

Études comparées de la fonction poétique

M. Yves BONNEFOY, professeur

Le cours a porté cette année encore sur Mallarmé, dont l'étude avait été entreprise en 1991-1992 et laissée interrompue après une réinterprétation de la genèse du *Faune*. Toutefois, avant de reprendre cette recherche, il a paru nécessaire — ou plutôt ce fut une tentation, cet enseignement venant à sa fin — de s'arrêter à quelques problèmes de nature plus générale, ceux que posent la relation de la poésie et de la philosophie, et de la poésie et de la psychanalyse. Réflexions qui aboutissent à deux articles, l'un destiné à paraître dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*, l'autre dans la *Revue Française de Psychanalyse* ; et qu'il n'y a donc pas lieu de résumer à nouveau dans cet Annuaire.

L'essentiel des lundis est d'ailleurs resté Mallarmé, dont on a rappelé d'abord, et précisé, dans quelles directions en a été engagée l'étude. Il a paru nécessaire, en tout premier lieu, de se référer à la pensée que l'on peut dire « archaïque » parce qu'elle fut remplacée, dans notre monde en cela moderne, par le travail du concept, soutenu par l'expérimentation scientifique. Cette pensée d'avant Galilée, d'avant Newton n'abordait la réalité empirique qu'en y percevant des analogies, des correspondances, ce qui permettait — l'un des termes de ces correspondances étant l'existence humaine, vécue comme naissance et mort, vicissitudes, souffrance et joie, espérance — de comprendre le monde comme lui-même une conjonction d'existences et non une collection d'objets, comme une vie et non comme une matière, et d'avoir l'impression que c'était de l'intérieur de leur raison d'être, de leur loi, de leur place dans la structure d'ensemble d'un univers en cela intelligible que l'on connaissait les êtres, les événements, et tous les aspects de la grande chaîne. Un caractère complémentaire de cette approche du monde étant — puisqu'elle prenait appui sur ce que la réalité a de plus immédiat, dans sa manifestation, ses aspects — que rien de la perception la plus sensorielle ne restait donc inutilisé par la connaissance, en mesure du coup de s'élever de la situation vécue jusqu'au plus haut de l'extase avec le sentiment intime, pour qui pensait ainsi,

d'avoir *être* autant que *savoir*. Un vrai bonheur pour l'esprit, dans ces siècles de la souffrance des corps — et on a évoqué, pour illustrer cette félicité spirituelle par quelques exemples d'ailleurs extrêmes, l'extase de Perceval devant les trois gouttes de sang sur la neige, dans le roman de Chrétien de Troyes, ou celle de Galaad, « voyant apertement ce que langage ne pourrait décrire » (comme il est dit si bien dans *La Quête du Saint Graal*).

Mallarmé a certainement son point de départ le plus intime dans le regret, très intense, de ce bonheur. Le jeune homme de vingt-deux ans qui écrit la *Symphonie littéraire* n'est nullement inapte à la pensée conceptuelle mais il ressent que celle-ci — qui ne connaît plus qu'en dégageant de l'objet des aspects quantifiables ou classifiables, qu'elle coordonne au seul plan que ces abstractions définissent — laisse donc en dehors de soi la richesse infinie de la qualité sensible, seule capable pourtant d'assurer aux existences particulières leur figure complète et spécifique : ce qui donne le sentiment qu'on ne vit plus qu'en exil, aux marges d'une réalité dont l'être-là, devant la personne étonnée aussi de soi-même, n'est plus désormais qu'une énigme. « La terrible lumière qui vient des sciences » (lettre à Lefébure du 27 mai 1867) révèle à l'être parlant qu'il *n'est* pas, et pour Mallarmé elle ne constitue, avec l'art, « la source de la littérature » que parce qu'elle impose de prendre conscience de ce malheur, après quoi on pourra, on devra, chercher à le réparer. Ce qui est possible peut-être, par un emploi des mots qui transgresserait à nouveau le plan conceptuel et sa sorte de vérité.

Mais, après avoir situé ainsi le poète des *Fleurs* et de *l'Azur* au terme, et dans le regret, de ce désenchantement de l'Être qui est notre condition de modernes, il fallait aussi rappeler que Mallarmé a eu tout autant conscience des événements qui ont bouleversé au XIX^e siècle — et enténébré, là aussi — la conception du langage. Dès sans doute son séjour à Londres en 1862-1863 — cf. en effet *l'Avant-propos* de 1880 à son adaptation du livre de Cox, publié en 1861 — celui qui venait d'écrire *L'Art pour tous*, où il veut pour la poésie les hiéroglyphes des livres d'initiation, de révélation, a appris que la langue de l'Ancien Testament n'est pas apparentée à celle de la sagesse de l'Inde ou de la culture gréco-latine, ce qui incite à abandonner l'idée que la parole humaine préserve le reflet du Verbe divin, et dissuade donc plus encore la nostalgie poétique de rêver de connaître le monde « par l'intérieur ». Les langues sont imparfaites en cela que plusieurs, écrira un jour Mallarmé, nous sommes privés pour cette irréfutable raison de l'emploi intuitif de la parole que laissait croire possible l'ancienne vision du monde, et voués au contraire, la pensée qui recommence à zéro étant donc désormais la seule possible, à faire du langage même un objet de science, quitte à s'étonner, comme fait le jeune poète, de cette « accointance de mots » : « science du langage ».

L'apport du passé des langues — mythes, poèmes, accès à l'intériorité du réel par l'étude de l'étymologie ou des rythmes —, ce n'est donc plus ce qui

peut aider à faire moindre la perte de savoir profond qui caractérise la conscience à notre époque — et comment donc la réparation qu'on peut s'obstiner à désirer, ardemment, va-t-elle pouvoir être tentée ? Mais rappelons en ce point la troisième grande donnée de la formation mallarméenne, qui fut la poétique d'Edgar Poe, où apparaît l'importance de la « composition » dans l'invention du poème. Rassembler les mots par l'écoute de leurs sons, de leurs rythmes autant qu'à partir de leur sens, cela affaiblit l'autorité dont peut se targuer l'enchaînement conceptuel, brouille la lecture du monde que ce dernier proposait, cependant que le vers ainsi produit a sur l'esprit un *effet* qui donne à penser que l'on a perçu grâce à lui quelque chose d'intime à l'être du monde, ou d'inhérent à la relation de celui-ci à ce que nous sommes. Peu importe si les langues ne savent pas de secret, peu importe si elles ne se prêtent plus aujourd'hui qu'aux sciences de l'abstraction et de la matière, on aura retourné les mots contre leur discours pour y entendre, intuitivement, ce qu'on ne sait plus définir. Sous l'influence de Poe, Mallarmé a pensé que la poésie peut ainsi rouvrir ce « paradis » — c'est son mot dans *Symphonie littéraire* — dont on pourrait craindre interdit le seuil. Mais ce fut pour bien vite être déçu. Telle, en effet, la découverte qu'il a dû faire en essayant d'écrire *Hérodiade*, avec l'acharnement que l'on sait dans ses nuits de veille à Tournon : les « impressions » qui devraient, nées de la composition de ses vers, le conduire, d'étincellements en étincellements, à l'entrevision de la profondeur de l'être, en fait s'éteignent, une à une, au cours des moments qui les suivent dans le travail d'écriture, ne laissant à celui qui « creusait les mots » qu'une sensation de ténèbres.

Pourquoi cette précarité dans ces impressions apparemment éprouvées avec tant d'exaltation, tout d'abord ? Mais prenons conscience d'un aspect de la sensibilité de Mallarmé qui n'est dans une large mesure qu'une conséquence de sa condition de moderne, mais contribue de par ce fait même à maintenir cet état d'exil dans l'effort qu'il fait pour le transgresser par le travail poétique. La pensée archaïque incluait, on l'a vu, dans son réseau de correspondances, sous le signe d'un dieu qui a su mourir, la pensée de la finitude, avec valorisation — cf. les *Sonnets* de Shakespeare, encore — de la procréation comme « réparation » du cosmos. Or Mallarmé a horreur de sa finitude, qu'il croit qui l'a privé de la plénitude de l'être, et même, mal caché, un certain dégoût de l'engendrement, auquel il oppose la création « idu-méenne » de l'œuvre. Que ce soit dans ses lettres ou dans les paroles d'*Hérodiade* — qui veut se retirer de la vie des sens, contaminés par la mort — les signes de cette peur, de cette aversion, sont omniprésents chez lui jusque vers la fin des années 60. Dans ces conditions, que peut-il retenir des aspects du monde sinon ce qu'il tente d'y arracher à la vie et à ses formes et signes par un travail qui ne peut être que subjectif et lui révélera tôt ou tard qu'il n'est que le produit — en lui, Mallarmé, ou chez d'autres, dans le passé de l'esprit — du hasard propre à une formation personnelle, ou au devenir

historique. Loin de lui ouvrir l'intériorité de l'être l'écriture mallarméenne ne fait que laisser fleurir, d'abord, mais bientôt efface les unes après les autres — et c'est là sa force d'alors, essentiellement critique —, les projections que lui-même ou d'autres poètes, qu'il aimait, avaient substituées à l'évidence du monde.

Après quoi, ce rappel ayant été fait des commencements de Mallarmé, on a reparcouru, brièvement, la grande aventure d'esprit qui fut, assez soudain, son rapport à la poésie, en 1866 et 1867, au moment du passage du « creusement » désespéré d'*Hérodiade* à l'écriture immédiatement heureuse du *Faune*. Une pensée, d'abord, la reconnaissance du fait que cette dissipation des impressions supposées naître du sein du monde dans l'écriture signifie l'impénétrabilité du réel par l'intellect, le caractère à jamais subjectif et incohérent de la signification, « vaine forme » produite par le hasard ; et que nous ne sommes donc qu'une « présence » — à nous-mêmes ou à autrui et dans l'univers — de simple apparence, sans substance, absence en fait, le néant : « J'ai trouvé le néant », écrit Mallarmé en 1866. Puis une découverte, celle de cette limite au sein de l'esprit — et, peut-être aussi, de ce pouvoir — que l'auteur des *Divagations* a fini par nommer la « notion pure ». Quand toutes les significations se révèlent sans prises sur la chose, quand toutes les représentations imaginées avant cohérentes et véridiques s'effacent ainsi dans les mots, ceux-ci ne disparaissent pas pour autant du champ de conscience, et la réalité qu'ils évoquent va même, à l'instant où on les profère, se proposer au regard avec toute l'immédiateté sensible, avec tout l'éclat, que la représentation conceptuelle avait chassés de la phrase. Le mot, délivré des notions abstraites qui en usurpaient l'emploi — d'où cette appellation « notion pure » —, restituée à l'être parlant le monde que le langage avait fini par voiler de ses reconstructions partielles, désagrégeantes et illusives. Et aux « ténèbres » de l'expérience qui avait vécu jusqu'au bout — mais, en somme, dans l'espace encore de la pensée — cette irréalité de la parole succède donc, brusquement, le jour de la simple réalité naturelle rejointe dans sa fraîcheur, au delà des spéculations de l'esprit. Le jour, et aussi bien la Beauté — « après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau », écrit Mallarmé —, puisque dans l'abandon de toutes les représentations nées du langage, c'est la subjectivité même qui se dissipe, et avec celle-ci la peur de la finitude qui ternissait la figure de l'univers. « Ah, mon ami », s'exclame Mallarmé dans une lettre de ces moments décisifs, « que ce ciel terrestre est divin ! »

Il faut noter, toutefois, c'est là un point de la plus grande importance, que ce n'est pas la chose même — la rose, par exemple, grâce à l'emploi du mot *rose* — qui est perçue dans l'accession de l'esprit à la « notion pure », car toute expérience d'une chose, c'est-à-dire d'une réalité qui serait donc comme telle repérée, distinguée d'autres, placée parmi celles-ci dans une profondeur et une durée, cela suppose une synthèse de différentes approches, une idée, une persistance de cette idée dans la mémoire, un savoir, autrement dit à

nouveau de la conceptualisation, laquelle éteindrait dans le mot l'éclat retrouvé de l'immédiat. Par la voie de la « notion pure » le retour de l'esprit au monde ne peut atteindre de celui-ci que ce qu'un texte trop négligé — parce que l'original s'est perdu —, *The Impressionists and Edouard Manet*, donne pour le seul rapport authentique qu'on puisse établir avec la nature : *l'aspect*, ce que le regard ou un autre sens peuvent voir surgir — à l'instant de profération du mot — de l'être-là impénétrable des choses ; et surgir, donc, avec aussi peu de substance propre que l'être humain qui regarde, mais avec, cependant, toute l'infinie épaisseur de sollicitations sensorielles qui caractérise les apparences. Le monde est revenu dans le mot, mais comme ce pur spectacle. La chose est « sue », mais comme juste l'indicible et presque invisible support des aspects toujours fugitifs, seule réalité pourtant proprement humaine. Il est essentiel de bien comprendre, et de garder en esprit, ce passage du substantiel à l'apparitionnel. Au moment où il a fallu renoncer à tout rêve de connaissance, voici indiqué ce qui tout de même reste possible : un regard qui se rouvre au fond du mot vidé de tout sens ; et peut-être même peut s'élargir à gauche et à droite de sa première visée pour ce qui serait alors — dans non plus un mot mais plusieurs, chacun gardé à l'état de « notion pure » — un peu d'être-au-monde à nouveau, ces quelques mots réunis ayant levé comme « un coin du voile ».

Mais comment, plus précisément, passer ainsi d'un mot à plusieurs quand on a atteint au niveau de la « notion pure », laquelle n'est accessible que pour autant que le poète ait oublié, dissipé, sa propre structure mentale, — étant mort, « parfaitement », à soi-même ? Comment, autrement dit, arracher une nouvelle écriture — de plein droit appelable la poésie — aux rémanences de ce savoir, raisonnable ou fantasmatique, qui contrôle toute parole, y compris, Mallarmé l'a bien vérifié, hélas, l'expression lyrique ? La découverte d'une méthode, la pensée brusque que cette méthode est à sa portée, qu'il l'a même déjà mise en pratique, ce fut, au moment de son travail sur le *Faune*, la dernière des étapes de Mallarmé sur le chemin de sa poésie, en 1867.

Brièvement : pour « tenir » dans la « notion pure », il faut que le poète puisse, pour commencer, se libérer du moi de son existence ordinaire, celle au plan duquel se déploient le désir de la possession, de la jouissance des choses autant que les ambitions et illusions du savoir. Ce dégagement, c'était la tâche, déjà, que s'était proposée — avec l'idée d'une réalité supérieure, cachée par les apparences — la recherche entreprise dans *Hérodiade*, mais cette première écriture ne s'était révélée capable que d'impressions illusoire, vite effacées par l'approfondissement du travail, et ce n'avait donc été jusqu'alors qu'une approche essentiellement négative de la plénitude rêvée, avec pour fond, aux limites, un pressentiment de « ténèbres absolues », mais en attendant, sur la route, la prolifération, tout de même, plutôt que la dissipation, des fantasmes : à preuve *L'Ouverture ancienne*, où la parole de l'inconscient semble se faire d'autant plus forte et pressante que se multiplient les ratures.

Le « moi » ne s'efface pas dans ces « pensées partant du seul cerveau », dont Mallarmé dit en 1867 — lettre à Lefébure du 17 mai — qu'elles ont le tort de ne pas savoir le corps, qu'elles sont comme des « airs joués sur la partie aiguë de la chanterelle dont le son ne reconforte pas dans la boîte ». Or, avec le *Faune*, c'est tout autre chose qui s'est produit. Entrepris comme un divertissement, après tant de mois d'efforts arides, ce poème s'est immédiatement empli d'impressions naturelles, nées des choses comme elles sont, « positives », et de ce fait délivrées des projections de la subjectivité. Le désir y est bien présent, c'est même à cause de lui que le regard perçoit la beauté de ce qui est, mais le projet de le réaliser, de jouir des nymphes, est vécu là de façon si évasive, dans un état de demi-sommeil, qu'il en est maintenant de l'impersonnel, de l'universel. Le moi s'efface, et paraît le monde.

Et par conséquent ne suffit-il pas, peut-on penser, de se défaire non du désir, mais de l'intention de le porter jusqu'à l'acte, pour que les représentations qui prennent forme dans un vers soient sur la voie de la notion pure ? Le désir est une perception des réalités les plus simplement naturelles. Le désir de possession, en revanche, dès qu'il cherche à se réaliser dans un être qui est parlant — c'est-à-dire déterminé par des notions, des perceptions de l'objet à la fois abstraites et partielles, et muni ainsi du pouvoir d'anticiper, de différer, de transposer symboliquement —, est un acte de la personne, du moi, il fait corps avec les représentations, les concepts, que le moi dégage du monde, c'est lui qui fait que, réalisé ou non, son objet n'est plus qu'une image : la Nymphe se dissipe, on le sait, au moment où le Faune a cru mettre la main sur elle. Et voici, autrement dit, la pensée qui apparaît dans le *Faune*, dès sa version de 1866 : l'éros a partie liée au langage, il prive donc de la « notion pure », c'est bien pour cela qu'il est dit aveugle, mais il peut aussi se dissocier en désir pur et vouloir de possession ; et aller dans ce sens, aussi avant que possible, cela assurerait en échange du plaisir de la possession sacrifié une vue cette fois complète de la beauté naturelle : comme c'était le cas, note Mallarmé, lorsque le sculpteur grec, différant son appétit de plaisir charnel, contemplait la beauté « complète », « unique », « immuable », de la *Vénus de Milo*.

Comprenons bien : il ne s'agit pas, avec cette maîtrise du désir, d'une *sublimation*, qui ne serait jamais que la transposition symbolique d'un projet d'acte, et à ce plan nouveau un acte encore, c'est-à-dire toujours de la conceptualisation, de la métaphore : tout l'appareil et tout l'aveuglement du langage. Bien plutôt sommes-nous là en présence d'une sensualisation plus poussée, d'une perception à la fois plus pleine et plus claire des aspects toujours immédiatement sensuels, sexuels du monde, — l'abstinence ayant eu pour effet d'accueillir au sein du regard, simultanément et plus nombreux, les aspects de l'objet entre lesquels le désir aurait dû choisir pour passer à l'acte, flétrissant ainsi la beauté du monde. Contemplative, la perception comme Mallarmé l'imagine n'en est pas moins une jouissance, ainsi que l'indique bien

la lettre à Huysmans du 18 mai 1884, où on lit que « jouir » exige « qu'on dépouille de plus en plus son plaisir ». Et c'est même la jouissance absolue, celle de la beauté comme telle. Mallarmé précisait que la « sensation seule », par opposition à la « jouissance barbare et moderne », suffit à ouvrir « le Paradis » ; et laissait ainsi entrevoir ce qu'on pourrait appeler, en s'appuyant sur des souvenirs de Marsile Ficin et quelques références à la peinture italienne — par exemple un tableau de Dosso Dossi, proche de l'Arioste et des *poesie* de Titien — une *honesta voluptas*.

Et comme le travail même de Mallarmé sur le *Faune* — travail si heureux soudain, si évidemment réussi et presque facile, si riche et comme débordant de vers étincelants et limpides — semblait avoir prouvé que cette voie lui était ouverte, voici donc aussi révélé ce qu'est devenue sa pensée de la poésie aux termes de ses découvertes successives du Néant, de la Beauté et des conditions en somme bien concrètes de l'écriture, de l'Œuvre. Ce sera un travail du poète sur soi, d'abord, l'« instinct » devant se faire « impersonnel et pur ». Puis, par conséquence peut-être presque immédiate, grâce à la « vue » clarifiée, le déploiement dans le vers de ce qui apparaît alors parmi les aspects du monde — aspects dont est rejeté, « vain, le résidu », autrement dit les empiègements dans le temps, dans la finitude — comme un « rythme fondamental », celui de la Beauté se déployant dans la perception sensorielle.

Et c'est là une pensée évidemment théorique — celle de la « coupe vide » qui est aussi un « calice clair », la fleur même du monde devenue mots — mais c'est aussi, par nécessité immédiate, un projet d'existence de la sorte, on le voit, la plus exigeante, la plus constamment en éveil : ce qui signifie que le « Stéphane » qui n'est plus « celui que tu as connu », dit-il à un de ses correspondants, le poète qui est « parfaitement mort », doit désormais vérifier le sérieux de sa tentative, et en découvrir les virtualités effectives, dans sa vie même, au point où l'ont laissé, par exemple, lui qui doit penser avec tout le corps, les terribles fatigues de ses nuits de veille à Tournon, vouées aux affres de l'écriture ou à l'effroi devant le Néant.

C'est ce Mallarmé *de facto* qu'il s'agissait d'étudier plus particulièrement cette année. La recherche fut abordée par une analyse de la *Prose pour des Esseintes*, le grand poème publié en janvier 1885, mais qu'il y a beaucoup de raisons pour juger du début des années 1870, c'est-à-dire de l'époque où le *Toast funèbre* vient d'exposer la poétique de la « notion pure » et de la « coupe vide » avec une foi intacte ou renouvelée. La *Prose* montre un poète passant du souci impossible des essences — les « lis multiples » — à la contemplation des aspects du monde, débarrassés désormais de la pseudo-profondeur qu'y portait la spéculation conceptuelle : ce qui fait que Mallarmé peut appeler cette pure simultanéité d'éléments sensibles non plus un univers mais un « paysage », dans l'évidence duquel se dissipe aussi, avec la réalité personnelle révolue, la particularité du « visage ». C'est à ce plan d'évidence absolument non mentale que le pays « existe », il n'en est pas d'autre. Et

pour le voir se « lever » dans la nouvelle écriture, il suffira d'accoutumer celle-ci aux mots qui, donnant des « noms » à de grands repères dans la nature — ceux que « l'herbier », par exemple, sait recueillir —, permettent la « vue » sans pensée, sans « vision », mais d'autant plus « large », que Mallarmé a vécue dans la « notion pure ». Cependant que la présence féminine, qu'on ne peut ni ne doit écarter du rapport au monde — « Nous fûmes deux, je le maintiens », s'exclame le poète, avec quelque solennité —, la voici maintenant, à la fois douée de « maints charmes » et sereinement souriante, la « sœur » qui va aider, Muse, celui qui se relève du rêve — Anastase ! — à ne plus se soucier de la mort, laquelle n'a de réalité que dans la simple vie ordinaire. La *Prose* expose la poétique nouvelle avec cohérence et clarté. Elle y enregistre même l'écart qu'on peut craindre qui va rester entre l'intention et le fait. La « sœur », en effet, ne porte pas son regard « plus loin que sourire », ce qui est conforme à la poétique nouvelle, et que le poète devrait « entendre ». Mais, indique discrètement Mallarmé, ce n'est que « comme à l'entendre » qu'il occupe « l'antique soin ». La nostalgie des essences n'est pas sans encore le distraire du « nouveau devoir » qu'il s'est donné.

La concurrence de la poétique de la « notion pure » et de l'existence ordinaire, de l'homme nouveau et de l'homme ancien, resté la proie de la pensée conceptuelle, apparaît également dans le *Toast funèbre*, et même de façon plus centrale mais avec aussi plus d'assurance quant à l'issue du débat : lequel est peut-être moins un conflit, peut-on espérer, qu'une opposition dialectique. Ces vers magnifiques, qui sont parmi les plus beaux et nobles que Mallarmé ait écrits, débutent sous le signe du « sépulcre » qui clôt la *Prose*, puisqu'ils ont eu pour occasion la mort récente de ce Gautier qui avait su, selon Mallarmé lui-même, se vouer au « voir » et non au rêve ; et c'est dans le *Toast funèbre* que l'on rencontre — autre fondamental oxymore — la grande idée de la « coupe vide » où tout de même « souffre » — filigrane dans le cristal ? — le « monstre d'or » du vieux rêve, que le saint Georges de la nouvelle pensée ne prétend donc pas avoir vaincu. Mais Mallarmé n'en indique pas moins, avec cette assurance sur laquelle il nous faudra revenir, que l'on peut faire de cette « coupe vide » l'emblème d'un vrai bonheur poétique. En dissipant les fantasmes et les chimères que l'esprit de possession jetait sur le monde le « geste » du poète, en cela tout aussi « humble » que bientôt « large », « apaise » la « merveille » qu'est la nature quand on n'aborde plus celle-ci comme un ensemble d'objets ou de phénomènes dont on voudrait découvrir la loi, mais comme le « paysage » dont on fera son « séjour ». L'« œil *profond* » de la poésie aura su alors retrouver — encore un oxymore — la parfaite surface de cette réalité naturelle réduite enfin à ses seuls aspects. Et ceux-ci, et la parole qui les perçoit et les fixe dans le vers, peuvent donc se rencontrer dans des « noms » qui ne sont plus les vieilles notions conceptualisées, lesquelles se perdaient dans l'absence, mais de quoi dessiner dans la parole les massifs et allées d'un beau jardin — le « *séjour* », le nouvel Eden.

Mallarmé a réussi dans le *Toast funèbre* à suggérer ce que pourrait être cette poésie dont l'avenir serait donc le lieu même où l'humanité retrouverait raison d'être. « Solennelle », puisque l'éclat de la réalité sensible offusqué jusqu'à aujourd'hui par la lecture conceptuelle de sa prétendue profondeur y brille à plein, véritable épiphanie de l'évidence ; et pourtant une simple « agitation de paroles », étant donné que tout enchaînement dans les mots, tout discours, n'y serait que le retour du concept, cet illusoire fétichisé. Mais une agitation de paroles, quand elle a trait aux fleurs du jardin, aux arbres des « vrais bosquets », c'est en somme l'équivalent de celle des feuillages, de leurs étincellements, de leurs odeurs et rumeurs, perceptions dont faisaient leur bonheur Adam et Eve quand ils erraient dans le Paradis terrestre. Et voici donc l'« éden » à nouveau, où le « nous » que Mallarmé y prononce signifie, tout autant que la société des poètes, l'homme et la femme redevenus, par la grâce du désir dépersonnalisé, non possessif, cette sorte de frère et sœur qui avait précédé le péché originel. Il ne faut pas hésiter à créditer Mallarmé d'une réflexion sur celui-ci, et la Chute. La sexualité, pense-t-il, peut être délivrée de la « perpétration » qui la réduit à quelques aspects de l'objet qu'elle a désiré, et la flétrit ainsi et lui fait engendrer la mort, avec pour illusoire compensation la « chimère » des religions. Et c'est la poésie qui pourra nous guérir de cette « massive nuit » — autant d'ailleurs que de l'« avare silence » de qui n'aurait pas su, après avoir perçu le néant, rejoindre les mots par la voie de la « notion pure ».

Reste à penser les formes concrètes que cette écriture va prendre ; et sur ce plan de théorie appliquée, si l'on peut dire, il a paru utile d'interroger quelques textes où Mallarmé laisse deviner sa méthode, notamment, dans *Divagations* — la part réflexive de son œuvre, mais sous le signe du *divaguer*, de la transgression de l'économie conceptuelle —, l'essai qui a pour titre *Mimique*. Importante cette page pourtant bien brève, car elle part de l'opposition que nous avons vue fondamentale de la « perpétration » — la possession de la Nymphé, dans le *Faune*, mais aussi bien tout autre acte à tous les autres plans de l'avoir, ce piège tendu par la finitude — et de « son souvenir » : la pensée qui a donc connu l'existence ordinaire, et son hasard, mais, pour se la remémorer, se retrouve au plan de ces mots qui peuvent se prêter à la transmutation poétique. Entre « perpétration » et mémoire se situe donc l'origine de l'écriture, et celle-ci ressemble bien, dans *Mimique*, c'est là une indication cette fois concrète, au va-et-vient d'une dialectique. Certes, beaucoup de l'expérience, beaucoup du plumage du cygne, va rester pris dans « l'horreur du sol » — comme dit le sonnet fameux —, c'est-à-dire dans les empiègements de l'exister personnel, avec ses tentations, ses faiblesses ; et de ce fait la dialectique ne sera que fort imparfaite, un « hymen vicieux », mais grâce aux pouvoirs de l'écriture effective — « ici avançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent », c'est Mallarmé qui souligne — « l'instinct simplificateur direct » va pouvoir bâtir une scène —

« un milieu, pur, de fiction » — où l'esprit, touchant ainsi au « sacré », va commencer à simplement « voir » au lieu de prendre. Ecrire, c'est bâtir la scène, c'est imaginer la fiction — laquelle peut être définie, dans la langue mallarméenne, comme du passé simplifié par du futur.

Important, ce texte, *Mimique*, mais il n'en dit pas assez, tout de même, et le peu de précisions que Mallarmé donne dans ses écrits théoriques sur la façon dont la poésie peut, en pratique, « apaiser » la nature et en « interdire au rêve » l'accès va de pair avec l'inquiétude qu'on le voit parfois exprimer quant à ses chances de réussite — pour ne rien dire de ses poèmes qui vont être si peu nombreux. « Décidément je redescends de l'absolu », écrit-il dès mai 1868. « Je redescends dans mon moi (...) après tout des poèmes, seulement teintés d'absolu, sont déjà beaux ». Pourquoi ce sentiment pessimiste, en ces jours encore si proches de l'exaltation de la découverte ? C'est que, si le moi est à transgresser, à dissiper, pour que l'absolu vienne à portée d'écriture, il faut tout de même aussi — et cela paraît difficile — qu'il soit demeuré assez robuste pour que l'effort même dont on a besoin pour le transmuter en universel puisse y puiser assez d'énergie : la « notion pure » ne peut fleurir dans une existence qui, à force de surmenages, d'exaltations, d'« hystérie » — « le simple acte d'écrire installe l'hystérie dans ma tête » (février 1869) — ne sait plus le bien de son propre corps. Or, cet état d'épuisement est bien la condition de Mallarmé vers 1868-1869, au moment où il devrait pouvoir se livrer en toute sérénité à l'ouverture de la « dernière cassette ». D'où, dans ces mêmes mois, le désir de se « guérir », c'est son mot, pour mieux se mettre au travail, et un grand projet nouveau, *Igitur*, qu'on ne peut comprendre que sous ce signe. « S'il est fait (le Conte) je suis guéri », en écrit Mallarmé lui-même.

On a consacré plusieurs heures à l'examen d'*Igitur*, afin d'aboutir à une interprétation d'ensemble de ce qui n'est toutefois, ne l'oublions pas, qu'un dossier dont les diverses parties — « déchets », dit l'enveloppe où elles ont abouti — appartiennent sans doute à divers niveaux d'écriture. *Igitur* comme nous l'avons, comme il fut laissé, n'est, autrement dit, qu'un ensemble de brouillons, de rédactions plus poussées, de notes récapitulatives.

Mais une évidence ne s'en dégage pas moins : toutes ces pages ont trait aux nuits de 1866 où Mallarmé, à Tournon, a « rencontré » le néant ; et peut-être même constituent-elles, de l'un à l'autre des « quatre morceaux » prévus dans leur « argument » — mais ce mot n'est pas dans le manuscrit, c'est un apport de son éditeur —, les « quatre poèmes en prose » que Mallarmé projetait, le 14 mai 1867, « à l'heure de la synthèse », d'écrire « sur la conception spirituelle du néant ». Après quoi, en septembre, il ne parle plus que d'un livre, « les allégories somptueuses du néant ». Mais que ce dernier ne fasse que remplacer les quatre premiers prévus n'est pas douteux. Il s'accompagnera en effet, est-il annoncé ce jour-là, d'un autre dont le titre, « Beauté », et le

caractère, « tout absolu », montrent qu'il serait pour sa part l'œuvre proprement poétique que peut laisser espérer la deuxième découverte de Mallarmé en 1866 : après le Néant la Beauté, par la voie de la notion pure.

Igitur est le récit de ces mois de 1866 ; ce « conte » s'efforce de dire ce que Mallarmé a vécu alors et donnait pour « inénarrable » mais non sans de brèves indications, à ce moment-là dans sa correspondance ou plus tard, que nous allons ici voir reprises. Il écrit par exemple, le 14 mai 1867 : « Je viens de passer une année effrayante. Ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Eternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps ». — Et *Igitur*, en sa première partie, « le Minuit » commence, précisément, par l'évocation d'un « Minuit, en soi disparu », bien que « certainement » en « subsiste une présence » : ambiguïté qui dit avec précision l'état-limite d'une conscience parvenue à ce bord où les représentations, les significations se dissipent en elle dans un « présent absolu des choses », mais non sans que ne lui reste, à l'état de trace dans son regard, la vision ultime de cette « chambre du temps » où avait paru régner si longtemps l'être pourtant illusoire de ce dernier. Cette trace, c'est le balancier de l'horloge ; qui, de par son battement vécu comme perception soudain seulement matérielle, préside dans l'appartement nocturne à l'effondrement du sens de la vie. Et avec lui tout le mobilier concourt à cette résorption de la parole dans la matière.

Au passage on a remarqué, ce fut une longue digression, qu'en fait c'est tout le mobilier de l'époque qui avait acquis, depuis le Romantisme, des caractères et un statut qui prédisposaient à *Igitur*. Quand se désagrège l'ordre archaïque, qui percevait un sens et une âme même dans les « objets inanimés » — comme dit le vers célèbre de Lamartine, non sans déjà une inquiétude fort signifiante —, la création de meubles ne peut s'opérer, elle non plus, que par le dehors, addition d'ornements à un matériau ressenti sans être ; et le meuble ne sera donc plus qu'un fantôme, propageant « l'agonie » comme le fait la pendule surchargée de vaine mythologie que laisse entrevoir le « sonnet en yx ». De ce fait le lieu de la vie quotidienne n'est plus, en profondeur, que la tombe de la grande espérance ontologique de l'humanité ; et quelles que soient les impositions néo-gothiques qu'un Hugo ou d'autres font subir à leur environnement, quelles que soient les acquisitions que propose à la nostalgie nouvelle cet antiquaire qui naît aux temps romantiques, c'est le passé aussi de cette humanité, c'est la pensée des « ancêtres », qui sont entraînés par le mobilier bientôt « victorien » dans le grand naufrage.

Au reste Mallarmé avait longtemps voulu résister lui aussi à cette « leçon de ténèbres » des meubles, en profitant pour ce faire de quelques vestiges des

temps anciens : la pendule de Saxe, « qui retarde », la glace de Venise et « notre bahut encore (...) très vieux » évoqués dans *Frisson d'automne*. Il rêvait alors que « par la grâce des choses fanées » l'âme peut accéder, comme dans l'*Invitation au voyage* baudelairienne, à sa « douce langue natale ». Et dans la profondeur de source de la glace, il aurait voulu établir avec la femme du temps jadis qui y baignait sa beauté la sorte de rapport d'intimité génératrice de sens qu'avait évoquée sa *Symphonie littéraire* : bain du coup salvateur qui l'eût lavé de ces vaines couleurs de pitre qu'il redoute de voir à la fois farder et trahir sa poésie de moderne. Mais là même où il avait cherché à rêver la lucidité s'impose. Le 17 mai 1867 : « Je me congèle, jusqu'à une agonie ». Et dans *Igitur* : « Je suppliais de rester une vague figure qui disparaissait complètement dans la glace confondue ».

Dans *Igitur* Mallarmé retrouve donc le décor, les circonstances et l'événement même de son expérience fondamentale, et c'est avec un pouvoir d'évocation saisissant. Mais *pourquoi* a-t-il voulu cette évocation ? Faut-il penser qu'à la suite de quelques récits de Poe, par exemple, il ait simplement voulu ajouter le récit de ce qu'il avait pourtant si intensément vécu à ce qui redeviendrait de la littérature, sans plus ? Assurément non. Et revenant à l'indication de Mallarmé sur la guérison que lui vaudrait *Igitur* si le récit était achevé, nous avons fait l'hypothèse que son auteur en avait besoin, très concrètement besoin, pour sa maturation à venir ; que c'en était la préparation nécessaire et peut-être suffisante.

Comment cela ? Mais qu'est-ce que « l'agitation de paroles » que le *Toast funèbre* promet, sinon ce qui demande que l'on ait vécu tout d'abord, et jusqu'au bout, dans la nuit préalable à la « notion pure », l'acte de lucidité absolue qui évacue des mots toutes les notions qui les coordonnent dans la parole ordinaire ? Or réussir cette traversée, ou même se maintenir à son bord, cela n'est pas si facile. Mallarmé a bien pu, en 1867, estimer qu'il a « terrassé » le Dieu chrétien, à ses yeux suprême figure de la chimère métaphysique, il n'en est pas moins susceptible de se laisser ressaisir par quelque avatar de cette dernière. Il risque, autrement dit, au moins il peut craindre qu'il risque, d'oublier l'évidence perçue à l'instant de l'effondrement conceptuel. Or, s'il en est ainsi, ne faut-il donc pas que, cet instant, il le *fixe*, en retraçant les moments qui y ont conduit, et cela dans une écriture qui aura su retenir de leur lieu, de leurs circonstances les aspects qui ont suscité l'expérience ? Une écriture pour préserver la figure de pure absence que la pensée qui reprend risque d'oublier. Une écriture pour photographier le néant. Ce qui permettrait à qui n'en saurait plus la ténèbre de le retrouver à plein, puis de refaire surface au delà, dans la Beauté ; et guérirait donc, oui, c'est bien le mot, ce poète, ainsi prémuni, de ce que Mallarmé appelle à ce moment-là son « impuissance » à écrire. Car celle-ci n'est que l'effet nocif, dans l'écriture de poésie, de la hantise mal réprimée d'un sens qu'on voudrait au monde, alors qu'on devrait savoir, bien sûr, que ce sens n'est pas.

Il faut lire *Igitur* dans cette perspective, où le texte apparaît comme à la fois la phénoménologie de l'effondrement du sens, et l'histoire de qui perçoit cet effondrement, à la fin de l'époque métaphysique de l'humanité.

Et c'est donc ce que nous avons tenté, par une analyse, d'abord, de quelques éléments majeurs de la signification dans le texte. C'est par exemple le « coup de dés » qui représente à la fois la pensée spéculative — « Toute pensée émet un coup de dés », dira le dernier poème —, l'écriture poétique, puisque l'alexandrin réussi est comme le double-six que parfois le cornet produit, et une interprétation du ciel étoilé dont les constellations, qui ne sont plus pour nous les signes chargés de sens du Zodiaque ou de la région polaire, semblent donc sur l'arrière-fond de la nuit comme le jet de dés qui n'ont pas vaincu le hasard. Puis, c'est la référence à Descartes, majeure, car cet « *igitur* », qui est autant un « en résumé » qu'un « par conséquent », voile un « ergo » et signifie la hantise mallarméenne d'une inférence qui établirait la personne humaine dans l'être. Et c'est enfin l'ombre portée, sur cette « scène » d'un « conte » qui « s'adresse à l'Intelligence », d'un autre héritier ultime, témoin comme Mallarmé de l'écroulement du cosmos : ce prince de Danemark dont le « *to be or not to be* » n'est en fait qu'un « suis-je ou ne suis-je pas ? » encore difficile à expliciter, à verbaliser par un poète élizabéthain, fût-il Shakespeare.

Et après ces préliminaires on a pu constater que la réflexion du poète moderne qu'est Mallarmé — moderne, c'est-à-dire contemporain des premiers lecteurs français de Hegel, pour ne rien dire de ceux d'Auguste Comte ou de Michelet — rapporte logiquement les événements que cet esprit a vécus à une pensée de l'histoire. La « famille » — comme dit Mallarmé, empruntant cette façon de voir à *Hamlet* — est dans *Igitur* l'humanité, qui s'est toujours appliquée à « nier l'infini » lequel prend figure de ce hasard, inhérent aux phénomènes de la matière, qui déborde toute essentialisation du réel, toute absolutisation de la condition humaine. Et ce déni est certes une « folie », toutefois la famille a eu raison d'agir de cette façon car cette folie était « utile » : la combinaison qu'elle faisait illusoirement, sous forme d'une image du monde, ou Idée, de cet infini et de son désir d'absolu lui permettant une « vie » (c'était là le « génie » de notre « astre en fête », pour reprendre les mots d'un des sonnets). Mais maintenant la science oblige à aller plus bas qu'autrefois dans l'étude des phénomènes, à « descendre les escaliers », et ainsi l'infini échappe-t-il à la famille, qui ne trouve dans cette crypte sous la pensée — là même où Villiers rêvera encore, dans *Axël*, d'apercevoir les trésors d'un esprit humain plus riche et plus vrai que l'univers matériel — que tombeaux, cendres, indifférence : neutralité, disons, avec déjà le mot du *Coup de dés* de plus tard, quand ce poème évoquera « les écumes originelles d'où sursaute son délire jusqu'à une cime flétrie par la neutralité identique du gouffre » (après quoi : « rien n'aura eu lieu que le lieu »). La neutralité, le néant, telle est la découverte d'*Igitur*, le dernier de sa race à inférer à partir

du rien, et qui se résume donc à ce « donc » désormais sans prémisses ni conséquences.

Mais Igitur n'est pas pour autant encore le poète lucide — lucide au sens du « jour » qui va resplendir dans le *Toast funèbre* — que Mallarmé pense devenir, puisque sa découverte même le montre retenu, sur sa scène de l'intellect, au plan spéculatif, celui de cette pensée qui peut rencontrer le néant mais, demeurée pensée, n'a pas accès encore à la « notion pure », cette démentalisation du vocable. Et là où Igitur en reste, en somme, empiégé, nous pouvons constater que Mallarmé le crédite de deux possibles. D'une part, ce sera le « coup de dés ». « Au tombeau même son moi se manifeste par ceci qu'il reprend la Folie : admet l'acte, et, volontairement, reprend l'Idée, en tant qu'Idée ; et l'Acte (quelle que soit la puissance qui l'ait guidée) ayant nié le hasard, il en conclut que l'idée aura été nécessaire ». Mallarmé a écrit cela, mais dans la lettre à Cazalis du 28 avril 1866, il disait déjà : « Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et, cependant, s'élançant fortunément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ». Glorieux mensonge le hasard que l'on combine à une rêverie d'absolu par besoin d'une Idée commune pour qu'une société existe et perdure. Et nous comprenons donc aisément ce que signifie le coup de dés si Igitur l'accomplit, dans ces conditions nouvelles de la pensée. Il s'agira d'un défi au néant, d'un volontarisme : bien qu'il n'y ait que hasard, il importe de le nier pour que, l'infini fixé, la société ait sa loi, ses valeurs, sa raison d'être.

Il reste qu'Igitur peut ne pas vouloir ce mensonge, et du coup penser au suicide, un geste qui lui aussi, notons-le, peut « annuler » le hasard. Dans « l'Ancienne étude » : « Lui-même à la fin (...) tirera une preuve de quelque chose de grand (pas d'astres ? le hasard annulé ?) de ce simple fait qu'il peut causer l'ombre en soufflant sur la lumière ». C'est là une phrase qui s'explique à la fin de la IV^e partie, quand a été évoqué — mais, à mon sens, dépassé — le coup de dés : Mallarmé indique alors, en effet, qu'« Igitur secoue simplement les dés » puis « ferme le livre — souffle la bougie, — de son souffle qui contenait le hasard : et, croisant les bras, se couche sur les cendres de ses ancêtres ». Autrement dit, le dernier de la « race » a choisi de mourir parce qu'ainsi, abolissant avec son souffle le hasard même, il accède à un instant d'absolu cette fois, si l'on peut dire, authentique. Comme il est dit dans « l'Ancienne étude » aussitôt après la phrase citée : « Puis — comme il aura parlé selon l'absolu — qui nie l'immortalité, l'absolu existera en dehors — lune, au-dessus du temps : et il soulèvera les rideaux, en face ».

Phrase saisissante, en vérité. D'une part cette « lune » soudain vue « au-

dessus du temps », au-dessus de la pensée, dans son en-soi désert, évoque irrésistiblement l'expérience de Galilée découvrant la matière du sol lunaire là où il s'attendait à voir confirmée une présence d'intelligible ; et voici résumée d'un coup toute la modernité scientifique. Et d'autre part voici introduite une tentation qu'un autre que Mallarmé va d'ailleurs, c'est remarquable, formuler à peu près au même moment. Dostoïevski, qui est né la même année que Baudelaire, médite à la fin des années 60 ses *Possédés*, qui sont écrits en 1870. Or Kirilov se tue, dans ce grand roman, parce qu'il imagine que la décision de le faire peut être un acte tout à fait libre, donc totalement spirituel, ce qui fera de qui l'accomplit l'égal de Dieu où, si celui-ci n'est pas, assurera son avènement, « au-dessus du temps » en cette minute.

Autre possibilité donc, pour *Igitur*. Toutefois agir ainsi, choisir de mourir, être la personne qui a choisi de le faire, c'est rester tout de même au plan du Dieu personnel, penser à partir d'une réalité de personne, présente jusqu'au dernier instant, et au sein même de celui-ci, en face de l'absolu ; et n'est-ce pas là, du coup, la simple forme-limite — et luciférienne, en un sens — du « glorieux mensonge » ? Alors que Mallarmé, lui, Mallarmé mort puis « ressuscité avec la clef de pierreries de [sa] dernière cassette spirituelle » (lettre du 16 juillet 1866), a fait la découverte de la Beauté, dissipation du moi, dépassement du drame de la personne. La Beauté est l'alternative, supra-logique, à la déduction simplement logique d'*Igitur*, dont le nom même s'éclaire ainsi. Et c'est donc cette autre virtualité encore qu'il faut savoir garder comme ouverte, dans le « conte », pour les heures d'hésitations ou de désarroi que son auteur pourrait connaître plus tard. Toutefois, ce rappel ne peut plus se faire au sein du récit d'une existence, aliéné qu'il serait par sa formulation même, conceptuelle. Il ne pourra se marquer, et se maintenir à l'esprit de qui relira le texte, que s'il y a eu dans celui-ci pleine évocation des « circonstances éternelles » qui préparèrent l'instant où la révolution s'accomplit : figures des choses si désertes, si closes sur leur néant que la ténèbre s'y fait totale ; et ténèbre donc si intense que le jour ne peut qu'en jaillir, d'un coup. Il faut que le *texte*, et non la *pensée*, joue, à travers le récit, ce rôle de conscience gardée active ; que ce soit lui qui sache faire se lever à nouveau « la lune, au-dessus du temps ».

Et nous voici reconduits à ce qui est l'essentiel d'*Igitur*, à ce en quoi sa valeur de cure se joue, à ce que Mallarmé doit pour sa part achever s'il veut se relever de son « impuissance » : une écriture, non plus du sens, comme toutes les autres dans l'histoire, mais du non-sens absolu, de l'apparence vide de sens. Une écriture, non plus exactement de désespéré, cette fois — « Je chanterai en désespéré », disait Mallarmé quand il n'en était qu'à la pensée du néant, non encore à l'avoir assimilée jusqu'au tréfonds de son être — mais *pour* désespérer tout à fait, pour que minuit sonne, totalement, et ainsi, le désespoir aboli, renaître dans la lumière, au plein midi qu'évoque la *Prose*. Le besoin de cette écriture, à l'évidence extraordinaire, c'est, nous le percevons

maintenant, ce qui sous-tend le travail de Mallarmé sur ces pages, la sorte de conscience qui doit veiller par en dessous celle d'Igitur parce qu'elle en « sait », ou plutôt ressent, plus que ce dernier. Et c'est celle qui guide donc tout le mouvement des mots dans le texte, à travers par exemple ces « ébauches de la sortie de la chambre », comme dit de quelques brouillons l'éditeur Bonniot (mais non le manuscrit). Je cite, presque au hasard : « Les panneaux de la nuit ébénéenne ne se refermèrent pas encore sur l'ombre qui ne perçut plus rien que l'oscillation hésitante et prête à s'arrêter d'un balancier caché qui commence à avoir la perception de lui-même ». De telles paroles plongent bien plus avant vers l'absolu de l'instant que l'écoute de Poe au début du *Corbeau*, quand le héros de ce premier poème vraiment moderne percevait lui aussi un très faible bruit dans le silence nocturne. Et elles sont, au total, un effort remarquablement soutenu : il faudrait le suivre pendant des pages.

On constaterait cependant que l'entreprise d'écrire ainsi le néant n'a pas été conduite à son terme : étant, évidemment, impossible. Et dans ces phrases où une personne demeure encore à tâtonner dans les reflets et les ombres, dans ces pages laissées d'ailleurs à l'état d'ébauches, malgré l'avancement de quelques parties, on reconnaîtra donc le premier des grands signes par lesquels s'est manifestée l'inaptitude de Mallarmé lui-même à transcender véritablement la contradiction qui oppose la pensée du non-sens absolu du monde — de la nuit — à tout emploi du langage. Dans les saisons qui suivent *Igitur* — et où ses lettres sont peu loquaces, c'est vrai, car l'épistolier a alors de nombreux autres soucis : la guerre, la naissance d'Anatole, le déménagement vers Paris — on le voit requis bien plutôt par des rémanences du rêve ancien. Des vers ? se demande-t-il, écrivant à Cazalis le 3 avril 1870. « Mais ces graines manquent d'une terre » : « l'absente de tous bouquets », comme il nommera plus tard la notion pure, ne peut lever, faute d'un sol de conscience suffisamment remué. Et la question la plus importante maintenant, celle qui doit dominer l'étude du Mallarmé *de facto*, c'est de comprendre pourquoi le *Toast funèbre*, en 1873, fait montre d'une assurance qu'*Igitur* n'a pas su, en 1869, lui donner les moyens de garder sienne. Y a-t-il eu dans la pensée, dans l'expérience de Mallarmé entre ces deux dates, un événement qui expliquerait cette apparente révolution ? Ou faut-il se contenter d'estimer qu'une meilleure santé — « ce printemps semble me vouloir du bien », écrit-il le 24 mars 1871 — ou les chagrins de la guerre ont rendu à ce « moi » fragile la force de s'oublier ?

Mais une lettre du 23 avril 1871 contient une phrase qui peut, à tout le moins, nous autoriser à une hypothèse. A Cazalis : « Ces heures critiques me permettent », écrit Mallarmé, « de revoir par éclairs ce que fut mon rêve de quatre années, tant de fois compromis. Je le tiens, à peu près. Mais commencer de suite, non. D'abord il faut que je me donne le talent requis, et que ma chose, mûrie, immuable, devienne instinctive, presque antérieure, et non

d'hier ». Phrase évidemment importante, car on y retrouve, outre le rappel des quatre années, les mots que Mallarmé a de longue date associés à sa pensée la plus spécifique de la Beauté : instinctif, immuable, antérieur, c'est bien d'être cela, d'être ainsi, qui caractérise « la Beauté complète et inconsciente, unique et immuable » de la première « grande scintillation » de l'œuvre, chez les Grecs. — Mais que peut bien vouloir dire, en un tel contexte, cette allusion au « talent », qui lui manquerait ? Quand on songe au *Faune*, que Mallarmé a tout de même déjà presque entièrement écrit, et depuis trois ou quatre ans, on est tenté d'en sourire. Mais plus avisé sera-t-on de se demander ce qu'entend par ce mot « talent » cet esprit exigeant, et qui, de surcroît, a voulu se porter au delà, dans l'écriture des vers, de tout discours, de toute articulation conceptuelle : autrement dit, là où n'y a plus que des mots, dans les douze pieds de l'alexandrin.

Et on a donc décidé, en ce point du cours, de poser la question de la musique, comme Mallarmé l'a comprise. Toutefois, laissant de côté l'analyse qui fut tentée du « triptyque » de 1887 — mais qui pourrait bien avoir été conçu dès 1866 — il faut aussi que ce résumé, qui se fait trop long, s'en tienne aux points principaux. En quelques mots, donc, pour finir : écrire, disons d'abord, écrire *poétiquement*, ce doit être « tenir » dans la notion pure, c'est-à-dire en ne percevant que des aspects, sans aucun savoir des prétendues choses. Il faudra avoir su saisir par le regard « diaphane » quelque relation, entre aspects, totalement et purement sensorielle. Mais comment se porter à ce degré d'immédiateté dans la mise en rapport de deux ou plus de deux notions pures ? Par le recours à ce que ces mots — car la notion pure, c'est un mot — ont eux-mêmes d'immédiatement sensoriels, à leur place dans l'écriture. Or, bien heureusement, cette richesse est surabondante, et même au plan du regard. Si le mot est d'abord un son, celui-ci, par correspondance, au sens baudelairien de cette notion, évoque en effet de la couleur, et cet événement son-couleur — et subsidiairement odeur, pourquoi pas ? — est donc comme de plain-pied avec ces synthèses de même sorte, les aspects. D'où la possibilité d'un travail qui, prolongeant l'impression perçue par la phrase en cours, ou pour mieux dire la dégageant du risque de prendre sens dans la phrase, finira par noyer le concept, et ses rêveries, dans l'avènement du poème. Et l'on remarquera, au passage, qu'il n'y aura pas là d'*imitation* d'une chose, puisque précisément, au degré de l'aspect, il n'est plus de chose. On sait que Mallarmé a écrit, dans des termes qui ne sont pas sans rappeler le Rousseau du *Dictionnaire de Musique* : « Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage ; non le bois intrinsèque et dense des arbres ». Le travail sur les couleurs et les sons au sein de l'écriture du vers volatilise l'objet dans l'instant d'impression qui remet le lecteur au monde. « L'esprit » n'ayant « que faire de rien outre la musicalité de tout ».

Et voici donc que Mallarmé a choisi d'appeler « musicalité », musique, cette immédiateté retrouvée, et l'accession du poème à celle-ci, mais cela ne doit pas inciter à croire qu'il privilégie ainsi le son aux dépens de la couleur, comme le feront bien, tout de même, ses jeunes amis de bientôt, les Symbolistes : « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit », avait-il écrit, avec quelle remarquable prescience ! dès 1864, et cette phrase dévoile que l'idée de la peinture est présente, et centrale, dans la musicalité du poème, pour cette bonne raison que de la couleur au son ne cessent de jouer les correspondances, et qu'en fait les données fondamentales de l'écriture ne sont ni les phonèmes au sein du mot, ni davantage les couleurs qui sont suggérées par ces sons, mais ces nœuds de la couleur et du son, les mots comme on les entend — et les voit — dès que l'esprit s'est libéré des concepts. La « musique » mallarméenne n'est pas à l'imitation de celle des instruments, qui se réduit au sonore, elle va du son à la couleur par les mots, elle est une musique des mots.

Ceci dit, musique ou peinture, le travail sur le vers est donc un regard, une écoute utiles à exercer ou même, s'il le faut, acquérir, dès avant que l'écriture commence ; et de ce point de vue, pour écrire, il faut donc bien ce que la lettre de 1871 a appelé le « talent » : cette fusion d'aptitude et de pratique dont même l'intuition la mieux orientée a besoin pour se maintenir dans le travail artistique. « Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture, par lesquelles devra passer ta pensée, toute belle qu'elle soit, pour devenir poétique », s'exclamait Mallarmé en 1865, à propos, ce n'est pas un hasard, du *Faune*. Il n'ignorait pas que les « pensées partant du seul cerveau » dont il commençait alors d'abuser allaient déstabiliser plus encore en lui le rapport de ses perceptions et de son corps et de la nature.

Le « talent » est certes un des moyens de la poésie comme l'entend Mallarmé, en un sens il sera un signe de l'intensification chez celui qui sort de la nuit conceptuelle du besoin même de poésie ; et c'est ce fait qui maintenant permet d'avancer une hypothèse, quant à l'énigme du *Toast funèbre*.

On peut remarquer, en effet, et d'abord, que l'étude que le talent nécessite n'avait guère pu être pratiquée de façon équilibrée par Mallarmé tant qu'il avait vécu en province. Dans cette Ardèche, par exemple, où il ne s'est jamais plu, où le vert lui paraissait « maladif » et le soleil « jaunâtre », l'environnement ne lui offrait vraiment rien qui pût nourrir ses aptitudes de peintre, et les œuvres de l'art lui faisaient défaut tout autant, puisqu'il n'y avait près de lui ni musées ni, bien sûr, reproductions en couleur, cependant que celles en noir qui circulaient, et qu'il vit, c'étaient surtout ces gravures qui dessinaient d'un trait maigre, dans le goût du néo-classique scolaire, le souvenir de quelques statues antiques. De quoi alimenter les rêveries d'*Hérodiade* mais nullement celles du *Faune*, qui révèlent de façon d'autant plus frappante à quel point Mallarmé, au vu simplement peut-être d'une gravure

d'après Boucher — car il a été prouvé qu'il n'avait pas vu l'original de *Pan et Syrinx*, exposé trop tard pour lui à la National Gallery de Londres —, était capable d'imaginer les couleurs et rumeurs qui feraient s'évanouir du « songe ordinaire de dos » la « vaine et monotone ligne » de ces albums de sculpture.

Et d'autre part la première photographie, avec ses monuments et ses intérieurs où tout est immobilisé, privé de bruit et de voix, décapé ainsi de ce qui fait le sens des objets au plan où on les emploie, était bien là, déjà, pour soutenir de son noir et blanc fondamental son intuition du néant, et retarder d'autant son étude de la Beauté. C'est ce que montre fort bien le « sonnet en yx », qui l'occupa en 1868. Tout autant qu'un « blanc et noir » — comme il dit lui-même — d'eau-forte, on peut percevoir dans ces vers une remémoration de ces photographies comme Degas en a faites, où l'être humain a plus ou moins disparu parce qu'il a bougé pendant le temps de la longue pose. Obscurcissement dans lequel se noie tout autant le corps de la nixe, ou nymphe. Avec si peu de couleurs il est fatal que « le maître », qui lèvera sa coupe vide mais tout étincelante de feux dans le *Toast funèbre*, n'en soit pour le moment qu'à « puiser des pleurs » aux rives du Styx, avec pourtant déjà le même instrument, le vers.

En bref, tout concourt, avant 1871, à priver Mallarmé de la couleur : au point qu'il n'alla guère en ces temps au Louvre, parce qu'il n'y supposait, vraisemblablement, que la vieille couleur trempée de valeurs et d'ombre qu'il assimilait à la « seconde beauté », celle qu'avait « mordue au cœur la chimère du christianisme ».

Et pourtant, chez lui, quels dons en puissance, le *Faune* nous l'a prouvé ! Et combien aurait-il gagné, dès 1865, à davantage d'incitations ! Il le savait. En avril de cette année-là il écrit à Cazalis : « Il est vrai que tout a concouru à mon néant. Tête faible, j'avais besoin de toutes les surexcitations, celle des amis dont la voix enflamme, celle des tableaux, de la musique (...) » et plus loin : « un pauvre poète, qui n'est que poète — c'est-à-dire un instrument qui résonne sous les doigts des diverses sensations — est muet, quand il vit dans un milieu où rien ne l'émeut, puis ses cordes se distendent, et viennent la poussière et l'oubli ».

Or — et c'est là, enfin, ce qui permet de comprendre l'assurance nouvelle du *Toast funèbre* — le « milieu » de Mallarmé a changé à un moment, ce fut quand il arriva à Paris, en 1871, et plus encore quand il se lia avec Manet, en 1873, au point de le rencontrer chaque jour, après quoi ce fut en avril 1874 la première exposition des Impressionnistes, confirmation d'un emploi de la couleur qui allait au-devant de sa poétique. Manet n'a certainement pas vécu une expérience aussi radicale que celle de Mallarmé en 1866, mais il a compris presque autant que lui que la tâche de l'art n'est pas de dire la vérité d'une situation, de représenter des objets qui existeraient dans le monde, mais

de recueillir des aspects, dégagés, par les rapports de couleur qui se produisent à la surface de l'œuvre, de tous les dépôts de sens que la pensée laisse dans la perception ordinaire. Plus qu'une peinture de plein air — un mot qui vaudrait pour Ruysdaël ou Claude Lorrain — une « agitation par l'air », comme il est dit dans le *Toast funèbre* : et aussi bien le poète n'hésite-t-il pas dans l'essai de 1876, déjà cité, *The Impressionists and Edouard Manet*, à faire cause commune avec les peintres nouveaux. « A la fin d'une époque de rêves » — on pense, bien sûr, au temps du travail sur *Hérodiade*, mais aussi à tout un moment de l'histoire, ce christianisme de la Chimère et sa deuxième Beauté — et « jeté brutalement devant la réalité », *rudely thrown at the close of an epoch of dreams in the front of reality*, c'est-à-dire contraint d'accepter le fait du Néant, Mallarmé a emprunté, nous assure-t-il, à cette peinture la capacité de percevoir la réalité d'une façon à la fois « originelle » et « exacte » : ce qui est bien définir par deux simples mots l'essentiel de sa pensée propre. « Originel », en effet — et non « original », comme dans la traduction qui existe — c'est ce qui est retrouvé quand on remonte au delà de l'objet conceptualisé vers le pur apparaître du monde, cette nature à laquelle « on n'ajoute pas » ; et « exact », parce que ce qui est ainsi rejoint est donc dégagé de toutes les déformations fantasmatiques projetées sur le monde par le concept et son rêve. La peinture nouvelle, c'est ce qui va aider Mallarmé à mieux voir ce que de lui-même il pressent, au moins est-ce là ce qu'il imagine en 1876 encore. Elle l'incite à travailler avec ses couleurs à lui. Et comme la musique aussi lui est maintenant offerte, d'abord au piano chez les amies, plus tard aux concerts qu'invente la fin du siècle, comme ainsi le son rejoint la couleur dans sa pratique des mots, il peut tenter ce travail avec le sentiment cette fois d'un équilibre trouvé entre les deux grandes approches, c'est-à-dire avec tout le « talent » dont en puissance il était capable, et un renouveau d'espérance. Le « milieu » nouveau émeut Mallarmé, et les cordes de son instrument — cette « mandore » qui parfois « dort tristement » —, les voici qui brusquement se retendent. Ce vont être les vers, et c'est la pensée, du *Toast funèbre*.

Maintenant qu'il est à Paris Mallarmé change à vue, d'ailleurs. Lui qui à Tournon, à Besançon, à Avignon encore était angoissé, facilement effrayé, dépendant des autres, on le voit s'établir sans hésiter, sans attendre et avec autant d'assurance, au moins apparente, que de modestie, très réelle, dans un espace de l'intellect et de la sensibilité qui se recentre sur lui de la façon la plus naturelle, alors pourtant qu'il ne publie guère. Lui qui avait besoin d'un milieu, c'est lui qui le crée, les mardis soirs par exemple.

Mais nous n'avons pas eu le temps d'approfondir beaucoup cette relation si évidemment positive de Mallarmé et de la création artistique contemporaine, ni de tirer les conséquences de son approche en somme panoramique des musiciens et des peintres sur l'évolution de sa propre poétique, où des contradictions sans doute peu dépassables ne pouvaient que rester à l'œuvre.

Mallarmé après 1873, ou 1876, a connu encore quelques moments où il éprouve des certitudes, et se sent en droit de les dire : par exemple, dans sa réfutation de Wagner, qui implique d'ailleurs une « politique » autant qu'une pensée de ce que l'Œuvre doit être. Mais l'adhésion du poète à la peinture de « plein air » des Impressionnistes, à laquelle fera écho Debussy, semble surtout avoir abouti aux heures de lumière mais aussi bien de silence de ses navigations de Valvins : quand la voile qui se déploie efface, jusqu'au coucher du soleil, le souvenir de la page restée blanche. « L'ouvrier désespéré ou malheureux » de la lettre à Camille Mauclair de juin 1898 est resté forclos du poème : les textes que Mallarmé publia au delà de l'*Après-midi d'un Faune* étant bien trop habités encore par des éléments conceptuels, porteurs de significations, pour qu'il pût les tenir pour l'authentique « agitation de paroles ».

Et une question se pose, mais que nous n'avons pu qu'effleurer, soit en évoquant le nouveau travail du poète, à la fin de sa vie, sur *Hérodiade*, soit en considérant, plus longuement, le *Tombeau de Charles Baudelaire* (écrit l'année du « rêve d'Irma » chez Freud) : ce serait de se demander si Mallarmé a pu réfléchir, à sa façon, sur cette ultime révolution copernicienne et galiléenne qui commence dès son époque au sein non plus du cosmos mais de la réalité psychique. La découverte de l'inconscient, non comme quelque force instinctuelle à l'œuvre à travers les actes, mais comme structuration de la parole, retenant les mots dans des réseaux de significations, les privant ainsi de s'ouvrir à la « notion pure », ç'aurait pu être de quoi troubler celui qui félicitait Manet de s'être délivré de la « *baseless fabric of abstracted and obscure dreams* ». En « creusant le vers » ne rencontre-t-on pas, en effet, selon la psychanalyse, les fondations de ces rêves, mais sans pouvoir les détruire, noués comme sont les mots à ce niveau-là par condensations et déplacements ? Une inquiétude de cette sorte apparaissait dès 1864 dans *Le Démon de l'Analogie*, hanté par les « lambeaux maudits d'une phrase absurde » interférant avec la musique. Et elle prédomine, peut-on penser, dans la nouvelle *Hérodiade*. Car, en rêvant, après le *Faune*, d'une jouissance délivrée du désir de posséder son objet, Mallarmé a voulu défaire les réseaux que ce désir tisse au plus intime de la parole, réseaux qui permettraient la sublimation. Du coup, si le jouir pur ne s'établit pas, et faute de cette sublimation qui aurait pallié les frustrations ordinaires, c'est un désir sans transposition, sauvage, qui se découvre ; et là est le double-fond du psychisme mallarméen, de sa « cassette » : comme on peut l'entrevoir dans les *Noces d'Hérodiade*, dont la violence est si surprenante.

Il y a eu sans doute dans les années de silence de Mallarmé une exploration secrète de soi — visite du « temple enseveli », voire de la « bouche d'égout » bavant boue autant que rubis — qui est comme le complément, et d'ailleurs aussi la vérification désormais ultime, de la pensée que le *Coup de dés* formule pour sa part explicitement : quand il énonce, par le paradoxe d'un

grand poème, l'impossibilité de la poésie. Et ainsi deux écrits auraient pu finalement prendre forme qui, l'un prose (comme *Igitur*) et l'autre poème, auraient réalisé le programme de la lettre à Villiers du 24 septembre 1867 : où Mallarmé annonçait deux livres, « à la fois nouveaux et éternels », mais aussi, « dérision et torture », avouait « l'impuissance de les écrire ». Deux écrits, les deux grands aspects du rapport de l'esprit au monde, et on comprend qu'il se soit acharné, jusqu'à ses dernières heures, à la rédaction de cette *Hérodias* « où il s'était mis tout entier », mais longtemps « sans le savoir ».

En marge du cours avaient eu lieu quelques séances de séminaire. Dans l'un d'entre eux le professeur a parlé du Désert de Retz et de la révolution que la modernité a vécue, au XVIII^e siècle, dans l'expérience du lieu. Dans deux autres a été posé le problème des lithographies de Delacroix, c'est-à-dire du rapport de l'inconscient et de la couleur. Ces remarques ont donné lieu à deux essais, parus depuis. Invités au séminaire furent Odile Bombarde, maître de conférences au Collège de France, qui évoqua la question des rapports entre Breton et Freud, et Michel Drouin (CNRS) qui parla d'« André Suarès, lecteur de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud ». Trois professeurs étrangers avaient été invités par l'Assemblée des professeurs à parler au Collège de France cette année sur des problèmes de poétique. Ce furent MM. Aron Kibedi-Varga, professeur à l'Université d'Amsterdam — « *Le Roman Vrai* », *narration et authenticité* —, Stefano Agosti, professeur à l'Université de Venise — *Techniques de la « transposition » dans la poésie de Mallarmé* — et Richard Stamelman, professeur à Williams College (Mass.) qui traita de *La poétique et l'expérience de la perte*.

PRINCIPALES PUBLICATIONS

La Vie errante, suivi de *Une autre époque de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1993, 171 p.

Remarques sur le dessin, Paris, Mercure de France, 1993, 101 p.

L'Arbre, le Signe, la Foudre, avec des dessins de Alexandre Hollan, Brax, les Cahiers de l'Atelier, 1993.

Derniers raisins de Zeuxis, avec une traduction en anglais par Richard Stamelman, Montauk (New-York), Monument Press, 1993.

« Lis le livre ! », dans ΣΟΦΙΗΣ ΜΑΙΗΤΟΡΕΣ, « *Chercheurs de sagesse* ». Hommage à Jean Pépin, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 1932, p. 1-3.

« Le canot de Samuel Beckett », *Europe*, n° 770-771, juin-juillet 1993, p. 13-15.

« Deux musiciens, trois peut-être », *Obsidiane et Le Temps qu'il fait*, n° 9, Pour André Frénaud, été 1993, p. 88-89.

Phénix Colombe, traduction par Yves Bonnefoy, de *The Phœnix and Turtle* de Shakespeare, édition bilingue, Losne, Thierry Bouchard, 1993, 22 p.

Vénus et Adonis, Le Viol de Lucrece, Phénix et Colombe, de William Shakespeare, nouvelle traduction par Yves Bonnefoy, précédée de « Traduire en vers ou en prose », Paris, Mercure de France, 1993, 126 p.

« Une Cérés à la nuit, d'Adam Elsheimer », *FMR*, vol. VIII, n° 41, décembre 1992, p. 22-26.

« De Véronèse à Goya », dans *De Véronèse à Goya*, tableaux et dessins du Palais des Beaux-Arts de Lille, Tokyo, Yokohama Museum Asahi-Shimbu, 1993, p. 23-27.

« La couleur sous le manteau d'encre », dans *Delacroix et Hamlet*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 13-27.

« Art et vérité chez Miklos Bokor », dans *Miklos Bokor, peintures et dessins*, Vevey, Arts et Lettres et Musée Jenisch, 1993, p. 13-24.

Résumé du cours « Les héritiers de Baudelaire » (suite), dans *Annuaire du Collège de France (1991-1992)*, 1992, p. 767-772.

« L'événement poétique », Rome, *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, tome 104, 1992, p. 93-100.

« Le souvenir de Jean Wahl », *Critique*, n° 546, novembre 1992, p. 905-906.

« La petite phrase et la longue phrase », *La Tribune Internationale des Langues Vivantes*, n° 11, novembre 1992, p. 10-11.

« Le désert de Retz et l'expérience du lieu », *Connaissance des Arts*, n° 494, avril 1993, p. 68-81.

« Rimbaud témoin de Verlaine », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 5, avril 1993, p. 4-11.

« Quelques remarques sur *Voyelles* », dans *Rimbaud. Tradition et modernité*, Mont-de-Marsan, Editions Universitaires, 1992, p. 11-15.

« La traduction des poèmes de Shakespeare », Tours, *GRAAT*, n° 10, (Traductions et passages : le domaine anglais), 1993, p. 15-23.

« Enchevêtrements d'écriture » (titre ajouté par l'éditeur), entretien d'Yves Bonnefoy avec Michel Collot, *Genesis*, n° 2, 1992, p. 123-131.

« Yves Bonnefoy. La présence au monde et au langage » (titre ajouté par l'éditeur), entretien d'Yves Bonnefoy avec Jean Roudaut, *Magazine littéraire* n° 304, novembre 1992, p. 96-103.

« Leurre et vérité des images », entretien avec Françoise Ragot, Alain Irlandes et Daniel Lançon, dans *Yves Bonnefoy, Ecrits sur l'art et livres avec les artistes*, Paris, Flammarion, 1993, p. 35-78.

« Attestation de la présence : rencontre avec Yves Bonnefoy » (titre ajouté par l'éditeur), entretien avec Jean-Christophe Aeschlimann, Lausanne, *Écriture*, n° 41, printemps 93, p. 187-197.

Réponse à une enquête : « *Il battit toutes les allées du parc dans la claire lumière du soleil couchant* », Le Relecq-Kerhuon, *La Dérobée*, n° 2, février 1993, p. 34-35.

Alberto Giacometti, trad. en allemand par Hubertus von Gemmingen, Berne, Benteli Verlag, 1993, 575 p.

Alberto Giacometti, trad. en japonais par Sigeru Simizu, Tokyo, New Art Seibu, 1993, 575 p.

Henri Cartier-Bresson, trad. en anglais par Richard Stamelman, dans *Henri Cartier-Bresson photographer*, Londres, Thames Hudson, 1993, 344 p.

Racconti in sogno (Récits en rêve), et « *Premessa dell'autore all'edizione italiana* », trad. en italien par Cesare Greppi, Milan, EGEA, 1992, 183 p.

« Due Colori » (« Deux couleurs »), « Nell'insidia del soglio » (« Dans le leurre du seuil »), « Le Nuvole » (« Les Nuées »), poèmes de *Dans le leurre du seuil*, trad. en italien par Franco Riccio, Naples, *Hyria*, année XX, n° 65, décembre 1992-mars 1993, p. I-IV.

Entretien avec John Naughton, tr. en espagnol par Ferdinand Arnold, Tegueste (Tenerif), *Syntaxis*, n° 30-31, automne-hiver 1992-1993, p. 62-73.

Poemas, poèmes choisis par Etienne Bimbenet et traduits en espagnol par Arturo Carrera, Carlos Piera, Enrique Moreno Castillo, Ivonne Bordelais et Alejandra Pizarnik, et Juan Abeleira, Madrid, Residencia de Estudiantes et Ambassade de France, 1993, 12 p.

Ce qui fut sans lumière, trad. en japonais par Sigeru Simizu, suivi de « Réponse à quatre questions », (1979), Tokyo, Ozawa Shoten, 1993, 167 p.

Début et fin de la neige, poèmes choisis et traduits en anglais par Lisa Sapinkopf : Long Island University, *Confrontation*, n° 50, automne 1992, p. 296-297 ; Salt Lake City, *Quarterly West*, n° 35, été-automne 1992, p. 117 ; Johnson State College, *Green Mountains Review*, vol. VI, n° 1 (New Series), hiver 1992-1993, p. 154-155 ; Harvard, *Harvard Review*, n° 2, automne 1992, p. 155 ; Normal (Illinois), *The Spoon River Quarterly*, vol. XVII, n° 3-4, été-automne 1992, p. 46-48.

AUTRES ACTIVITÉS

« La Poésie et la conscience de soi », conférence aux Rencontres Internationales de Genève, le 27 septembre 1993.

« The Poetics of Giacometti », à Seton Hall University, South Orange, New Jersey, le 1^{er} avril 1993.

« Quelques aspects du problème du lieu », à l'École Nationale du Paysage, Versailles, le 15 juin 1993.

« On Translating Poetry », à Boston University, le 9 avril 1993.

Conférences et lectures : à City University, New York, Hunter College, New York, Williams College, Williamstown, Mass., New England Poetry own, Mass., New England Poetry Club, Cambridge, Mass. — A la Bibliothèque Nationale, Paris, à la Maison de la Poésie, Paris, à l'Université de Toulouse-le-Mirail, aux Bibliothèques municipales de Valence et de Dijon, au lycée de Tours, au Musée d'Orléans, aux Instituts français de Berlin et de Madrid.

Participation au colloque « Penser l'Europe autrement : la démocratie et l'état-nation en question », Fondation Robert Schumann, le 19 et 20 février 1993.

Dans le cadre des cours du Collège de France : « Trois sonnets qui changèrent la poétique (et un quatrième) : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé et Verlaine », deux leçons et deux séminaires à la Residencia de Estudiantes, à Madrid, les 18 et 20 mai 1993.

Livres et manuscrits exposés à la Bibliothèque Nationale (*Yves Bonnefoy. Livres et documents*, novembre-décembre 1992) ; à la Residencia de Estudiantes (*Yves Bonnefoy*, Madrid, mai 1993) ; et au Château de Tours (*Yves Bonnefoy. Ecrits sur l'art et livres avec les artistes*, octobre-novembre 1993).