

María Teresa Caro Valverde
Carmen Soto Pallarés

THÉORIE DE L'INTERTEXTUALITÉ DANS LA POÉSIE DE MALLARMÉ

L'« intertextualité », ce pouvoir humaniste que les écrits ont de dialoguer avec la vie de leurs lecteurs, est un processus de transcendance textuelle indispensable pour la croissance démocratique des espoirs formatives que le secteur de Théorie de la Littérature octroie aujourd'hui à l'Éducation littéraire. Dans ce sens, comme expose Antonio Mendoza dans plusieurs publications à cet égard (Mendoza 1994, 2001, 2003) l'intertextualité est un composant décisif parce qu'il apporte les connaissances spécifiques pour interpréter sémiotiquement la discursivité de la littérature et renforcer de cette façon l'enseignement-apprentissage de la compétence communicative.

Comme nous savons, le terme fût accoté dans le domaine de la Théorie Littéraire par Julia Kristeva à partir du concept bajtinien de « dialogisme » entre textes et fût employé par Gérard Genette pour élaborer son organigramme de la transtextualité, ainsi comme par Michael Riffaterre pour stipuler la compétence littéraire du lecteur en attention aux codes culturels. Cependant, si on recherche la généalogie du concept en fonction des premiers écrits qui illuminèrent sa fonctionnalité épistémique, nous observerons dans les études de tels critiques qui coïncident à pointer comme précurseur, la réflexion sur la créativité d'un poète absolument nécessaire pour accéder à la lyrique d'avant-garde en Occident : Stéphane Mallarmé. Parcourir la théorie littéraire qu'il éparpille sagement dans ses textes, signifie tracer avec une profondeur esthétique et philosophique cette généalogie sur la valeur de l'intertextualité comme une expérience d'écriture démocratique.

La poésie de Mallarmé capture comme les araignées de cristal qui illuminent les théâtres. Multiples et vibrants, ses reflets spectaculaires séduisent les prunelles des lecteurs vers la beauté sensitive du mystère. A son époque, le génie éblouissant du poète aveuglait les esprits conventionnels et était apprécié seulement par quelques initiés dans les correspondances de ses vers comme de beaux passages vitrés du sens incalculable qu'Octavio Paz définissait par inversion à l'hermétisme gongorien, puisque pour Góngora le poème est une métaphore du monde, mais pour Mallarmé le monde est une métaphore du mot (Paz 1991). Je partage son discernement à la lueur de la poétique qui projeta l'œuvre du *maître* depuis les dettes initiales jusqu'aux efforts finaux,

laquelle ne palpitait pas son orient entre des obscurités baroques mais qui saisissait avec élan les idées noires de son néoromantisme détrôné ou la voix de l'artiste n'annonce plus les destins humains, mais le silence luctueux des certitudes émincées sur la table de l'artiste par le tranchant coupant des lettres. Dans la nuit mystique de la poésie, se élève, insolite le soliloque adamantien de ses textes maîtres de perplexités.

Celui qui lira Mallarmé en s'abandonnant à *ce qu'il dit*, brisera prunelles contre strophes sans aucun plaisir. Il faut le fréquenter avec une autre disposition, comme qui recherche des questions et caresse des énigmes. Mais ce n'est pas un jeu raffiné ou ésotérique qu'il nous propose, c'est —expliquait-il dans *Le Mystère dans les lettres*— c'est plutôt une éducation esthétique du regard de ses lecteurs, lesquels sont invités à reconnaître la beauté profonde et libre que la littérature engendre, « signifiant fermé et caché, qui habite le commun » (Mallarmé 1984 : 383) au-delà du sens évident qui se vante de mots fidèles dans les dictionnaires. Il confessa avoir appris cette sagesse de son propre travail quand il a découvert, en écrivant, l'abîme de sa propre identité qui attire vers le néant le vieux fondement de tout. Le fait incroyablement moderne d'avertir que c'est l'écriture qui dispose sur l'homme, et pas l'inverse comme on croit d'habitude, ne l'a pas cependant conduit à la dépression du vide inerte mais à la faculté pure de la création : transfigurer ce qui est réel sans chercher un autre dieu que le sublime dans le ciel enfoncé d'un papier.

Une allégorie de la poétique de la mort de l'auteur aux mains de l'écriture, c'est le long poème Hérodiade. Là Herodias parle distraitemment avec sa nourrice pendant qu'il se contemple dans le miroir, lune gelée où se courbe sa figure appétissante et interdite, inviolable comme le mystère, sensuelle comme l'aspic ; et après Saint Jean profère un cantique prophétique du néant, après avoir été décapité aux mains de cette vierge somnambule belle jusqu'au terrible. Tous deux sont des personnages symboliques d'un effort stylistique atroce recherché par l'artiste à propos de ladite pièce, auquel il octroie le nom de « transposition » parce que cela consiste à peindre non pas la chose, mais l'effet qu'elle produit (Mallarmé, 1959, I :137), ceci est, imiter non pas l'objet mais l'imitation comme telle, et accéder pour cela à la transparence des objets dans la diaspora des reflets. Avec cette façon intime et singulière d'annoter des impressions si fugitives, le poète s'emploie dans l'inconvenance de tracer ses possibles interrelations et effets esthétiques avec le désir de les orchestrer comme dans une symphonie de vibration ivre. Son but est de montrer ce qui est beau par suggestions de façon semblable au mode dans lequel on évoque entre rêves, les objets à partir des états de l'âme humaine. Sa rédaction donc, se jouit non pas dans l'essence métaphysique mais dans la suggestion et le déchiffrement lecteur que les prismes de son imagination comportent.

Mais la passion poétique pour toucher le mystère des mots avec l'artifice conscient de chercher tels accords comporte le risque de perdre le terrain stable, puisqu'il pousse le poète vers le tourbillon funèbre de l'itération où le langage, mettant face à face les miroirs d'une mimique sans autre modèle que la mimique comme telle, se désarticule en un puits infini de correspondances. Le poème qui donne le titre à cette savante fadeur provoquée par la force signifiante du langage, est *Le démon de l'analogie*. Quand en écrivant il découvre que la pensée pure est la force du reflet, son je sans sujet ni objet se dissémine en altérités spectaculaires et cède l'initiative aux mots qui demandent une carnation poétique de son, rythme, numéro et peinture — de tout ce qu'il ne compte pas dans le mot maîtrisé par l'habitude — pour jouer à se refléter les uns dans les autres, « mirage interne de mots eux mêmes » (Mallarmé, 1984 ; 1489), vibrantes dans l'éclatement réciproque de ses feux. Et fasciné il les poursuit pour l'instrumentation syntactique de ses lettres (Mallarmé, 1984 : 648) dans le vers, dans le poème, et de façon extrême dans le *Livre sur ce qui est Beau* qui l'accompagna comme un projet fantôme pendant toute son existence. Ce serait un livre où le langage pour être allégorique de soi-même s'anagramatiserait et travaillerait sur soi-même en raison de son inachèvement ; un livre joué des lettres à l'intertextualité où les textes se liraient, s'illumineraient et s'écriraient les uns aux autres, sans l'intervention du critère d'autorité.

Maurice Blanchot (Blanchot, 1970) fait voir que pas même la civilisation du livre — qui se supporte par une mémoire transmetteur et un système de relations qui ordonne l'espace et le temps du début à la fin et de l'unité à la diversité selon un système d'archives concentré dans l'utilisation du signe comme substance d'une empreinte de l'origine qui force la lecture à interpréter de telles convergences dans un seul sens elle ne peut pas se soustraire non plus à la condition autre du livre littéraire, qui parce que c'est une fiction qui mine d'absences la présumée monosémie de la présence, est capable de révéler dans la liberté rhétorique dont le langage jouit là le cruel émondage significatif que souffre le signe dans le discours du tout autant et du particulier. De plus, quand la civilisation du livre expulse de la vérité à la littérature avec le qualificatif d' « extériorité » à la présence, elle oublie que toute son organisation dépend de cette extériorité, étant donné que la totalité qu'elle cherche comme origine absolue, est au-delà, elle n'est pas contemporaine, et cette différence temporelle invalide l'être de son antithèse.

Donc le livre mallarméen déchaîne un jeu dangereux dans la civilisation du livre en substituant la sévérité des séparatismes par le rire du hasard et en proposant, encore mieux que la lecture constatative du sens imaginé par l'auteur, multitude de lectures intermédiaires performatives d'infinité de sens où les lettres se tirent au sort entre textes et con-

textes. Et ainsi, en libérant le procédé de la signification, elle fait irruption dans la modernité de sa lyrique comme une franche didactique de l'intertextualité pour la création littéraire.

À la racine d'une analyse du poème « Tombeau (à Verlaine) », Paul de Man énonce avec une admirable simplicité ce que cette modernité illumine dans la théorie de la communication humaine : « la différence entre le faux type de transcendance qui érige l'immortalité poétique sur le destin exemplaire du poète comme personne (...) et l'authentique immortalité poétique qui est totalement libre de circonstances personnelles » (200). Il ne faut pas commettre l'erreur psychologique de confondre le sujet impersonnel de la poésie avec le sujet empirique de la vie puisque telle impersonnalité advient dans la discontinuité suscitée dans le jeu intertextuel entre le je personnel et la voix qui parle de l'autre rive du poème comme excédent où l'interprétation diffère de la compréhension finale et chiasmatisquement le sens décisive où l'auteur serait *Igitur* meurt.

Igitur est un conte dramatique dense et abstrait sur la mort volontaire de l'auteur de radicalité cartésienne. Comme l'attitude du personnage porte la logique de l'idéalisme au comble de ses conséquences, puisque se faire « *Igitur* » —raison de toutes les raisons— c'est un acte de déification qui réduit les vérités au miroir, cette obsession à cause de son absolue, lui rapporte l'expérience de la lassitude face à sa propre nullité ; après il décide de se suicider. L'adolescent descend les escaliers du château de la pureté et il arrive jusqu'à un tombeau où il y a du venin et des dés. Il les secoue et il les jette. Ensuite il boit la fiole et se couche sur le tombeau, argument allégorique du *logos* qui, se cherchant exclusivement à soi-même, meurt dans le sein de sa pensée.

Pendant l'évolution poétique mallarméenne exhale la négativité syllogistique d' *Igitur* quand ce coup de dés est encore une fois dramatisé comme le triomphe de l'Infini sur l'Idée. *Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard* signifie le délogement de l'horizon idéaliste de cette poésie-là qui par son fond poursuivait la chimère de travestir le poème dans le double idéal de l'univers et par sa forme imposait la typographie longitudinale comme lecture du monde ordonnée par succession, étant donné qu'elle inaugure une superficie vacante à disposition de n'importe quelle hasardeuse formation mimétique sans aucun sujet qui l'assume. Il s'agit d'un nouvel espace littéraire où la plume gribouille les mouvements nomades du hasard, en jouant le trait du vers non pas dans la ligne mais dans les pages comme s'il imitait la chute libre du hasard quand on lance les dés. Une telle exposition typographique est doublement précurseur de la poésie moderne, étant donné qu'elle peint la dissémination incessante de la phrase à la fois qu'elle poétise la rhétorique de la *dispositio*. Et avec cette aventure d'assemblage ou de composition, elle invite à une lecture agile et corrélative de stratégie

cubiste, vu qu'elle requière une pondération tabulaire attentive à une correspondance infinie et séminale des sens, scénario dans lequel continuera à se lancer le hasard que Garcia Bacca, en périphrase Mallarmé même, qualifie comme « une Somme Totale en formation » (67). Dans la préface du poème cité, l'écrivain parisien avertit que les espaces en blanc du papier entre les mots assument une importance spéciale dans la conformation du texte étant donné qu'ils provoquent un espacement de la lecture par lequel on mûrit dans la considération significative et esthétique des silences dans la labeur versificatrice ; labeur spéciale dans ce cas, puisqu'elle ne prétend pas la mesure mais plutôt la dispersion et elle travaille comme l'image pour que les mots intimement les uns avec les autres dans le volume non pas du syntagme successif mais de la toile entière et simultanément de la page. De cette façon, « la fiction affleurerait et se dissiperait vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale, dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, pour qui veut lire à haute voix, une partition » (Mallarmé, 1984 :455).

Entre ceux qui ont continué l'enseignement poétique de Mallarmé on trouve les principaux essayistes qui à partir de la sémiologie ont éclairci les règles méthodologiques sur lesquelles se déroulent aujourd'hui la théorie de l'intertextualité. On note par-dessus les autres l'intérêt montré par Julia Kristeva, puisqu'à partir de celui-la on justifie la pierre angulaire de sa science sémiotique: la théorie de la signifiante. Le *coup de dés* lui éclaircit le processus productif de cette écriture qui se produit à soi-même et opère pour cela un paragrammatisme qui établit un lien entre «la déconstitution du sujet et sa constitution, la déconstitution de la parole et la constitution du texte, et la déconstitution du signe et la constitution de l'écriture » (90). L'espace littéraire montré par la textualité mallarméenne se construit par cette écriture paragrammatique qui après la mort de l'auteur, encourage la jonction de signifiants excédents à la traditionnelle logique de la grammaire qui postule la présence sujet-prédicat comme articulation bivalente des discours vu que la signifiante engendre une structure dont les fondements opératifs sont, selon Kristeva, les suivants :

- le « geno-texte », entourage structurel d'infinité de signifiants qui sous-tendent et transposent la structure vers le jeu de l'intertextualité.
- Le texte associable avec le travail du rêve, est aussi transpositeur de la structure vers l'incommunicable
- le producteur du texte n'est pas tellement l'auteur comme une instance signifiante productrice de sens, qui confère aux actes de lire et écrire une infinité mutante, théâtrale et anonyme.

Mot après mot Kristeva applique une curieuse sémanalyse au titre du poème connu avec l'intention de traduire son allégorie comme s'il s'agissait d'un récit méthodique : « un » se réfère à la totalité indivisible ; « coup » est la métaphore de l'acte de la signification, « dés » si on le rapporte à « datum » pourrait être entendu comme le sacrifice du sujet avant le jeu de signifiants qui ne sera jamais aboli ; « jamais », décomposé en « ja » et « mais » révèle l'excès temporel de la signification « n'abolira pas » renverrait au creux de la superficie du jeu, et « hasard », dans son interprétation évidente, est synonyme de chance, mais dans l'obtus, Kristeva essaie un jeu de mots : étymologiquement (arabe) *hasard* signifie *dés*, de façon que la phrase « un coup de dés n'abolira jamais le hasard » est une tautologie : « un coup de dés n'abolira jamais (le coup de) dé » (302). De tout cela on infère comme enseignement que la prédication du sujet s'annule dans le cercle signifiant de la tautologie. Et alors c'est la scansion du hasard permutation du jeu duquel surgit le numéro comme geste de régulation qui convertit le poème en architecture. Malgré l'interdiction de Mallarmé dans la Préface du poème —« on évite le récit »— Kristeva ose reconstruire non seulement l'allégorie du titre mais celle du poème entier comme un récit didactique de la phénoménologie de l'intertextualité dans le cœur de la littérature où le Maître se convertit en plume.

Elle n'est pas la seule à avoir traduit avec soin l'exemple du poème. Blanchot a aussi vu dans le *Coup de dés* la scène dionisienne du naufrage ou Aïôn joue le hasard du livre (109). Hasard qui ne s'oppose pas au destin, mais qui le recouvre, puisque comme le titre avertit, le coup de dés n'abolit pas le hasard, bien au contraire il le renforce ; le coup de présence réaffirme le hasard parce que, si nous associons, en ce point la sagesse rhétorique de Mallarmé avec celle de Nietzsche, ce qui revient c'est la même chose réitérée, pas l'un mais ce qui est différé, l'éternel retour du tirage. Nous devons à Gilles Deleuze une étude profonde sur l'affinité peu méprisante entre Nietzsche et Mallarmé, où il identifie la pensée avec le tirage d'un coup de dés qui affirme le besoin à partir du hasard, « et le numéro fatal et sidéral produit le nouveau tirage, de la même façon que le livre est à la fois unique et mobil » (51) ; et pourtant, à différence du critère que j'expose dans cet article, Deleuze attribue à Nietzsche la déclaration franche du vitalisme dionysien de l'écriture pendant que dans Mallarmé il accuse le ressentiment nihiliste duquel il n'a pas atteint les attentes d'un idéalisme absolu. Je pense que son diagnostic pêche de diamétral et ne compte ni avec l'ironie qui traverse l'idéologie mallarméenne comme colonne vertébrale de l'acte créateur, ni avec les propos et l'évolution globale de sa poétique.

Beaucoup plus adroit est le fameux essai « La double session » que Jacques Derrida dédia au *coup de dés*, duquel il postule sa force déconstructive à partir du moment où il dépouille au titre de la capitale arro-

gance qui est conféré dans le discours logocentrique quand il décide de le montrer en suspense en l'éparpillant tout au long du poème, en laissant en haut de la page un grand espace en blanc. Il livre la thématization sémantique à l'artisanat syntactique de l'écriture esthétique : « Ainsi il m'apparaît d'abord la phrase que le papier rejeta, dans un dessin sommaire, que je vois après, que j'épure, que je réduis, que je synthétise » (cité par Derrida, 1975 :271). Par cette syntaxe typographique les marques poétiques redoublent avec des traits qui se soustraient à la pertinence de la vérité par contre position à la fausseté. Selon on indique en *Mimique* —un autre texte emblématique pour la déconstruction— ce qui est important maintenant c'est mettre en scène l'action mimique comme telle, sans livret préétabli, et activer le double jeu entre acteur et spectateur sans s'assujettir au référent comme patronage de reproduction. Ce mime confond les positions, occupe un espacement de réciprocités qui annule les contraires, disloque comme un sophiste l'alibi de la présence dans laquelle se protège la notion de *mimesis* ontologique d'enracinement socratique. L'écrivain est ce mime qui écrit en lisant le texte écrit par le mime, qui a son tour lit pour écrire. Dit d'une autre façon il est impossible d'assigner une origine unique à la lettre, parce que sa motion est l'itération différée dans le temps.

Roland Barthes déclara de façon convaincante l'innovation éducative que le poète parisien apporta à la création littéraire. « Depuis Mallarmé, sans doute, est en cours une réforme importante des lieux de notre littérature ; ce qui s'échange, se pénètre et s'unifie est la double fonction, poétique et critique, de l'écriture » (47). A partir du moment où la discrimination est neutralisée dans l'espacement rhétorique de l'écriture, son innovation met en crise non seulement la littérature canonique mais aussi la critique décisive qui la fomentent comme opinion d'auteur de plein sens. *Crise de vers* est le texte mallarméen où il laisse constance des changements supra discursifs qui impliquent sa reconsidération interactive de la textualité : « L'œuvre pure implique la disparition locutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée » (366). Ecrivain et lecteur se trouvent souscrit et appelé à intervenir dans le travail syntactique d'une écriture qui a coupé la tête au regard chosifiant, transcendantal, de Méduse avec des métaphores effilées dans l'irrationalité des agilités métonymiques. L'œuvre ne cherche pas le Lecteur Modèle, mais plutôt de lecteur qui n'étant pas maniable prolonge l'inachevé qui rend l'art sublime.

J'ai cité la revendication critique de la poétique mallarméenne du point de vue de Julia Kristeva, Roland Barthes et Jacques Derrida, entre autres, puisque eux tous participèrent dans la première revue parisienne qui dans les années 60 avait aposté pour convertir de telles réflexions en la didactique d'un acte militant avec la culture : *Tel Quel* (VV.AA : 1968). Son intérêt était de revendiquer l'inconscient du texte

pour déconstruire le concept de Représentation avec l'appui non pas de la science classique mais du discours littéraire travaillé par Mallarmé, où le sens est effet du texte non pas de l'intention de l'auteur. C'est comme cela que le concept de *pratique intertextuelle* dans le projet communicatif du discours prend de la relevance. Parce que le texte n'est pas le domaine pour assembler les sens inaltérables mais plutôt une machine pour transformer le sens. Lire et écrire sont des pratiques intertextuelles qui connectent des textes et les éclairent dans leurs résonances mutuelles. La conception mallarméenne du texte comme transposition s'inscrit ainsi dans la nécessaire traversée des contextes, par laquelle d'une perspective interdisciplinaire Kristeva, Genette et Riffaterre identifient la compétence littéraire du lecteur de la transposition de codes intertextuels. De mon côté, à la lumière du mystère poétique de Mallarmé et de la critique littéraire qui le divulgue, j'investigue théoriquement (1999, 2004) et didactiquement (2000, 2003a, 2003b) la créativité intertextuelle d'une vocation proche à celle montrée par Rodari et Queneau dans ses ateliers et par Azorin dans ces réflexions sur les classiques où il a devancé *Tel Quel* dans le principe esthétique avec lequel il annotait. « Les œuvres classiques n'ont pas été écrites par ses auteurs, c'est la postérité qui les écrit » (Azorin, 1998 :698).

Universidad de Murcia

Bibliographie

- Azorín. *Obras escogidas*. Tomo II: ensayos. Madrid: Espasa, 1998.
- Barthes, R. *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI, 1983.
- Blanchot, M.. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- _____. *El espacio literario*, Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Caro Valverde, M^a T. *La escritura del otro*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.
- _____. *Teoría de la pasión literaria al hilo de La Celestina*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2004.
- _____. (Coor.) *Las clases de un clásico: Arde La Celestina*. Murcia, Consejería de Educación y Universidades, 2000.
- _____. (coor.) *Didáctica y uso de Echar redes al Genio: Calderón en el Romea*. Murcia: Centro de Profesores y Recursos Torre Pacheco, 2003a.
- _____. (Coor.) *La experiencia pedagógica de Donde habite Cernuda*, Murcia: Consejería de Educación y Cultura, 2003b.
- Deleuze, G. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Derrida, J. *La diseminación*. Barcelona: Fundamentos, 1975.
- García Bacca, J. D. *Necesidad y azar (Parménides, s. V a. C. – Mallarmé, s. XIX d. C.)*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- Genette, G. *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*, Madrid, Taurus, 1989.
- Kristeva, J. *Semiótica*, (2 Vols.). Madrid: Fundamentos, 1978.
- Mallarmé, S. *Correspondance*. Paris : Gallimard, 1959.

Mallarmé, S. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1984.

Man, P. De. *Visión y ceguera (Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea)*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Mendoza Fillola, A. *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla, 1994.

—. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

—. *Intertextos: aspectos sobre la recepción del texto artístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

Paz, O., *El signo y el garabato*, Barcelona: Seix Barral, 1991.

TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil, 1968.