24-30 ; sur la photographie spirite et transcendante, on renvoie à l'ouvrage de François Jost, *Le temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Collection du cinéma » 1998, p. 76-80.

16. Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Éditions Hachette Littératures, 1998, p. 4. Rancière a très bien vu par ailleurs le lien entre Mallarmé et Marey en suivant le principe qu'une forme esthétique est toujours la manifestation de la sensibilité d'une époque, Voir *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1996, p. 31. Désormais, les références à cet



forme esthétique est toujours la manifestation de la disposition sensible d'une époque. Or, cette nouvelle sensibilité pour le mouvement remonte à une « disparition », non pas celle du poète, mais celle du monde des idées platoniciennes :

C'est cela qui a disparu. La crise anecdotique du vénérable alexandrin renvoie à l'évanouissement plus sérieux de ce ciel des Idées. Il n'y a plus de « suprême moule », d'« aucun objet qui existe », plus « numérateur divin de notre apothéose ». Le poète n'a plus de modèle, céleste ou humain, à imiter. C'est désormais par la « seule dialectique du vers » qu'il pourra aviver le sceau de l'idée, en groupant selon un rythme essentiel « tout gisements épars, ignorés et flottants. » (M, p. 30)

La disparition de l'*eidōs* platonicien renouvelle, à l'époque de Mallarmé, la fiction : elle n'est plus imitation au sens de représentation fixe de modèles (genres, caractères, niveaux de langage, etc.) mais tout simplement « jeu de correspondances ». Rancière situe la préférence pour le mouvement dans un partage entre deux mondes, deux sensibilités, qui s'expriment dans deux idées de la fiction. Ces idées manifestent, dans leur articulation, un point tournant de la philosophie, comme si elles servaient d'actants à la dramaturgie de son histoire :

Ici se place le partage entre deux idées de la fiction. Depuis Aristote, celle-ci était « imitation d'hommes agissant », « assemblage d'actions » mettant en jeu des caractères. Mais, à la définir ainsi, on la chargeait de trop de chair pour mieux réduire sa portée à de banales opérations de reconnaissance. La nouvelle fiction ne sera pas assemblage d'actions instituant des caractères. Elle sera tracé de schèmes, virtualité d'événements et de figures, définissant un jeu de correspondances. Mais il ne s'agit pas seulement d'abstraire la fiction. Il s'agit de lui donner un sens beaucoup plus radical. La fiction est peut-être un jeu. Mais ce jeu est d'essence supérieure. Il est « le procédé même de l'esprit humain. » (M, p. 47)

Quoiqu'il ne l'argumente pas comme tel, on aura compris avec Rancière que la conception du mouvement chez Mallarmé se distingue de celle qui accompagne les images chronophotographiques ou cinématographiques, même si elles se présentent à la même époque. Le mouvement reste essentiellement pour le poète un procédé spirituel qui se manifeste sur la scène de l'histoire de la pensée. Ses instruments seront donc moins techniques que philosophiques ; ils serviront moins à élaborer une mécanique de l'image ou une chimie de sa révélation qu'à élargir notre habitude de perception. On pourrait établir cette distinction entre la technique et le philosophique sur un principe que nous pouvons dégager de la pensée du mouvement chez Bergson : l'esprit ne perçoit pas la réalité mouvante de la même manière que l'appareil photographique ou cinématographique

ouvrage seront indiquées, par le sigle « M », suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

la reproduit sur un support. L'interprétation de ce principe nous introduit à la conception philosophique du mouvement à l'époque de Mallarmé dont l'une des composantes, on le verra, est la disparition.

Deux philosophes contemporains de Mallarmé, Henri Bergson et William James, ont eu le vif sentiment que la philosophie avait besoin d'un renouvellement radical et que celui-ci consistait essentiellement à changer notre habitude de perception du mouvement et du changement. Bien qu'ils n'aient jamais travaillé ensemble, Bergson et James se connaissaient et partageaient surtout l'impression d'être arrivés à des préoccupations similaires par des chemins différents, comme s'ils étaient drapés dans la même étoffe mais sous deux plis distincts<sup>17</sup>. Ce qui les rapprochait, c'était que la philosophie, après plus un siècle profond de rationalisme et d'idéalisme, devait revenir aux faits, c'est-à-dire à l'expérience en tant que telle dans sa manifestation directement sensible, sans rien oublier. Or, cet empirisme devait en grande partie passer par une critique profonde de l'empirisme anglais. Bergson le confie dans ses entretiens avec Jacques Chevalier juste au moment où il précise que James et lui en étaient arrivés à une conception similaire de l'esprit et du courant de conscience : « Ce que James trouva de nouveau dans mes livres, me dit-il, c'est le moyen de dénoncer l'insuffisance de l'empirisme pur de Berkeley et d'un Hume<sup>18</sup>. »

À l'opposé du rationalisme qui appuie le monde sur des essences stables et fixes et dans un sens tout près de celui des premiers empiristes de l'Antiquité tels Héraclite et Lucrèce, Bergson et James croyaient que la substance (ce qui se « tient dessous ») ou le substrat (ce qui « s'étend sous ») du monde et de l'esprit était essentiellement mouvement et changement. James nomme cette substance l'« expérience pure »<sup>19</sup> et Bergson, l'« élan vital » ou la « durée ». À leurs détracteurs qui avouent que leur conception leur donne des vertiges, voire des maux de cœur, les deux philosophes répondent que la lente et longue élaboration philosophique de notre habitude de perception est l'histoire d'une longue erreur qui nous a éloignés de la continuité réelle entre les choses et entre les états de conscience. Le rationalisme a inventé un monde d'essences pour penser cette continuité, l'empirisme de Hume la niait et l'idéalisme de Berkeley la concevait comme

17. Voir sur ce point, Jacques Chevalier, *Entretiens avec Bergson*, Paris, Plon, 1959, p. 21-22 et 235-236.

18. Jacques Chevalier, *Entretiens avec Bergson*, p. 21-22.

19. « L'« expérience pure » est le nom que j'ai donné au flux immédiat de la vie, lequel fournit la matière première de notre réflexion ultérieure, avec ses catégories conceptuelles », William James, *Essais d'empirisme radical* [1912], Trad. Guillaume Garreta et Mathias Girel, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais » 2005, p. 90.

étant strictement subjective, comme un effet de la perception. Or, Bergson et James donnent un nouvel objectif à la philosophie : dépasser le rationalisme et l'empirisme en affirmant qu'on peut faire une expérience directe et immédiate de la pure continuité entre les choses, et que, pour faire une telle expérience, il faut changer notre habitude de perception de manière à sentir objectivement le mouvement et le changement en dehors de nous et en nous.

James entreprend cette correction de notre perception en s'appliquant à revoir le principe empiriste selon lequel *les relations sont extérieures à leurs termes*. En suivant ce principe, l'empirisme anglais n'a pu concevoir que des relations disjonctives, c'est-à-dire des relations qui gardent leurs termes dans une parfaite discontinuité. Le monde de Hume, par exemple, est un monde fragmenté d'atomes incommensurables et celui idéaliste de Berkeley, tout aussi fragmenté, n'est doué de vie que s'il est perçu. La nouveauté de James a été de reconnaître des « relations conjonctives », c'est-à-dire des relations bien réelles, indépendantes d'une perception consciente et subjective, qui mettent en continuité les termes qu'elles relient tout en évitant de les identifier par l'intermédiaire d'une idée de la raison suivant la logique dialectique. On peut, selon James, expérimenter directement une relation entre deux termes, c'est-à-dire qu'on peut avoir la sensation d'une continuité d'un terme à l'autre sans postuler une identité essentielle entre elles. Tel est le sens de son « empirisme radical » :

Pour être radical, un empirisme ne doit admettre dans ses constructions aucun élément dont on ne fait pas directement l'expérience, et n'en exclure aucun élément dont on fait directement l'expérience. Pour une telle philosophie, *les relations qui relient les expériences doivent elles-mêmes être des relations dont on fait l'expérience, et toute relation, de quelque type qu'elle soit, dont on fait l'expérience, doit être considérée comme aussi « réelle » que n'importe quoi d'autre dans le système*<sup>20</sup>.

Il n'est sans doute pas anodin que les pages qui rapprochent le plus Bergson de James dans *La pensée et le mouvant* soient tirées de conférences qu'il a données dans le monde anglo-saxon, à Oxford plus précisément. Dans ces dernières, Bergson veut qu'on reconnaisse comme étant philosophiquement valable l'idée que l'on perçoive directement le mouvement et le changement sans passer par l'intermédiaire d'idées ou de concepts, produits de synthèse de l'esprit. La raison en est simple et il n'y a pour Bergson aucun mystère : comme le mouvement et le changement se donnent dans le flux de la vie ordinaire, ils doivent être aperçus et sentis comme tels, c'est-à-dire sans interruption, sans discontinuité. Or, la raison fonctionne de telle manière qu'elle ordonne à notre perception d'immobiliser

20. William James, *Essais d'empirisme radical*, p. 58-59.

les choses ou nos états de conscience pour les penser. Ainsi le travail de la raison consiste à arrêter le mouvement essentiel, et comme la philosophie a œuvré dans son histoire en accordant toute la place à la raison, le mouvement ne pouvait être pensé qu'à partir d'immobilités. L'anti-intellectualisme de Bergson repose en partie sur ce raisonnement. À la différence de James qui mène cette réflexion à partir du principe empiriste des relations extérieures, Bergson l'entreprend à partir des paradoxes de Zénon sur le mouvement en montrant qu'il s'agit peut-être là de la source d'une méprise persistante sur le mouvement<sup>21</sup>. De cette réflexion, Bergson tire deux principes : le mouvement est indivisible et il n'a pas besoin, pour l'expérimenter, de « support » ou de « mobile », c'est-à-dire « d'objet inerte, invariable, qui se meuve<sup>22</sup> », un peu comme l'envol de la danseuse de Mallarmé qui n'a besoin ni d'un corps ni de décors stables pour se faire sentir. La correction de notre habitude de perception passe, pour Bergson, par ces deux principes, et ce n'est certainement pas l'invention du cinématographe qui y parviendra, car cette technique ne fait que perpétuer l'illusion paralogique de Zénon que le mouvement se crée à partir d'immobilités<sup>23</sup>.

La conception du mouvement chez Mallarmé, ce « rythme essentiel » ou cette « synthèse mobile », tient sans doute plus de l'esprit de la philosophie de

21. En voulant se tenir au plus près de l'expérience ordinaire du flux de la vie, Bergson laisse à Achille le soin de critiquer Zénon en commentant sa propre course : « Procéder comme le fait Zénon, c'est admettre que la course peut être décomposée arbitrairement, comme l'espace parcouru ; c'est croire que le trajet s'applique réellement contre la trajectoire ; c'est faire coïncider et par conséquent confondre ensemble mouvement et immobilité », Henri Bergson, *La pensée et le mouvant : essais et conférences*, Paris, Presses universitaires de France, 1938, p. 161.

22. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 158 et 163.

23. En s'intéressant à la différence fondamentale entre la conception du mouvement de Marey et celle de Bergson, Georges Didi-Huberman révèle bien l'impasse dans laquelle le philosophe place le cinéma à partir d'un argument absurde : « le film pourrait se dérouler dix fois, cent fois, mille fois plus vite sans que rien fût modifié à ce qu'il déroule ». Mais l'absurdité même de cet argument fait dire à Didi-Huberman que le problème du mouvement chez Bergson ne recoupe pas celui du cinéma comme « expérience sensorielle spécifique ». Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *Inter-médialités*, n° 3 (Devenir-Bergson), p. 28. Il est vrai que Bergson ne s'intéresse pas au cinéma comme « expérience sensorielle spécifique » — ce que Deleuze va corriger, nous rappelle Didi-Huberman — mais comme reproduction technique du mouvement à partir de coupes immobiles. Le problème du mouvement chez Bergson déborde largement la petite histoire du cinéma naissant et verse dans celle plus large de la philosophie.

James et de Bergson que celui du cinématographe<sup>24</sup>. Ils partagent tous, et c'est là leur point de convergence, un « tempérament pluraliste », si l'on accorde, avec Jean Wahl, que « le pluralisme, d'une façon générale, naît d'une disposition à voir le monde dans son flux et sa diversité<sup>25</sup>. » Ils serrent tous de près le mystère du fond dynamique sous les choses visibles, « Comme l'air ou le chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles » (« Le mystère dans les lettres, D, p. 293). À la manière de Bergson et de James, Mallarmé substantialise le vide entre les mots, la virginité de la page ou les blancs. Et comme eux, seul un « regard adéquat » sur le vide (*ibid.*), c'est-à-dire seul « le va-et-vient incessant du regard » de ligne en ligne, de mot en mot, « raccorde la notation fragmentée » (« Le Livre, instrument spirituel », D, p. 279) Et cet « éclair » du regard qui se retrouve chez « quiconque » [...] « confirme la fiction » des « relations entre tout » (*ibid.*, p. 275-279)<sup>26</sup>.

44

24. Dans une étude approfondie du Livre mallarméen, Éric Benoit interprète la dynamique de celui-ci dans le passage du système épistémologique de l'entropie à celui de la néguentropie. Ce passage marque l'éloignement de Mallarmé des systèmes déterministes des sciences au XIX<sup>e</sup> siècle qui se dirigeaient, en suivant le deuxième principe de la thermodynamique, vers « l'épuisement de tout » et une sympathie naissante pour la pensée indéterministe qui, au contraire, ouvre tout système sur un inépuisable « excédent d'énergie » : la dynamique du Livre abandonne la fiction de l'absolu ou des systèmes clos pour celle de « l'élan vital bergsonien », précise Benoit. Éric Benoit, *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », Paris, 1998, p. 383.

25. Jean Wahl, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2005 [1920], p. 313. Wahl s'est ouvertement inspiré de James qui distingue le sentiment rationaliste du sentiment pluraliste (pragmatiste) pour opposer deux attitudes philosophiques : celle qui veut un univers achevé et celle qui, au contraire, le veut en perpétuel changement. Cette distinction inaugure une longue tradition qui se poursuit encore aujourd'hui dans la pensée étatsunienne, par exemple dans la typologie des poètes ou des penseurs que l'on retrouve chez Harold Bloom et Richard Rorty : il y a, d'un côté, les forts (*strong*) et de l'autre, les faibles (*weak*). Le *pragmatic turn* de la pensée aux États-Unis au tournant des années 1980 repose en partie sur le retour du drame opposant ces deux types de penseurs, drame qui convenait très bien du reste à la pensée contemporaine qui cherchait des archétypes pour exprimer sa propre mise en scène dramatique opposant le moderne et le postmoderne. Ce rapprochement a d'ailleurs été anticipé par un des commentateurs de William James qui faisait de lui l'équivalent de ce que Descartes a été pour la pensée moderne : « James participa à l'avènement de la philosophie post-moderne », Andrew J. Reck, *William James et l'attitude pragmatiste*, Paris, Seghers, coll. « Philosophes de tous les temps » 1967, p. 23.

26. Bien entendu, on propose ici de concevoir ces « relations entre tout » chez Mallarmé en fonction du principe empirique : elles sont extérieures à leurs termes, c'est-à-dire non essentielles, non identitaires et inépuisables.

Cette volonté d'atteindre le regard juste qui se mesure à celle de James et de Bergson de renouveler notre habitude de perception dépasse largement la littérature chez Mallarmé. Il en donne un exemple dans une foire, à la suite du spectacle d'un ours intelligent. Au moment des applaudissements, il entrevoit une continuité réelle entre le dresseur et l'animal. Mallarmé s'enorgueillit du « va-et-vient incessant » de son regard où disparaissent les différences d'espèce, de nature et de culture entre l'homme et la bête, car cette « vision » d'une continuité entre ces deux êtres — « preuves nuptiales de l'Idée » (« Le mystère dans les lettres », D, p. 293) —, bien que momentanée, est vraie : « Je me levai comme tout le monde, pour aller respirer au dehors, étonné de n'avoir pas senti, cette fois encore, le même genre d'impression que mes semblables, mais serein : car ma façon de voir, après tout, avait été supérieure, et même vraie. » (« Le spectacle interrompu », D, p. 240)

45

On atteint ici le nœud qui rattache Mallarmé à une philosophie qui met de l'avant la perception immédiate du mouvement : lorsque le regard perçoit la continuité réelle entre les choses, l'être se donne dans l'éclair d'une disparition et d'une apparition comme un clignotement. Mallarmé imagine cette apparition de l'être dans le rythme essentiel comme un papillon blanc : « Attribuons à des songes, avant la lecture, dans un parterre, l'attention que sollicite quelque papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, il s'évanouit ; pas sans qu'un rien d'aigu et d'ingénu, où je réduisis le sujet, tout à l'heure ait passé et repassé, avec insistance, devant l'étonnement. » (« Le Livre, instrument spirituel », D, p. 281) Rancière a parfaitement remarqué ce « battement » qu'il associe également, chez Mallarmé, à « ce mouvement de l'apparaître et du disparaître qui est le pli initial ou la doublure des choses qui fait d'elles un monde. » (M, p. 49) Et il ajoute un peu plus loin que « le poème, en général, est un processus de disparition et de substitution. Il transforme toute réalité "solide et prépondérante" (par exemple un navire sur les flots par gros temps, une fille de roi ou une fleur dans un vase) en un simulacre inconsistant et glorieux (la sirène, le nénuphar blanc ou l'absente de tous bouquets). (M, p. 51) Voilà sans doute, délivré, le mystère du mouvement substantiel — « hymne, harmonie et joie » (« Le Livre, instrument spirituel », D, p. 275) — qui laisse entrevoir, dans le jeu de la disparition et de l'apparition, non pas l'identité parfaite des choses mais leur nature spectrale : l'être n'est plus permanent, mais fluide et évanescent ; il apparaît et disparaît suivant le rythme pendulaire de l'esprit et du monde. Le monde et l'esprit adoptent la nature du mouvement et, comme deux trains roulant dans la même direction sur des voies parallèles, pour reprendre une métaphore de Bergson, ils cherchent à se synchroniser. Mais cette synchronisation n'abolira jamais le mouvement, car il y a toujours entre eux un léger décalage qui empêche l'immobilisation

définitive, comme si les voies suivaient finalement une direction asymptotique. Et cette impossibilité de réconciliation absolue institue le jeu permanent de la disparition et de l'apparition de l'être<sup>27</sup>. Visions, idées, notions, etc. apparaissent lorsque les choses solides disparaissent, de même qu'elles disparaissent lorsque la « chair » réapparaît<sup>28</sup>. Au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, le mouvement comme substrat du monde a fait de la disparition une fatalité de l'être, et c'est sans doute pour cette raison qu'elle s'est transformée par la suite en fascination.

#### LA FILIATION MALLARMÉENNE, OU CRITIQUE PHILOSOPHIQUE DE LA TECHNIQUE

46

Si l'on accorde hypothétiquement que la conception imbriquée du mouvement et de la disparition chez Mallarmé est la source d'une filiation qui prend de l'ampleur au cours du dernier siècle, l'enquête pour en mesurer l'étendue serait sans doute très longue. On croit qu'il serait vain alors de conclure cet article en dressant une liste plus ou moins exhaustive de penseurs susceptibles d'alimenter cette généalogie. Cette liste s'assimilerait peut-être à celle que dresse Derrida des « destructeurs de la métaphysique de la présence » qui recoupe essentiellement celle, plus conceptuelle, de Foucault qui annonce les moments d'une nouvelle expérience qui pulvérise le logos et dont la source est incontestablement mallarméenne : « l'être du langage n'apparaît pour lui-même que dans la disparition du sujet<sup>29</sup>. » Tout le monde s'accorde pour dire que la conférence de Derrida à Johns Hopkins en 1966<sup>30</sup>, dans laquelle l'annonce de la disparition du centre

27. Ce jeu est exactement celui du Livre, note Éric Benoit : « Il y a dans cet univers [celui du Livre] des choses étranges : certaines apparaissent mystérieusement, comme jaillies d'un "chapeau" de magicien qui perturbe tout le système — excédent ontologique ou cinétique, négentropie venue allez savoir d'où ; d'autres disparaissent, non moins mystérieusement subtilisées pas "un voleur" ou un "comédien" rusé qui "joue le tour", un tour de passe-passe, le coup du trou noir, un coup de chapeau », Éric Benoit, *Mallarmé et le mystère du Livre*, p. 395.

28. Ce retour de la réalité solide est très bien décrit par Mallarmé à la fin de son texte « Le spectacle interrompu » : « Le charme se rompit : c'est quand un morceau de chair, nu, brutal, traversa ma vision dirigé de l'intervalle des décors, en avance de quelques instants sur la récompense, mystérieuse d'ordinaire après ces représentations », « Le spectacle interrompu ». (D, p. 39)

29. Michel Foucault, « La pensée du dehors » [1966], *Dits et Écrits*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1994, coll. « Bibliothèque des sciences humaines » p. 520-521. Pour la liste de Derrida, voir Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1967, p. 411-412.

30. Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu... ».

de la structure transforme cette dernière en un jeu, c'est-à-dire en un « champ inépuisable de substitutions<sup>31</sup> », est l'antichambre du poststructuralisme, de la postmodernité et de la *French theory* aux États-Unis<sup>32</sup>. Il ne servirait à rien de refaire la constellation bien documentée déjà autour de Derrida et de Foucault qui redoublerait l'histoire de la disparition élocutoire des dieux du langage et que l'on appellerait, en suivant le titre d'un article de Lotringer qui est d'une grande réminiscence mallarméenne en associant la danse et le langage, « The Dance of Signs<sup>33</sup> ». On aimerait plutôt s'attarder à deux autres penseurs qui, en imbriquant mouvement et disparition, procèdent à une critique de la technique. Ils m'offriront alors l'occasion d'établir une parenté entre la critique philosophique de la reproduction technique du mouvement chez Bergson et la pensée de l'intermédialité.

Baudrillard semble surpris, comme une fulguration à la veille de sa propre mort, que tout n'ait pas encore disparu<sup>34</sup>. Il semblait déjà en être préoccupé lorsqu'il se demandait, au début des années 1980, ce qui avait disparu depuis que la fable de Borges de la carte qui redouble parfaitement le royaume qu'elle était censée représenter n'était plus valide. Sa réponse était simple : ce qui a disparu, c'est l'écart entre le modèle et la copie qui fonde la logique de la représentation

31. « Il faut penser l'être comme présence ou absence à partir de la possibilité du jeu et non l'inverse », Derrida, « La structure, le signe et le jeu... », p. 426. À consonance mallarméenne, ce principe est considérablement développé par Derrida dans sa longue interprétation de Mallarmé dans *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972. Finalement, ne pourrait-on pas rapprocher le concept de différance de l'expérience pure de James ou de la durée de Bergson : la différance, substrat interminablement mouvant de l'être, *freeplay* ou archi-écriture ?

32. Sur ce point, voir François Dosse, *Histoire du structuralisme*, Tome 2, Le chant du cygne : 1967 à nos jours, Paris, Éditions la Découverte, coll. « Textes à l'appui. Série Histoire contemporaine » 1992, p. 46 ; François Cusset, *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions la Découverte, 2003, p. 38-41 et Sylvère Lotringer et Sande Cohen, « Introduction », *French Theory in America*, Sylvère Lotringer et Sande Cohen (éds.), New York, Routledge, 2001, p. 3.

33. Sylvère Lotringer, « The Dance of Signs », *Semiotext(e)*, vol III, n° 1, 1978. Lotringer est l'un des grands introducteurs de la *French theory* aux États-Unis et de sa pensée du langage. Son amour pour la danse, entre autres pour Merce Cunningham qu'il cite en exergue de son article (« *Even when immobile we are in motion* »), fait apparaître la réminiscence mallarméenne de la « danseuse-Signe » comme une chose allant de soi.

34. Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets de l'Herne », 2007.



et qui fait le charme de la poésie<sup>35</sup>. Dans sa dernière conférence, il entrevoit la même disparition du charme poétique du symbole dans la nouvelle technologie numérique qui entreprend, dans sa « vitesse ultrarapide » de reproduction, de « libérer le réel » de ses représentations. Ce qui a pour effet finalement d'abolir l'écart entre la réalité et son image. Si la vision du monde s'en trouve changée, c'est parce que « le même destin numérique guette l'univers mental et toute l'étendue de la pensée<sup>36</sup>. » Il entrevoit à la fin de ce processus un monde où il n'y aurait qu'« un seul flux continu, un seul circuit intégré » et où l'homme, sans image du monde, vivrait intégralement le réel sans le remettre en cause ni le critiquer : « l'être parfaitement normalisé »<sup>37</sup>.

48

Encore plus radical dans l'*Esthétique de la disparition*, Virilio voit dans les prouesses techniques depuis l'essor du moteur cinématographique une augmentation de la vitesse telle que toute forme visible disparaît au profit d'un pur présent sans dimension et où la mort ne serait même plus « ressentie comme mortelle<sup>38</sup> ». Anticipant sur Baudrillard, la numérisation, cette haute vitesse technique, « aboutirait à la disparition de la conscience en tant que perception directe des phénomènes qui nous renseignent sur notre propre expérience<sup>39</sup>. » Toutes ces nouvelles technologies s'opposeraient, selon Virilio, « au fonctionnement naturel de l'œil » et de notre « conscience perceptive »<sup>40</sup> en faisant totalement disparaître ce qui s'est toujours d'abord donné comme tel à la vue, les formes du réel. Au-delà des nombreuses divergences de points de vue, Baudrillard et Virilio formulent une critique similaire de l'énergie cinétique de la technique et du bouleversement qu'elle provoque sur notre habitude de perception : en augmentant artificiellement la vitesse de l'œil, les nouvelles technologies font disparaître les doublures du réel, ces formes créées par l'homme et dans lesquels il prend conscience de lui-même dans le temps. Le monde de la technique nous laisserait dans une continuité dynamique qui ne s'expérimenterait plus comme telle : il n'y aurait plus de temps, mais un seul présent perpétuel dans lequel la perception consciente et critique aurait disparu à son tour. Bref, dans un monde où tout aurait disparu, même le temps, la métaphore de Bergson aurait une tout autre fin : les trains qui avancent sur des voies parallèles seraient immobilisés et ne

35. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, p. 10.

36. Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, p. 27.

37. Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, p. 27 et 49.

38. Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1989 [1980], p. 67.

39. Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, p. 117.

40. Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, p. 58.

feraient plus qu'un, grâce au parfait mouvement synchrone produit de la synthèse technologique. Mais justement, tout n'a pas encore disparu, selon Baudrillard qui semble résister jusqu'à la toute fin.

À première vue, il paraît plausible d'envisager leur critique comme étant le contre-pied exact de la conception du mouvement comme flux continu entre toutes les choses qui constitue la base du renouvellement de notre habitude de perception que l'on retrouve chez Bergson, James et Mallarmé. Mais ce serait là une erreur, car ce flux n'est pas pour ceux-ci le résultat de la technique — tel que les futuristes l'ont rêvé, par exemple — mais le substrat de l'esprit et du monde. S'il est vrai que les formes disparaissent dans le flux continu de l'existence, elles réapparaissent, nous l'avons vu, sous la forme d'Idées momentanées, de visions, fruits de la nouvelle fiction qui fait de l'être un clignotement. Il faut être alors extrêmement prudent et ne pas rapprocher trop vite les critiques de l'énergie cinétique de Baudrillard et Virilio du mouvement chez Bergson, James et Mallarmé qui, lui, ne fait pas tout disparaître. En se rapprochant un peu plus de Baudrillard et de Virilio, on s'aperçoit au contraire qu'ils ne rejettent pas tout mouvement, mais strictement sa reproduction mécanique quand elle tend à abolir le décalage ou « l'entre-deux » qui maintient le jeu entre l'esprit et le monde. Baudrillard est clair sur ce point : « Métaphoriquement, c'est toute la richesse du jeu de la présence et de l'absence, de l'apparition et de la disparition [...] c'est toute cette richesse du geste photographique qui disparaît dans l'avènement du numérique<sup>41</sup>. » Si l'on replie cette citation de Baudrillard sur ce qu'on a dit de Mallarmé, la vitesse ultrarapide du numérique synchroniserait parfaitement le monde et l'esprit, c'est-à-dire les immobiliserait de telle sorte que l'écart entre eux — ou la fiction comme « jeu de correspondances » — disparaîtrait : tout serait à jamais pareil, immobile, sans possibilité de changement. La reproduction technique du mouvement aurait paradoxalement pour fin l'abolition pure et simple du mouvement, ce qui nous plongerait dans le monde paralogique de Zénon. On pourrait rapprocher cette contradiction de l'entropie qui guette le grand rêve de la technique au XIX<sup>e</sup> siècle et qui n'était guère étrangère à Mallarmé<sup>42</sup>. Mais on peut l'assimiler plus avantageusement, selon nous, à la critique de la reproduction technique du mouvement chez Bergson : la technique cinématographique, en voulant faire du mouvement avec des immobilités, a une mauvaise conception philosophique du mouvement, une conception qui repose sur la synthèse dialectique. La modernité tient en partie sur le destin commun de la dialectique et de la technique. Il n'y aurait alors rien d'étonnant à ce que le développement

41. Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, p. 26.

42. Sur ce point, voir Éric Benoit, *Mallarmé et le Mystère du « Livre »*, p. 359-379.

technologique des images rencontre au bout de son histoire ce qui est somme toute son point de départ, l'immobilité, exactement comme l'esprit se fige dans l'absolu au bout de la sienne. Si l'on accorde un certain crédit à cette critique philosophique de la reproduction du mouvement par la technique, on pourrait alors avancer, en suivant Baudrillard et Virilio, que cette erreur philosophique du moteur cinématographique aurait effectivement contaminé notre perception du mouvement<sup>43</sup>. Et le sens de cette erreur rejoint un fait historique dont certains philosophes illustres ont déjà considéré autrement la mesure : la technique tente de se substituer à la philosophie. Tel est peut-être l'un des sens que l'on pourrait donner à la crise de la modernité, et peu importe la métaphore cinématique qui l'exprime, le diagnostic reste le même : il faut inverser notre habitude de perception du mouvement.

50

### L'INTERMÉDIALITÉ, OU CRITIQUE PHILOSOPHIQUE DE LA TECHNIQUE

L'intérêt de l'intermédialité, son importance dans l'histoire des idées dirait-on, tient en partie à l'inversion de cette tendance : elle propose de réfléchir sur les techniques de manière philosophique. Dans sa présentation d'un dossier consacré à l'intermédialité, Silvestra Mariniello nous offre des éléments pour analyser cette inversion :

Ce qui s'impose à l'attention générale est, d'un côté, la conscience d'habiter une réalité de plus en plus caractérisée par le croisement et l'hybridation des pratiques médiatiques et, de l'autre, l'impossibilité de définir l'intermédialité de façon univoque, d'en faire un simple objet d'étude. En d'autres mots, on fait l'expérience de ce qu'on décrit comme intermédialité, mais on ne peut répondre à la question « qu'est-ce que l'intermédialité ? ». Forcément puisque, chaque fois qu'une définition essaie de résoudre la question ontologique, elle réduit et rate la nature dynamique et complexe du phénomène. Si, par exemple, on définit l'intermédialité en termes de rencontre et de relation entre deux ou plusieurs pratiques signifiantes — musique, littérature et peinture —, le point de départ est encore celui de la préexistence et de l'identité des pratiques séparées, le point d'arrivée recueillant pour sa part les résultats de la rencontre : l'identification des moments hybrides, l'analyse des mixtes, etc. Le flux est analysé, donc arrêté et décomposé.

43. Pour peu qu'on ait lu Baudrillard et Virilio, leur pensée est clairement en mouvement. Les exemples qu'ils donnent passent d'une époque ou d'un domaine à l'autre dans un enchaînement qui, en l'absence d'intermédiaire ou de logique apparente, défile ultra-rapidement, quoique, dans leur cas comme dans celui de Bergson, de James et de Mallarmé, la question de la vitesse semble mal se greffer sur leur conception du mouvement (pur) ; en fait, en l'absence de bornes qui le délimiteraient, on ne dispose plus de rien pour mesurer la vitesse du mouvement : il est pur. Je laisse en suspens cette question.

L'intermédialité est plutôt du côté du mouvement et du devenir, lieu d'un savoir qui ne serait pas celui de l'être. Ou bien lieu d'une pensée de l'être non plus entendu comme continuité et unité, mais comme différence et intervalle<sup>44</sup>.

Ce que l'on retient dans ce passage, c'est le « point de départ » de l'intermédialité qui ne se trouve pas dans la « préexistence » de chaque discipline comme monade immobile que l'on rapprocherait par la suite par addition<sup>45</sup> mais dans la conscience d'un mouvement ou d'un processus qui existe en soi. En ce sens, l'intermédialité appartient d'emblée à une conception philosophique qui exige que l'on expérimente le mouvement comme tel et non comme étant le produit, le résultat de la synthèse de deux médias. Et si Mariniello affirme que la « sphère intermédiaire » révèle « la crise de la modernité<sup>46</sup> », c'est sans doute parce que celle-ci percevait toutes les relations possibles uniquement sur ce mode. On pourrait dire en ce sens, en reprenant Wahl, que les études intermédiales adoptent d'emblée un « tempérament pluraliste<sup>47</sup> ». À la limite, les médias comme entités autonomes disparaissent dans l'intermédialité au sens où cette dernière les précède comme étant le processus qui leur a donné naissance<sup>48</sup>. Elle représenterait alors, pour parler comme Bergson, leur élan vital.

Cette conscience de l'*inter-* ou de l'*entre-* comme domaine mouvant qui peut être expérimenté comme tel a sans nul doute une origine commune avec l'« expérience pure » de James ou encore avec la « durée » de Bergson. Il n'y a rien d'étonnant à ce que ce soit l'un de leurs héritiers, Gilles Deleuze, qui ait présenté l'image de l'*entre-*(deux) la plus marquante aujourd'hui : le rhizome<sup>49</sup>. L'intermé-

44. Silvestra Mariniello, « Présentation du dossier Intermédialités et cinéma », *Cinémas*, « Cinéma et intermédialité », vol. 10, n° 2-3, printemps 2000, p. 6.

45. Dans le même numéro, Jürgen E. Müller va dans le même sens : « Quoi qu'il en soit, notre notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition », Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, p. 113

46. Silvestra Mariniello, « Présentation du dossier Intermédialité et cinéma », *Cinémas*, p. 8.

47. On pourrait ajouter : « dans son prolongement postmoderne », voir la note 25.

48. Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », p. 117-119.

49. Deleuze aborde directement la question des « relations conjonctives » dans *L'Anti-Œdipe* et la question de la « durée » comme « multiplicité qualitative » (« irréductible au nombre ») qu'il oppose à une « multiplicité quantitative » (« multiplicité numérique » comme addition par juxtaposition de monades préexistantes). Toute exégèse sérieuse de

dialité partagerait donc ses sources avec Deleuze, et je ne craindrais pas d'ajouter ici le nom de Mallarmé à ceux de James et de Bergson. En effet, selon Jürgen Müller, l'histoire de l'intermédialité remonte vraisemblablement aux poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle qui visaient à maximiser les effets esthétiques d'une œuvre sur les récepteurs en amalgamant des arts différents :

Dans cette optique, la question des rapports de subordination entre la musique et le sens des mots – qui préoccupait Wagner dans ses premiers livres – semble moins pertinente. Ce qui importe, pour nous, c'est son intention de libérer les médias et les genres traditionnels de leurs entraves, de produire des effets-choqs qui soient à la base d'un spectacle intermédiatique ou convergent drame, poésie, musique, art théâtral, et de stimuler une activité inconsciente chez le spectateur en s'adressant à des niveaux profonds de sa conscience. Le dynamisme de ces jeux intermédiatiques produit de nouvelles formes de l'expérience de l'art<sup>50</sup>.

52

En reconnaissant l'origine de l'intermédialité dans les poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle et en citant, au passage, le nom de Wagner, plus rien ne nous empêche d'associer le nom de Mallarmé à l'histoire de l'intermédialité. Grand admirateur mais en même temps rival du créateur de Bayreuth, Mallarmé a mis effectivement de l'avant sa propre poétique en réfléchissant sur les différentes relations entre la danse, la musique et la poésie en dehors de la logique des beaux-arts. Au-delà du caractère polémique qui persiste chez Mallarmé (il défend la supériorité de la poésie), c'est l'esprit comme jeu qui finalement se révèle dans la confluence des arts, puisqu'ils visent tous le « poème », au sens générique du terme (voir *supra*). Depuis ses débuts, la pensée intermédiaire fait disparaître les arts et les médias comme forme apriorique pour faire remonter un mouvement de fond, substrat mouvant sur lequel de nouvelles formes d'expériences artistiques ou médiatiques apparaissent sans pourtant se fixer une fois pour toutes<sup>51</sup>. L'intermédialité propose d'emblée le défi spirituel de penser l'événement entre les médias, sans considérer ces derniers comme des points de départ ou d'arrivée ; elle veut somme toute saisir ensemble événement et inachèvement. Elle poursuivrait donc la fiction

l'œuvre de Deleuze devrait considérer ces notions comme les sources fondamentales du rhizome. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Édipe*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique » 1972, p. 22-29 et Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « SUP. Initiation philosophique », 1966, p. 29-42.

50. Jürgen E. Müller, « L'intermédialités, une nouvelle approche interdisciplinaire », p. 112.

51. C'est à la lumière de ce mouvement de disparition et d'apparition qu'il faut envisager la question des « effets d'immédiateté » dont parle Éric Méchoulan dans son texte de présentation de l'intermédialité. Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, « Naître », printemps 2003, p. 22.

mallarméenne du jeu infini des relations entre tout sans en fixer les termes, seule manière de retrouver intact au bout de sa course son point de départ : c'est un processus pur et non le produit d'un nombre. S'il y avait un sens à parler du « mystère » de l'intermédialité, il ne serait sans doute pas bien différent de celui qui couvre le Livre mallarméen.

C'est sans doute chez Éric Méchoulan que l'on retrouve le sens philosophique le plus développé de l'intermédialité, c'est également chez lui qu'on a la nette impression qu'elle est une critique de la technique sous le couvert d'une réflexion sur les techniques. Procédé délictueux, s'il en est un, mais efficace et qui se défend devant le droit de la pensée. Dans un article qui nous semble encore plus important que sa présentation dans le premier numéro de la revue *Intermédialités*, Méchoulan défend l'idée que « l'intermédialité pourrait bien être la continuation de la métaphysique bergsonienne<sup>52</sup>. » L'anachronisme qu'il perçoit chez Bergson lui sied bien ici ; jeu de miroir assumé que l'on exprimerait en reprenant notre formule de départ : l'intermédialité avance avec Méchoulan en regardant dans le rétroviseur.

Méchoulan fait revivre la question de l'intuition comme mode de penser chez Bergson qui se moule sur la fluidité de l'être : l'intuition bergsonienne dilate l'expérience en entourant les concepts de percepts ou de « bain d'images ». La production de concepts dans le cadre d'une réflexion intermédiaire devrait suivre l'intuition bergsonienne en ne fixant pas définitivement les termes des transactions intermédiatiques. Ce détour par Bergson devient alors, chez Méchoulan, le prétexte pour présenter autour de l'intermédialité quelques idées qui servent de tremplin à une critique de la technique.

Continuation anachronique de la métaphysique bergsonienne, l'intermédialité voudrait donner un tour plus souple aux mots de la tribu, en cherchant autour de l'idée, le bain d'images, d'expériences et de dispositifs techniques dans lequel elle cristallise. Il n'y a pas là recherche de causalismes rapides (que ce soit de la technologie sur les représentations ou des concepts sur les partages sensibles), mais mises en scène des nécessaires fluidités qui font l'expérience la plus commune. On aboutit à un art des situations, dans lequel on voudrait que le vêtement du concept ne flotte pas trop sur le corps de l'expérience<sup>53</sup>.

Et il poursuit un peu plus loin : « l'intermédialité ne résulte donc pas de dispositifs techniques qui constitueraient autant de clés de la production intellectuelle

52. Éric Méchoulan, « Bergson anachronique, ou la métaphysique est-elle soluble dans l'intermédialité ? », *Intermédialités*, n° 3, « Devenir-Bergson », printemps 2004, p. 132.

53. Éric Méchoulan, « Bergson anachronique », p. 133.

ou de l'invention de sujets qui façonneraient leurs mondes d'objets, mais de *contretemps* où se contractent les idées et où les événements se dilatent<sup>54</sup>. » Le « bain d'images » qui entoure le concept comme la poussière du « soleil pulvérisé » chez Mallarmé, nous permet de saisir, non pas le chiffre du monde comme le moule spirituel des objets, mais « des événements, des instantanés d'événements-mondes. » (M, p. 30-31) L'intermédialité s'intéresse moins aux produits des inventions techniques qu'à son « halo de rêve solidaire [...] comme créations idéelles<sup>55</sup> » et nous invite, finalement, comme le faisait Mallarmé, au « spectacle ordinaire [de l'événement] mais à condition de le *remarquer* » (M, p. 31). Ce qui demande somme toute une habitude de perception qui n'est pas celle tranchante de la technique mais celle, plus élastique et fluide, de la philosophie. L'intermédialité oriente le regard analytique vers un monde mouvant sur lequel les événements disparaissent et apparaissent au rythme du battement d'aile d'un papillon. Ce monde qu'elle nous propose de voir est étranger aux mouvements de synthèse qui font disparaître, en proportion croissante de leur précision, le jeu essentiel entre les objets, les pratiques et les idées qui les forment et les inscrivent dans le temps.

Il y a deux conceptions du mouvement qui l'unissent à la disparition, l'une technique et l'autre philosophique. Selon la première, le mouvement comme synthèse dialectique aurait pour conséquence de tout faire disparaître, incluant le mouvement lui-même ; selon la seconde, il se perpétuerait comme le balancement d'un pendule entre la disparition des choses solides et leur apparition qui les dilaterait sous les images. Suivre les pas de l'intermédialité, c'est accepter de laisser conduire son regard par la seconde conception — que l'on appellerait ici, en forçant l'image, « l'effet spirituel de la danse intermédiaire ». C'est là tout le mystère de sa réminiscence mallarméenne.

54. Éric Méchoulan, « Bergson anachronique », p. 134.

55. Éric Méchoulan, « Bergson anachronique », p. 135.