

# Hors-lieu et hors-temps de la fiction chez Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam : décentremments et irradiations

Laurent Mattiussi

► **To cite this version:**

Laurent Mattiussi. Hors-lieu et hors-temps de la fiction chez Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam : décentremments et irradiations. *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press, 1999, 27 (3-4), pp.346-355. hal-00881766v2

**HAL Id: hal-00881766**

**<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00881766v2>**

Submitted on 13 Nov 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nineteenth-Century French Studies, vol. 27 (3-4)  
Laurent Mattiussi  
Université Jean-Moulin Lyon 3  
Faculté des lettres et civilisations  
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

## **Hors-lieu et hors-temps de la fiction chez Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam : décentrement et irradiations**

Laurent Mattiussi  
Université du Littoral-Côte d'Opale

Le jeune Mallarmé annonce en ces termes à Aubanel qu'il a établi les fondements de sa création poétique à venir : « je venais de jeter le plan de mon Œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, — clef de voûte, ou centre, [...] — centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai *aux points de rencontre* de merveilleuses dentelles ». L'incipit de *L'Ève future* situe la demeure d'Edison, l'ingénieur qui apparaît dans la suite comme une figure d'artiste et de poète, « au centre d'un réseau de fils électriques »<sup>1</sup> qui n'est pas sans faire songer à une toile d'araignée. Cette rencontre entre les deux auteurs, qui recourent à des images analogues pour évoquer la position centrale du créateur, mérite d'être interrogée, d'autant plus que la métaphore étymologique du texte comme tissu, ou toile d'araignée, n'a pas été abandonnée par Mallarmé : on en retrouve l'équivalent sous sa plume en 1894 pour caractériser l'activité littéraire. « Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. »<sup>2</sup> Les « points de rencontre » de la lettre à Aubanel sont devenus des « intersections »; l'image est la même. Le centre a toutefois disparu; le point originare de la toile s'est aboli dans une simple « négligence ». L'artiste recherche un état psychique dénué d'intentionnalité, proche de la rêverie, propice à l'exclusion du réel et à la production d'un espace pur, celui de la fiction, où vient s'inscrire un « décor ». Si, d'une part, la réalité est ainsi mise entre parenthèses par la « négligence » du créateur, elle n'en vient pas moins de l'autre effleurer son esprit; elle est accueillie par une conscience ténue, presque éteinte, sous la modalité paradoxale d'une présence-absence.

Mallarmé évoque ailleurs l'évanouissement du centre en des termes qui en éclairent la signification et la nécessité :

Ainsi lancé de soi le principe qui n'est — que le Vers! attire non moins que dégage pour son épanouissement [...] les mille éléments de beauté pressés d'accourir et

de s'ordonner dans leur valeur essentielle. Signe ! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose, quelque suprême moule n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe<sup>3</sup>.

Au « principe » du vers est une vertu architectonique : le vers remplit une fonction démiurgique, cosmologique; il puise dans ce chaos relatif qu'est resté le monde existant des « éléments de beauté » pour les « ordonner dans leur valeur essentielle », en tant qu'équivalent d'un « numérateur divin ». Le principe créateur à l'œuvre dans l'écriture produit ses effets par le calcul comme le Dieu de la philosophie classique, celui en particulier de Leibniz, qui écrit quelque part : « *Dum Deus calculat et cogitationem exercet, fit mundus* »<sup>4</sup>. Parce qu'il donne lieu à une autre « valeur » de l'être, plus « essentielle », le principe du vers relève de la fiction; il n'est ni tout à fait être ni tout à fait non-être mais se tient « au gouffre central », vertigineux abîme ou vide, « suprême moule n'ayant pas lieu » non pas absolument mais de façon relative, « en tant que d'aucun objet qui existe ». Au principe du vers est un moule mais de rien, sans forme définie, un moule propre à façonner virtuellement une diversité indéfinie, du fait « d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose ». Le vers suscite la surprise parce qu'il produit de l'inédit, du neuf, de l'inexistant, à partir de ce qui est, par une opération qui annule ou abolit le réel non pas absolument et définitivement mais pour en conserver la trace ténue et le restituer sous un nouvel aspect, remodelé. Le vers tend ainsi vers un rien propre à synthétiser le tout. Ce phénomène exige l'annulation de celui qui écrit et se produit parallèlement en celui qui lit. Dans le mouvement même de refigurer symboliquement ou fictivement le monde, l'opération poétique fait surgir l'âme de l'auteur et celle du lecteur à une conformation nouvelle et la divinise puisque le vers, en tant que « numérateur divin » est l'instrument, pour l'auteur et le lecteur, de leur « apothéose ».

« *La divine transposition* » poétique exige que le centre générateur du texte soit vide, que se soit produite la « disparition élocutoire du poète ». Alors, la totalité du monde se réorganise dans l'espace de la fiction suscitée par le poème. Tandis que sonne pour lui « l'heure de la Synthèse », Mallarmé écrit : « je suis parfaitement mort, [...] je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'à l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. » Le motif mallarméen d'un centre impersonnel, à la fois aboli et irradiant, trouve son équivalent chez Villiers dans le personnage énigmatique de Salomon : « Il voit; il pénètre. [...] Parvenu à ce degré suprême d'impersonnalité qui l'identifie à ce qu'il contemple, il vibre et s'irradie en la totalité des choses. »<sup>5</sup> Parce que Salomon n'a plus rien de son individualité humaine, il est en mesure de s'approprier le tout : c'est ce même balancement entre « rien » et « tout » qui est perceptible dans le passage précité de *Solennité*. En même temps s'esquisse ici, comme chez Mallarmé, le motif d'une divinisation qui transporte Salomon au-delà des limites ordinaires de la condition humaine. Telle est encore l'image que donne Janus de l'être humain accompli : « voici que, tout à coup, ces élus de l'Esprit sentent effluer d'eux-mêmes ou leur provenir, de toutes parts, dans la vastitude, mille et mille invisibles fils vibrants en lesquels court

## DECENTREMENTS ET IRRADIATIONS

leur Volonté sur les événements du monde »<sup>6</sup>. Comme chez Mallarmé, le mouvement d'irradiation est à double sens : du centre vers la périphérie — le vers « attire » à lui les choses, dit Mallarmé — et de la périphérie vers le centre — ces choses, le vers les « dégage pour son épanouissement ». L'araignée invisible au centre de sa toile est à la fois naturante et naturée, suivant la terminologie de Spinoza, productrice et produite par ce qui émane d'elle et lui revient en écho. L'écrivain recrée un monde déjà présent, dont il est tributaire. Dans le geste de donner au monde forme nouvelle, il reçoit du monde les formes belles, les « aspects », qui y préexistent.

Mallarmé et Villiers désignent l'écrivain comme un « enchanteur ». Dans *L'Ève future*, les pouvoirs du savant Edison, assimilés à ceux du mage ou du magicien, sont une figure symbolique de l'efficiencia littéraire, propre à douer un monde désenchanté de la splendeur qu'il a perdue ou qu'il n'a jamais eue. Mallarmé ne répugne pas au rapprochement, même s'il conserve la distance de l'humour : « Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète [...]. Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien. »<sup>7</sup> Retranché dans le lieu soustrait de son cercle magique, dans cet espace de la fiction, l'écrivain recrée à partir de cette nouvelle origine un monde qu'il anime dans la mesure où il occupe symboliquement une position centrale et parce qu'en retour il en est lui-même animé. Comme Faust il s'est, dans ce but, « adonné à la magie ». Le créateur ou recréateur s'instaure dans le texte, dans le tissu de la création littéraire, comme cet « Esprit de la Terre » que le héros de Goethe évoque et avec lequel il cherche à s'identifier plus encore qu'à communiquer<sup>8</sup>. Toute démarche esthétique, plus généralement toute élaboration imaginaire, suppose ainsi à la fois un processus de décentrement et un phénomène d'irradiation qui permet à son point d'origine de se trouver, comme le Dieu de Pascal, à la fois partout en tant que circonférence ou périphérie et nulle part en tant que centre, d'où la fascination de Mallarmé pour le « papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, il s'évanouit »<sup>9</sup>. L'évanouissement du centre est la condition qui rend possible ce rêve que le monde devienne une extension vivante de soi.

Signalant que les indications géographiques donnés par Villiers dans sa dernière pièce sont fantaisistes, Raitt et Castex notent justement que « dans *Axël* le temps et l'espace sont des catégories idéales plutôt que réelles. » Ainsi voit-on dans le récit de Herr Zacharias que le trésor qui ouvrira un moment pour les deux héros toutes les portes du rêve est toujours au centre mais que ce centre se déplace en même temps que le trésor. Au début du récit, ce dernier se trouve à Francfort, censée faire partie de « l'Allemagne centrale », des « villes centrales ». Un peu plus loin, le comte d'Auërsperg l'entraîne avec lui « vers le sud-ouest le plus central » — prise au pied de la lettre, la formule est absurde —, avant de le déposer dans son château, où désormais son fils « veille, central ». Le domaine d'*Axël* est à la fois un centre fictif, qui peut être partout, et une périphérie qui n'est nulle part, « marche »<sup>10</sup>, frontière, lieu d'exil dont la situation est avant tout symbolique : elle indique la position inassignable qu'occupe le héros, celle aussi de l'auteur, avec laquelle le lecteur est invité à coïncider. Sara, l'héroïne d'*Axël*, apparaît d'avance comme la contrepartie féminine du héros quand l'Abbesse dit d'elle : « Cette fille est comme l'acier, qui se plie jusqu'à son centre, puis se détend ou se brise ». Elle recherche confusément l'unité, un lieu qui intégrerait en un seul point la

totalité de l'espace terrestre. Au moment de partir avec son amant pour un périple sans terme, elle demande : « Et, quant au pays de notre exil, toutes les contrées de la terre ne seront-elles pas, pour nous, l'île de Thulé ? », c'est-à-dire la limite extrême du monde, chaque lieu devenant ainsi le point possible, à la fois central et périphérique, aboutissement d'une force centripète et origine d'une force centrifuge, où se rassemble l'indéfinie multiplicité du réel. Axël, cependant, sait qu'il n'est pas de tel lieu dans le monde. Le seul moyen de rassembler les fragments épars de la totalité est de retourner par la mort en soi-même, où s'opère toute concentration : « À quoi bon monnayer [...] cette drachme d'or à l'effigie du rêve, — obole du Styx — qui scintille en nos mains triomphales ? »<sup>11</sup> Ce retour en soi-même, Sara l'esquisse d'abord par le discours, c'est-à-dire sur le mode imaginaire, lorsqu'elle rêve, en énumérant « toutes les contrées de la terre », que le multiple peut être vécu dans son unité et sa totalité. Axël n'aura toutefois aucune peine à la convaincre que la mort, l'intériorisation suprême, la disparition du centre appelé à resurgir glorieux dans un ailleurs futur et mystérieux, peut seule donner à espérer la totalisation radicale de l'être.

Ainsi l'œuvre d'art doit-elle, dit Mallarmé, produire un « centre de suspens vibratoire » et viser l'« élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini ». Villiers retrouve un motif analogue dans le passage précité d'*Axël* : Janus y évoque les « invisibles fils vibrants » qui émanent de l'initié et reviennent à lui, par le parcours incessant desquels sa volonté s'étend sur l'univers entier. Comme le réel est suspendu, mis entre parenthèses, dans l'extase de Salomon, le centre productif envisagé par Mallarmé se tient dans un « suspens vibratoire », une *épokhê*, à la fois arrêt, indécision et station dans les hauteurs. Dans le poème se joue un double processus de dématérialisation : « la disparition élocutoire du poète » et la « presque disparition vibratoire » du « fait de nature » qui occupe le poète, de sorte « qu'en émane [...] la notion pure ». Mallarmé, se souvenant peut-être que la foudre est un attribut essentiel du divin dans la mythologie gréco-romaine, évoque ailleurs « le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers, artifice par excellence »<sup>12</sup>. De même l'Edison de *L'Ève future*, que le début du roman montre abîmé dans sa rêverie, est-il le centre de l'artifice électricien d'où s'engendrent l'idéal, le rêve, la fiction et qui procède de l'inventeur comme un champ magnétique, l'émanation fluidique de la « foudre » électrique.

Voilà dessiné ce que l'on peut nommer le schème du néant irradiant : au centre, rien ou presque, une réalité si évanescence qu'elle est proche du néant. La poésie est alors une opération, un « artifice » consistant à projeter de la lumière autour de ce rien central. Ce schème engendre une série d'images qui s'organisent comme la transposition d'une unique structure restrictive ou concessive, empruntée aux « primitives foudres de la logique » : rien, autour, « rien, sauf que », formule dont on trouve l'équivalent dans l'expression pivot d'« Un coup de dés... » : « RIEN [...] EXCEPTÉ à l'altitude PEUT-ETRE [...] UNE CONSTELLATION ». Le sonnet en -yx articule déjà sur le pivot de la locution « encor Que » la disparition du Maître puis celle de la lumière diurne et l'apparition compensatrice de la lumière nocturne dans le cadre fictif du miroir. Le schème du néant irradiant s'esquisse dès *Le pitre châtié* mais selon une version négative puisque le poème est comme le compte rendu d'un échec. Le bain métaphorique du pitre dans les « Yeux, lacs » est une mort symbolique, dont

## DECENTREMENTS ET IRRADIATIONS

l'instrument est la danse aquatique évoquée par la seconde strophe : les gestes du héros sont autant de « sépulcres » qu'il se creuse dans l'eau « pour y vierge disparaître ». Aussitôt, il est illuminé par le soleil, fausse irradiation cependant parce qu'elle ne procède pas de l'intériorité mais du principe externe de la lumière<sup>13</sup>.

Dans la première strophe de *Salut*, la noyade des sirènes qui se renversent pour plonger, qui se décentrent par rapport à leur position médiane, au point de rencontre des profondeurs abyssales et des hauteurs célestes, engendre le mouvement irradiant de l'aventure poétique, évoquée par la métaphore de la navigation et, dans la dernière strophe, par le triple motif des lointains : « Solitude, récif, étoile ». L'émanation, l'irradiation se propage autour du centre aboli jusqu'aux confins, jusqu'à la périphérie, désignée dans « Un coup de dés... » par cette expression : « aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà ». L'image évoque la possibilité d'une transition du réel au fictif, rejeté symboliquement à la jonction de la terre et du ciel. Villiers n'est pas étranger à cette représentation. L'ange Azraël, qui descend, et le sage Salomon, qui s'élève dans les sphères célestes, ont la faculté d'être simultanément en haut et en bas. Tous deux appartiennent à ce domaine, « dans la libre sublimité des Cieux-absolus, où la réalité s'unifie avec l'idéal »<sup>14</sup>. Telle est bien la visée de l'écriture, par ses décentres et ses irradiations : faire reculer le réel sans le dissiper complètement et le produire sous une modalité nouvelle, conforme à l'élan d'imagination et de rêve qui habite l'homme.

C'est pourquoi le schème du néant irradiant anime aussi l'éventail, où le point central d'articulation est à la fois annulé et continué par les branches qui s'en éloignent comme des rayons. Le va-et-vient de l'éventail symbolise le mouvement du poème; il est ce par quoi la présence des choses est, dans la fiction, à la fois avancée et reculée :

Une fraîcheur de crépuscule  
Te vient à chaque battement  
Dont le coup prisonnier recule  
L'horizon délicatement.<sup>15</sup>

On retrouve ici le double mouvement déjà signalé : d'abord, d'un geste rassembleur, résorber la totalité de l'être dans « l'unanime pli » puis le redéployer ressaisi et purifié. Poème, auteur et lecteur coïncident ainsi avec un lieu nodal à partir duquel les ondes concentriques engendrées par le geste rayonnent jusqu'à l'infini et reviennent, se prolongent dans la double direction d'une immensité à la fois intérieure, indiquée par le mouvement du repliement, du retour vers soi, et extérieure, indiquée par le mouvement du déploiement. Ce va-et-vient confond l'intériorité humaine et l'espace du monde dans une superposition symbolique, fictive, qui, simultanément, les pose et les soustrait, les abstrait, les transporte au-delà de leur modalité concrète.

Telle est encore, grâce à la danseuse, la fonction de la chorégraphie car si la ballerine peut faire « signe de l'éparse beauté générale » et la rassembler en elle par ses pirouettes, c'est que, impersonnifiant elle-même et toutes choses, « emblème point quelqu'un », « métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme », elle participe du néant irradiant comme « dégagement multiple autour d'une nudité », qui la

« magnifie jusqu'à la dissoudre : centrale, [...] ». Le mouvement de se répandre si vivement en tous sens abolit la danseuse en tant que centre assignable mais c'est cette abolition même qui la « magnifie » et avec elle, la totalité du monde réunifiée, comme refondue dans la courbe englobante de ses arabesques. L'analogie est frappante avec le « gouffre central » dont le passage précité de *Solennité* fait le principe du vers. La danse et la poésie ressortissent également au travail de la fiction, qui anéantit le réel pour faire surgir « autre chose », qui ne supprime furtivement l'homme et le monde que pour, ensemble, « les douer de resplendissement »<sup>16</sup>.

Le schème du néant irradiant permet enfin de produire l'une des figures les plus fascinantes dont Mallarmé nous ait donné le portrait. « Un vent d'illusion engouffré dans les plis visibles », telle est en effet la puissance presque surnaturelle qui fait soudain survenir Villiers comme la Loïe Fuller, « flocon d'où soufflé ? », ou cette autre danseuse, « Tourbillon [...] immobile », centre, elle aussi, de suspens vibratoire, brusquement surgie dans le monde comme par un prodige « Pour tout [...] Foudroyer » et « éventer Whistler ». C'est à propos de son ami que Mallarmé évoque le centre inassignable de la personne, « celui que nul n'atteint en soi, excepté à des moments de foudre » et si la parole de Villiers, trouée de silence essentiel, peut passer pour l'étalon suprême du verbe poétique, c'est que « l'or convoité et tu [...] s'en dissolvait, irradié »<sup>17</sup>, que l'éclat rayonnant dans l'extériorité des mots est ici, comme le feu d'artifice évoqué plus loin dans la conférence ou celui de *La musique et les Lettres*, le signe d'une raréfaction intérieure, la manifestation visible d'un vide polymorphe dont tout l'être surgit refaçonné par la magie du discours.

Dans tous les cas, le schème du néant irradiant esquisse non pas un résultat mais un processus, une opération en cours qui suscite la chimère. Il en est ainsi dans *Le Nénuphar blanc*, où le poète s'approche puis s'éloigne du domaine féminin comme du lieu central où réside un « mystère » essentiel, dont l'héroïne restera invisible, puis évoque à titre de symbole de son aventure « l'un de ces magiques nénuphars [...] enveloppant de leur creuse blancheur un rien », figure du « néant central » qui l'obsède. Ce double mouvement de flux et de reflux vers un pôle magnétique d'absence organise la périphérie et lui donne sens. « Longs faubourgs prolongés par la monotonie de voies jusqu'au central rien qui soit extraordinaire, divin ou totalement jailli du sol factice en échange des lieues d'asphalte, de nouveau, à piétiner, pour fuir. » Dans la coïncidence du « central rien », de l'« extraordinaire », du « divin » et du « totalement jailli », le poète-démiurge rêve une ville fictive, refigurée dans une unité nouvelle, comme il rêve le vers, la danseuse, Villiers et la mystérieuse absente inconnue, comme il rêve la « gestation » d'une époque nouvelle à partir d'un improbable « virginal palais central »<sup>18</sup>, hors-lieu dans la ville, hors-temps dans l'actualité d'un présent décevant, nouvelle origine à partir de laquelle tout peut être repensé, renaître dans le miracle d'une conception pure et revivre à neuf.

Les procédures corrélatives de décentrement et d'irradiation sont à la fois spatiales et temporelles. Le phénomène esthétique dont le créateur est la source occupe la totalité de l'espace et du temps. Aussi le motif du décentrement temporel est-il également sensible chez Mallarmé : « il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas... » L'artiste paraît être le jouet d'une fatalité qui lui interdit de jamais

## DECENTREMENTS ET IRRADIATIONS

coïncider avec le moment présent. La « virtualité » du langage poétique, qui est le propre « d'un art consacré aux fictions », sa manière de ne pas se tenir en acte dans le *hic et nunc* d'une réalité assignable, répugne à l'actualité des faits : cette dernière est réservée à « l'universel *reportage* », avide de ce qui se produit dans l'instant présent. Au contraire, Mallarmé, se réjouissant que, dans les journaux, « la fiction proprement dite ou le récit, imaginaire », même le roman-feuilleton, « déloge l'article de fonds, ou d'actualité », y voit un signe « qu'aujourd'hui n'est seulement le remplaçant d'hier, présageant demain, mais sort du temps, comme général, avec une intégrité lavée ou neuve. » La mise entre parenthèses, la soustraction, l'*épokhê* du présent est la condition pour que se produise dans la fiction une rénovation du temps, retrouvé à la fois dans ses potentialités natives et dans sa totalité, son intégralité. De même le maintenant où s'inscrit l'activité fabulatrice du faune s'insère-t-il entre passé et futur, entre le souvenir des nymphes que le faune entend « perpétuer » et le « souhait » de ses « sens fabuleux ». La remémoration s'interrompt au vers 93, dans un brusque passage de l'imparfait au futur, redoublé par celui des italiques aux caractères droits : « vers le bonheur d'autres m'entraîneront » et la fin de ce poème qui s'était ouvert sur une tentative pour récupérer le passé se décentre sur « l'essaim éternel du désir », orienté vers l'avenir, tandis que le moment présent est voué à s'engloutir dans l'inconscience de l'assoupissement<sup>19</sup>.

Derrida a relevé comment, dans *Mimique*, le « non-lieu » de la fiction se constitue, ou peut-être serait-il plus exact de dire : se destitue, dans une oscillation permanente « entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir »<sup>20</sup>. Dans le passage précité d'*Étalages*, l'expression « sort du temps », qui confirme la nécessité, pour l'artiste, de se soustraire à l'actualité immédiate, de se décentrer par rapport au présent afin de s'enraciner dans l'imaginaire, évoque une forme d'éternité, échappée temporelle qui ouvre la possibilité de la fiction. L'œuvre d'art exige un présent « général », c'est-à-dire typique, impersonnel, presque exténué, condition nécessaire pour conquérir une « intégrité », qui est à la fois une pureté et une totalité. On observe chez Villiers un phénomène analogue. Dans *Axël*, le Commandeur, qui représente le pôle négatif de la pièce, se définit par son actualité, à l'inverse du héros décentré, à qui il lance : « C'est vous qui ne parlez que d'hier, étant l'imprévoyant de demain. Je me contente, moi, [...] d'être, seulement, un homme d'aujourd'hui. »<sup>21</sup> Le titre de *L'Ève future* produit le même effet de décentrement : il escamote le présent en envisageant une restauration du monde qui écartèle le temps d'un côté vers l'événement originaire de la Chute, de l'autre vers un avenir indéfini. Le domaine de Hadaly, dont le nom est censé signifier « Idéal » en iranien, est un « Éden sous terre », un lieu qui est à la fois un ciel et un enfer, un haut et un bas, donc essentiellement décentré. L'Andréide est une « nouvelle œuvre d'art où se centralise, irrévocable, un mystère inimaginé jusqu'à nous. » Dans son armure qui en fait un équivalent inattendu du « moule » mallarméen elle opère une synthèse par la magie de son « impersonnalité ». Parce qu'elle n'est « personne », qu'elle recèle un « néant » intérieur, qu'elle est une « forme déserte », elle rassemble en son entité improbable toutes les femmes dont son amant pourra jamais rêver<sup>22</sup>; elle incarne pour lui la possibilité miraculeuse mais intenable, puisque vouée à s'anéantir en effet dans un naufrage, de la fiction momentanément réalisée.



Aussi rétive qu'elle soit à l'actualité et à la consistance inamovible de l'être, il faut cependant bien un point d'ancrage dans l'espace et le temps à la fiction, qui ne saurait être complètement indépendante de la réalité car alors, n'étant plus rien, elle ne pourrait pas même être dite. L'un de ses instants privilégiés sera donc celui d'*Igitur* et du « Coup de dés... : minuit, le centre de la nuit, la ligne médiane d'une « conjoncture », à la fois ligne de partage et « point de jonction » impossible à situer, où devraient pouvoir se rassembler l'espace de derrière et celui de devant, le passé et l'avenir, « la complexité marine et stellaire », où devrait être vaincu « le hasard infini des conjonctions »<sup>23</sup>. Qu'une totalité aspire à se reconstituer ici grâce au travail de l'écriture, que, dans l'effort de sa tâche arachnéenne, un auteur tente de ressaisir et de ramener à lui les fragments dispersés d'une existence dont la cohérence lui échappe, c'est toutefois au prix, pour le héros du drame, d'un suicide ou d'un naufrage, d'une annulation ou d'un décentrement. La fatalité d'un engloutissement au point même où la réunion aurait dû se produire est d'avance annoncée par Hamlet, lorsqu'il s'exclame : « The time is out of joint », le temps est disjoint. Le point central de référence pour *Igitur* comme pour Hamlet est le lieu d'une faille. Le héros de Shakespeare, dont Mallarmé a fait le prototype du drame humain, énonce cette fatalité que l'assurance d'un présent, d'un lieu central, est désormais interdite. Mallarmé suggère que, s'il est un centre, il s'annule dans la tension, grosse de virtualités, d'un suspens, sauf à irradier les vibrations du rêve.

---

## Notes

1. Mallarmé, Lettre à Aubanel du 28 juillet 1866, *Cor.*, p. 315 (Mallarmé souligne). Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, OC I, p. 767.
2. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647.
3. Mallarmé, *Solennité*, OC, p. 333.
4. « Tandis que Dieu calcule et réfléchit, le monde se fait ». Le motif du calcul est récurrent chez Mallarmé. Cf. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 648 : « Chiffration mélodique tue » ; « Autobiographie », OC, p. 663 (à propos du Livre) : « aux équations de ce rêve, ou Ode » ; *Sur Poe*, OC, p. 872 : le fait qu'ils ne soient plus visibles dans l'œuvre achevée « n'y implique pas le manque de puissants calculs et subtils ».
5. Mallarmé, *Théodore de Banville*, OC, p. 522 ; *Crise de vers*, OC, p. 366 ; lettre à Cazalis du 14 mai 1867, *Cor.*, p. 342-343. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Annonciateur*, OC I, p. 756.
6. Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, OC II, p. 641.
7. Mallarmé, *Magie*, OC, p. 400 (ce passage désigne le « littérateur » comme « l'enchanteur de lettres »). Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, OC I, p. 765 (Edison est « le Magicien du siècle »), 840 (« monsieur l'enchanteur »), 858 (« mon cher magicien »).
8. Goethe, *Faust*, première partie, « Nuit », vers 377, 461, p. 17, 20.

## DECENTREMENTS ET IRRADIATIONS

- 
9. Mallarmé, *Le Livre, instrument spirituel*, OC, p. 382.
10. Villiers de l'Isle-Adam, OC II, p. 1543 (note 6 de la page 532); *Axël*, OC II, p. 582, 585, 622, 616.
11. Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, OC II, p. 540, 669, 672.
12. Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, OC, p. 386; *De même*, OC, p. 396; *Crise de vers*, OC, p. 366, 368; *Solennité*, OC, p. 334. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, OC I, p. 769 (sur la rêverie d'Edison), p. 847, 848, 861, 866, 926 (sur l'électricité comme « tonnerre » ou « foudre »).
13. Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, OC, p. 386; *Un Spectacle interrompu*, OC, p. 276; « Un coup de dés... », OC, p. 477; « Ses purs ongles très haut... », OC, p. 68; *Le pitre châtié*, OC, p. 31.
14. Mallarmé, *Salut*, OC, p. 27; « Un coup de dés... », OC, p. 477. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Annonciateur*, OC I, p. 758.
15. Mallarmé, *Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé*, OC, p. 58.
16. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, OC, p. 295; *Ballets*, OC, p. 304; *Les Fonds dans le ballet*, OC, p. 309; *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647.
17. Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 489, 495; *Les Fonds dans le ballet*, OC, p. 308; *Billet à Whistler*, OC, p. 65.
18. Mallarmé, *Le Nénuphar blanc*, OC, p. 285, 286; *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 499; *Bucolique*, OC, p. 402; *L'Action restreinte*, OC, p. 372.
19. Mallarmé, *L'Action restreinte*, OC, p. 372; *Crise de vers*, OC, p. 368; *Étalages*, OC, p. 376; *L'après-midi d'un faune*, OC, p. 50-53.
20. Mallarmé, *Mimique*, OC, p. 310. Cf. Derrida, « La double séance », p. 246-247, 259-262.
21. Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, OC II, p. 621.
22. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, OC I, p. 852 (cf. note 1, p. 1595 sur l'éventuelle étymologie iranienne du nom « Hadaly » comme « limite supérieure »), 868, 1012, 992, 830, 849, 853.
23. Mallarmé, *Igitur*, OC, p. 435; 448. Shakespeare, *Hamlet*, 1. 5, p. 196.

## Ouvrages cités

Derrida, Jacques. « La double séance ». *La Dissémination*. Coll. Points. Paris: Éditions du Seuil, 1993 [1970]: 215-346.

Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.

---

Mallarmé, Stéphane. *Correspondance 1862-1871. Lettres sur la poésie*. Ed. Bertrand Marchal. Coll. Folio. Paris: Gallimard, 1995. Abrégé *Cor*.

—. *Œuvres complètes*. Ed. Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1945. Abrégé OC.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. G. R. Hibbard. Oxford/New York: Oxford UP, 1987.

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste. *Œuvres complètes*. Ed. Alan Raitt, Pierre-Georges Castex. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1986. 2 vol. Abrégé OC I et OC II.