



<http://www.horlieu-editions.com>
contact@horlieu-editions.com

INTROUVABLE

Mitsou Ronat

Mallarmé, visible syntaxe

Texte publié dans le numéro 26-27 (Février 1976) de la revue CHANGE

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites à l'exclusion de toute exploitation commerciale.

La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de l'auteur, le nom du site et la référence électronique du document.

Document accessible à l'adresse suivante : horlieu-editions.com/introuvables/litterature-poesie/Ronat-Mallarme-visible-syntaxe.pdf

© ayant- droit

Mitsou Ronat

MALLARMÉ, VISIBLE SYNTAXE

« La syntaxe –... les abrupts, hauts jeux d'aile... une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres... »

Fêtons ici un centenaire discret, celui d'une traduction anglaise dont l'original est, dit-on, perdu, mais qui nous intéresse au plus haut point, et de multiples façons.

En premier lieu, pour son « traducté » : Mallarmé ; en second, pour son thème, l'impressionnisme ; en troisième pour la manière très particulière dont Mallarmé a traité ce thème : non seulement l'article dont nous proposons des traductions « retour » est reconnu des spécialistes comme le meilleur que Mallarmé ait jamais écrit sur l'art, mais il apparaît aussi comme un des meilleurs textes de théorie de l'art, en particulier à l'époque.

Certains commentateurs se sont étonnés : pourquoi ce texte n'a-t-il pas été davantage remarqué ? Pourquoi Mallarmé a-t-il su percevoir mieux que les autres l'importance de ce mouvement, qui constitue une rupture et un déplacement fondamental pour la peinture contemporaine : de l'objet à la vision ? Je crois qu'il est possible aujourd'hui de répondre à cela.

En effet, si l'on s'en tenait à la lettre du texte, on pourrait n'y voir qu'une simple querelle opposant des Néo-Réalistes occupés à se rapprocher du « vrai du réel », aux anciens Réalistes « approximatifs », pour reprendre l'argument de Roman Jakobson. Il n'y aurait donc pas de nouveauté véritable dans son analyse, l'apport du *poète* à la théorie de l'art ne serait pas évident, d'autant plus que Mallarmé ne s'est pas distingué dans ses poèmes par un réalisme explosif... Non, c'est dans l'accent mis sur la théorie du *plein air* qu'il faut trouver la nouveauté : cette théorie dit certes qu'il faut peindre à la lumière du jour, pour que les couleurs aient une « vivante réalité », mais elle dit surtout qu'il faut rendre visible l'invisible, montrer ce qui permet la vision, le transparent : l'air. Or, jouer avec les possibilités du réel jusqu'à faire

voir l'invisible, voilà une tâche toute mallarméenne : Mallarmé a perçu, j'en fais l'hypothèse, consciemment ou inconsciemment peu importe, l'analogie entre sa propre quête et celle des impressionnistes ; *en explorant les possibilités inexploitées de la syntaxe*, aventure sans équivalent dans l'histoire littéraire française¹, *Mallarmé le premier a rendu visible la syntaxe*, l'a rendue sensible ou perceptible. Cette syntaxe, dont il pousse à bout les possibilités d'intrication et d'ambiguïté, devient l'insolite, de « mat ter of course » qu'elle était. C'était celle-là même, cette « allant de soi », qui fait l'objet aujourd'hui des études génératives : pour Mallarmé, la syntaxe serait à la langue ce que l'air est à la vision, ce grand transparent, selon l'expression de Jean Pierre Faye². De même qu'il a fallu attendre ce jour pour qu'apparaisse, avec le travail de Jean Paris³, ce que dans le *visible* il pouvait y avoir d'organisation, de *syntaxe*, de même il a fallu attendre ces récentes années pour aborder la langue mallarméenne autrement qu'en termes de symboles ou d'emprunts aux langues étrangères. C'est si vrai que la « leçon » mallarméenne, malgré le volume des gloses qui lui ont été consacrées, n'a pas encore été entendue par des poètes que l'on dit d'avant-garde : interrogés sur leur langue, certains répondent encore en termes de mots et de choix du vocabulaire⁴.

Voici, à l'appui de l'analogie proposée, un parallèle ; dans la première colonne se trouve un extrait de la traduction qui suit, dans la seconde j'ai remplacé les mots-clés du visible par leurs homologues langagiers.

« C'est un déluge d'air.

Partout lutte avec les formes, les robes et le feuillage, la lumineuse et transparente atmosphère qui semble s'approprier leur substance et leur matérialité ; tandis que, par un soleil occulte consumés et dévorés d'espace, leurs contours tremblent, se dissolvent et s'évaporent dans l'atmosphère environnante, qui tout en semblant le faire afin de préserver leur apparence d'authenticité, spolie les silhouettes de leur réalité. »

« L'air règne, suprême et réel, comme si par la magie de l'art il détenait une vie enchantée ; vie ni individuelle ni sensible, mais elle-même assujettie au phénomène évoqué ainsi avec science et devant nos yeux étonnés, présenté dans son perpétuel change⁶ et dans, rendue visible, son invisible activité.

C'est un déluge de langue.

Partout lutte avec les mots, les expressions, et les figures, la lumineuse et transparente syntaxe qui semble s'approprier leur substance et leur matérialité ; tandis que, par une métrique occulte consumés et dévorés de rythme, leurs frontières tremblent, se dissolvent et s'évaporent dans la structure environnante⁵, qui tout en semblant le faire afin de préserver leur apparence d'authenticité, spolie les vocables de leur réalité.

La syntaxe règne, suprême et réelle, comme si par la magie de l'art elle détenait une vie enchantée ; vie ni individuelle ni sensible, mais elle-même assujettie au phénomène évoqué ainsi avec science et devant nos yeux étonnés, présentée dans son perpétuel change et dans, rendue visible, son invisible activité.

« Et comment ? Par cette fusion ou par cette lutte sans fin, entre surface et espace, entre air et couleur. Le plein air : voilà le début, et la fin, du problème que nous étudions. »

Et comment ? Par cette fusion ou par cette lutte sans fin, entre sens et rythme, entre syntaxe et son. La langue : voilà le début, et la fin, du problème que nous étudions.

Ce texte nous importe enfin, car il nous a donné l'occasion d'une expérimentation : nous publions aujourd'hui la première partie de l'article, sous la forme de deux versions très différentes, suivant ainsi les hypothèses de Léon Robel⁷. L'une, proposée par Barbara Keseljevic, a comme principe délibéré la neutralité. L'autre, d'aspect plus « baroque », correspond à un ensemble d'hypothèses que je présenterai ultérieurement dans le numéro 29 de *Change*, et qui tendent à formaliser les règles de la syntaxe mallarméenne. Ces deux versions montrent que nous ne recherchons en aucune façon à reconstituer l'original⁸ ; au contraire, j'ai personnellement tenté à plusieurs reprises de donner des constructions qui n'existent pas dans le corpus mallarméen connu, mais qui restent parmi les possibilités inexploitées des « règles mallarméennes » elles-mêmes. Certaines vont jusqu'à l'agrammaticalité...

Dans ce texte se dessine déjà la vision prophétique et tout à fait extraordinaire de Mallarmé face à l'histoire des Arts. Cette prescience, qui éclatera plus tard dans *Crise de Vers*, fait de lui un véritable précurseur des Formalistes russes, de Tynianov en particulier : nous voyons en effet apparaître sa perception du change des formes, de sa logique, considéré non pas comme une succession d'aspects différents et isolés, mais en relation avec les autres séries, la littérature, la politique. Cette vision fera l'objet d'une étude de Barbara Keseljevic, intitulée « L'air, l'ère, l'aire » qui introduira, également dans *Change* 29, la seconde partie du texte où ces aspects sont prépondérants.

Incidemment amenée à voir une image très différente de celle dessinée par Mallarmé dans la description du tableau qui constitue la figure centrale de l'article, j'en ai fait part à Gérard Fromanger, qui montre ici sa propre vision par une technique picturale qui lui est propre. Pour Mallarmé, ce tableau est capital, il en donne plusieurs descriptions dans différents écrits ou « gossips » ; mais il s'attache toujours à minimiser l'importance du sujet au profit de la technique. Contrairement à Manet, qui donne comme titre au tableau : *Le Linge*, Mallarmé place au centre la *laveuse* : « Une jeune femme

en bleu... » La scène apparemment se distingue par sa banalité, sa simplicité. En fait cette jeune femme plantureuse, faisant subir au linge une torsion qui lui donne une forme oblongue, accomplit un geste qui n'est pas anodin. L'enfant porte un regard effaré – l'œil est exorbité – sur cette pièce d'étoffe détachée du baquet et « dégoulinante », et non sur la jeune femme, comme le prétend Mallarmé qui, sans que rien dans le tableau l'indique, voit un lien de parenté entre les deux personnages : « Un enfant sorti des fleurs regarde sa mère – voilà tout le sujet. » À la performance technique se joindrait donc la force d'un fantasme, des plus primitifs dans la théorie de l'inconscient.

NOTES

1. Ses ancêtres sont les Grands Rhétoriciens, et quelques poètes du XVI^e siècle, malgré la différence des buts et des moyens.
2. Cf. *Change* 24, p. 7. (« Manifeste du Change en d'autres termes »).
3. Dans le présent numéro. Et dans *Change* 24, p. 107 s.
4. France-Culture, « Poésie Ininterrompue », le 13 juillet 1975.
5. À rapprocher de *Crise de Vers*, « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue... »
6. Le goût des impressionnistes à produire des instantanés de la nature dans son « perpétuel change » n'est pas sans faire penser à l'opération d'abstraction évoquée par Jacques et Pierre Roubaud, au Colloque de Cerisy, tome I, *Change de Forme*, U.G.E., 10/18, 1975.
7. Voir *Change* 14 et 19, théorie de la traduction.
8. Une reconstitution aurait exigé par exemple de tenir compte de la date du texte, et du style mallarméen à ce stade de développement, à savoir la sélection préférée des règles parmi les potentialités. J'ai, au contraire, dans la traduction du moins, considéré la grammaire mallarméenne comme un condensé synchronique de toutes les étapes de son écriture.