

«L'HÉSITATION D'HAMLET»:
PRESTIGES LYRIQUES, SIMULACRES SCÉNIQUES.
INTRODUCTION

Michela Landi

Università degli Studi di Firenze (<michela.landi@unifi.it>)

*Je crois que la Littérature, reprise à sa source [...] nous fournira un Théâtre,
dont les représentations seront le vrai culte moderne.¹*

*Chaque séance ou pièce étant un jeu, une représentation fragmentaire,
mais se suffisant de cela...²*

Le metteur en scène a, comme l'écrit Yves Bonnefoy dans *L'Hésitation d'Hamlet*, «obligation de comprendre; d'en passer par de la signification avant, quelquefois, de se retrouver en présence»³. Par les conséquences mêmes de la tâche pourtant providentielle que l'Occident s'est donnée – théâtraliser l'expérience pour pouvoir la naturaliser – la scène, dont l'espace circonscrit et tridimensionnel assurait l'allégorisation des événements et des personnages, a acquis le statut d'une vaste métaphore ou interprétant général. Là où le théâtre avait pu questionner, par la profondeur de la scène, le modèle bidimensionnel de l'*ut pictura* en nous disant que la présence «n'est jamais présente»⁴, on assiste aujourd'hui, avec la complicité de l'écran qui, abolissant la profondeur, apprivoise la présence, à une crise générale de la signification de l'art et à un nominalisme diffus.

La réduction phénoménologique – ou réduction transcendantale – telle qu'elle a été formulée par Husserl⁵ a demandé à la pensée critique

¹ Stéphane Mallarmé, "Sur le théâtre", *Réponses à des enquêtes* (1891), in Id., *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p. 875. Sur le choix de cette édition, voir n. 41.

² S. Mallarmé, "Livre", in Stéphane Mallarmé, *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits* (1957), édition de Jacques Scherer, Gallimard, Paris 1978, p. 93.

³ Yves Bonnefoy, *L'Hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Seuil, Paris 2015, p. 108.

⁴ Jacques Derrida, *La dissémination*, in Id., *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972, p. 367.

⁵ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1913. Trad. fr. Paul Ricœur, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1950, pp. 101-103.

moderne un effort ultérieur pour cesser de voir le monde dans son illusion d'immanence, dans son «simulacre» de présence⁶; d'où la mise entre parenthèses de tous les jugements portés sur le monde lui-même. Notamment, la «mise entre guillemets généralisée [...] du texte soi-disant littéraire» entraîne, comme Derrida le fait remarquer, un questionnement du statut général de la littérature, qui «se met en jeu et entre en scène»⁷. Là où la prise de conscience est d'elle-même «un certain effet de scène»⁸, le théâtre n'est déjà plus la «théâtralité», à savoir, comme l'écrit Roland Barthes, «le théâtre moins le texte»⁹, voire le lieu même, conceptualisé, où l'écriture se regarde agir. L'écriture en tant qu'acte matériel où précipite, en une forme, la pensée, devient ainsi à son tour le signe général, ou l'interprétant des autres arts qui, renonçant tous à la transcendance, forment désormais un seul vœu: le présent du sujet dans son acte de compréhension du monde.

Dans cette lice où les signes de l'art rivalisent dans leur quête respective, la transparence conquise s'opacise au fur et à mesure que des nouveaux moyens sont mis au point par la conscience critique; de nouveaux signes s'additionnent aux précédents, et des procédés qui étaient implicites viennent à la surface. Le fond occupera le devant de la scène, et le palimpseste scénico-scriptural s'enrichira à chaque fois de nouveaux interprétants¹⁰ donnant ainsi à voir l'«épaisseur» des signes dont parle Roland Barthes¹¹. C'est bien cette traversée des codes et des signes qui va servir d'encadrement aux travaux présentés dans ce volume.

À Florence, où le groupe de recherche s'est retrouvé, s'étaient également réunis, vers la fin du XVI^e siècle, des philosophes et des musiciens qui prirent le nom de Camerata de' Bardi ou Camerata Fiorentina. Le but qu'ils se proposaient était, comme on sait, la régénération de l'art dramatique à partir de l'exemple lyrique de la Grèce antique. Réagissant à la professionnalisation des arts survenue en bas Moyen Age et son 'officialisation' avec *L'Art de dictier* d'Eustache Deschamps (1392)¹², où l'auteur

⁶Voir, à ce sujet, l'étude capitale de Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (1981), Galilée, Paris 1985.

⁷J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 353.

⁸*Ibidem*, p. 360.

⁹Roland Barthes, *Le théâtre de Baudelaire* (1954), in Id., *Essais critiques* (1964), Seuil, Paris 1981, p. 41.

¹⁰ «On peut dire que la 'critique contemporaine' a maintenant reconnu, étudié, abordé de front, thématiqué un certain nombre de signifiés qui passèrent longtemps inaperçus ou du moins ne furent pas traités comme tels». J. Derrida, *La double séance* (1970), in Id., *La Dissémination*, cit., p. 299. Par «thème», Derrida entend le «sens posé,posable ou transposable comme tel», *ibidem*, p. 300.

¹¹R. Barthes, *Le théâtre de Baudelaire*, cit., p. 41.

¹²Eustache Deschamps, *L'Art de dictier* (1392), éd. établie par Jean-François Kosta-Théfaïne, Éditions Paleo, Clermont-Ferrand 2010.

opérait une première distinction entre la musique naturelle des formes poétiques et la musique artificielle ou instrumentale, la Camerata Fiorentina aboutit, dans le cadre du néoplatonisme humaniste de l'époque, à la notion de ce *recitar cantando* qui aurait donné vie au mélodrame, puis, par addition de signes aux signes, à cet artefact complexe qu'est l'Opéra moderne. Des questions analogues étaient d'ailleurs débattues en France à la même époque: l'Académie de Musique de de Baïf, fondée en 1571, se proposait de renouer avec la tradition dramatique de la Grèce antique au moment même où la Pléiade, héritant d'un pétrarquisme déjà modélisé sur les exigences du nouvel humanisme universaliste, rejetait le lyrisme réel, hérité des troubadours, pour le traiter métaphoriquement: le dernier Ronsard – qui dut se prévaloir, pour la mise en musique de certains de ses poèmes, d'un Orlando di Lasso – en atteste.

Ainsi, la quête de la présence se manifeste déjà sous l'espèce d'un complexe culturel: la quête des origines¹³. Tout humanisme, faisant primer sur les droits de l'individu les valeurs stables de la civilisation et de l'art qui en est le reflet, nous apparaît alors comme le point de départ de chaque phase polémique de régénération par le passé: à tout moment où, dans l'histoire des idées, on se sent pris dans les filets de la représentation et de ses canons ressentis comme artificiels, le rêve régressif de la vraie vie reprend son cours, et la culture baigne à nouveau dans la mer de ses origines: de Rousseau à Wagner, on n'en finira jamais – comme le dit ironiquement Baudelaire – de «refaire la tragédie grecque»¹⁴. Le rêve de l'art total, qui est aussi de ne plus jamais, dans l'histoire culturelle, séparer les arts, car dans l'homme de la nature tout se tient (l'homme total contient en lui toutes les possibilités historiques de ses représentations et de ses réalisations) se nourrit, comme Baudelaire le voit bien, d'un impensé: dénier, en le neutralisant ou en le dissimulant, l'apport civilisateur de l'acte critique qui, dans le but d'individualiser et signaler, limite la présence d'être. Si l'être, se prétendant entier («la nature a lieu, on n'y ajoutera pas», selon le mot de Mallarmé)¹⁵ refuse l'acte critique qui le finitise, l'acte, transcendant toujours l'être, fournit à chaque moment les moyens pour dénoncer l'illusion de la nature. Ainsi, l'homme de la nature et l'homme de la culture, par l'effet même de leur rivalité, se reconnaissent, puis se dépassent l'un l'autre: la culture n'avance que par ce combat herméneutique.

¹³ Nous renvoyons, à ce sujet, au travail capital de Timothée Picard: *Âge d'or, décadence, régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Classiques Garnier, Paris 2013.

¹⁴ Charles Baudelaire, *Notes diverses sur «l'Art philosophique»*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1975, p. 606.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres* (1895), in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 647.

Dans le domaine spécifique des arts, il en est, semble-t-il, de même: les moyens que chaque art se forge à partir de l'observation de l'autre, devient un moyen de questionnement de soi; mais dans le jeu, les armes s'émoussent, les procédés se banalisent, se codifient et se canonisent: chaque commencement, chaque acte initiatique devient une théorie. Si, comme Walter Benjamin le voit bien, «le dépassement des difficultés de l'interprétation a lieu par l'accumulation des difficultés mêmes»¹⁶, l'accumulation historique des moyens ne produit pas moins une saturation de signes. «Trop de choses», observe à ce propos Péter Szondi dans sa *Theorie des modernen Drama*, «sont mises en œuvre pour que l'espace thématique n'en subisse quelque dommage»¹⁷. Il faudra alors à un degré ultérieur de la quête, comme le dit le théoricien, «saisir le drame à partir du lieu de son empêchement actuel»: sa profondeur, conceptualisée, devient «un moment dans le questionnement sur la possibilité du théâtre moderne»¹⁸.

L'intitulé du projet, «La double séance», qui se réclame de l'essai éponyme de Jacques Derrida sur Mallarmé paru dans *Tel quel* en 1970, puis repris dans *La Dissémination* en 1972¹⁹ naît, finalement, d'un certain questionnement de l'acte artistique: la scène théâtrale étant devenue dans notre temps une métaphore du regard réflexif jeté sur les arts, l'acte même de se poser dans l'œuvre – de s'y instituer comme sujet – relève non plus d'un acte positif, voire d'un acte performatif: d'une simple session ou «séance». Ce *hic et nunc* actanciel atteste que la présence (dans l'art et dans le monde), toujours donnée comme présent, n'est qu'un prédicat général par lequel le présent même s'essentialise et s'infinetise. La «présence», catégorie regardée maintenant comme un phénomène limité dans l'espace et dans le temps, s'accompagne et se double – le jeu de langage survenant parfois aux exigences de la quête à côté d'autres instruments herméneutiques – d'une «pré-séance»: *prae-sum* du présent²⁰. D'où la conscience que l'acte critique est, tout compte fait, un acte performatif: le sujet pensant, occupant le devant de la scène, révèle une frontalité, une surface des choses: *frons scenae*²¹.

¹⁶ «Cet état de choses coïncide avec ce qu'envisageait une vieille maxime de la rhétorique: vaincre les difficultés par leur accumulation». Walter Benjamin, *Kommentare zu Gedichten von Brecht* (1955), in *Versuche über Brecht* (1966), Suhrkamp Verlag, Berlin 1971. Trad. fr. Philippe Ivernel, *Commentaires de poèmes de Brecht*, in *Essais sur Brecht* (1969), La Fabrique Éditions, Paris 2003, p. 145.

¹⁷ Péter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (1956). Trad. fr. Sibylle Müller, *Théorie du drame moderne*, Circé, Paris 2006, p. 92.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹ J. Derrida, *La double séance*, cit., pp. 215-346.

²⁰ «Si la présence est la forme générale de l'étant, le présent, lui, est toujours autre». J. Derrida, *La pharmacie de Platon* (1968), in Id., *La Dissémination*, cit., p. 142.

²¹ J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 363.

Le propos rhématique ajouté à notre intitulé: «la musique sur la scène théâtrale et littéraire» nous paraissait, d'entrée de jeu, pouvoir offrir toutes les facilités que, par la voie de l'analogie, l'alliance des arts fournit à l'impressionnisme critique. Mais, plus tard, cette trilogie servie par la vaste métaphore scénique a fini par signifier en elle-même tout le problème de la traversée des signes dont on a dit: c'est par cet analogisme naïf que le motif anecdotique de la fraternité des arts (qui sert, encore de nos jours, la cause politico-esthétique du romantisme), a pu être questionnée. S'étant affranchis de leurs propres discours d'assistance, les arts nous apparaissent maintenant chacun dans leur méfiante et rivale solitude: «jaloux de leur silence respectif»²², ils s'observent mutuellement; chacun ne pouvant vanter ses prérogatives que par l'imitation des procédés des autres. D'ailleurs, les trois systèmes de signes dont il sera ici question – musique, théâtre et littérature – s'ils sont superposables ou cumulables, ils ne sont jamais, à notre sens, transposables: preuve en est l'Opéra qui, par la saturation des signes produit, comme l'a bien vu Hoffmann, et avec lui le Balzac du *Chef d'œuvre inconnu* ou de *Gambara*, l'inévitable résultat de la banalisation, jusqu'à la platitude et la tautologie. C'est bien cette illusion d'immanence que le romantisme aspirait à reproduire entretenant le mystère même du sens, sa rêverie. Voulu comme la manifestation de la richesse inépuisable et ineffable des signes de la nature, ce mystère se repliait sur lui-même: sauf que la nature, paradigme de toutes les facilités, a fini par restituer à l'artiste rêveur, comme Baudelaire le dénonce dans ses *Correspondances*, sa propre tautologie. La mise entre parenthèses des effets de l'art, dont il sera question ici, aura du moins quelques conséquences pour la critique à venir: c'est l'effet (performatif, suggestif) de la cumulation des signes respectifs des arts impliqués dans l'œuvre totale qui transmet à l'instance réceptrice l'impression analogique et, par cela, la justification théorique d'une transposition entre leurs codes. S'il existe des homologues procédurales ou sémiotiques entre les arts, celles-ci feront, certes, l'objet d'une critique: dont le but reste pourtant de distinguer, et non pas de cumuler et de confondre les phénomènes entre eux. À la paraphrase des effets suggestifs de l'art, qui règne dans telle critique impressionniste, devra se substituer, en somme, l'acte prédateur du regard réflexif, cherchant dans la traversée des signes le pourquoi des choses; en l'absence de cet acte, la critique ne sera, comme l'art lui-même, rien plus qu'une simulation sensuelle et naïve de la présence, entretenant l'illusion d'immanence dont elle devrait se défaire.

Or, si l'art veut la distinction, et si ceci est d'autant plus vrai pour la critique, nous commencerons par distinguer le théâtre, la musique et la littérature en tant que genres ou thèmes, de leurs réalisations respectives, matérielles et événementielles: la scène, l'interprétation musicale,

²² *Ibidem*, p. 298.

l'écriture. Les premiers sont, en effet, des notions qu'on pourra, à loisir, gloser sans pourtant en entamer le sens (et c'est tout leur travail que de résister à leur questionnement); les deuxièmes, des actes par lesquels les arts auront la chance de se connaître. Ce n'est que par la dialectique des thèmes et des actes (le but de l'acte étant de questionner le thème; le but du thème de résister au questionnement qu'on lui impose), que le phénomène de l'art pourra, en effet, se renouveler.

1. *L'architexte de l'art*

À partir de ce que Gérard Genette dénomme «les modes d'existence des œuvres»²³, il s'agira d'interroger d'abord la métaphore constitutive de l'acte artistique; autrement dit les signes que celui-ci met en place pour atteindre l'illusion de la présence ou immanence idéale. Dans son *Introduction à l'architexte*, Genette fait état des trois modes narratifs principaux de notre tradition classique, héritée de Platon et d'Aristote: la poésie lyrique 'représente' (au sens traditionnel de la *mimesis*) la personne même du poète; le roman, héritant de la tradition épique, est un récit mixte où alternent la personne et les personnages; la forme dramatique est une délégation totale de la voix de la personne aux personnages²⁴. Si la *mimesis* dans les arts de fiction (drame, roman) n'est pas à questionner, l'interrogatif s'impose pour les arts de diction (poésie)²⁵, lesquels semblent revendiquer par statut la présence. Sur cette base il n'est que trop évident, comme Genette le fait remarquer, que le 'lyrisme', tel que l'a conçu le romantisme, n'est plus qu'une métaphore, voire une catachrèse (la musique instrumentale n'accompagnant plus le texte), et que la poésie lyrique est donc mimétique au second degré (la personne du poète étant une sur-représentation de son statut). De même, Derrida nous rappelle que, chez Platon, l'opération mimétique (qui pourtant reste «en elle-même neutre, voire recommandée»: *République*, 395 b-c, *passim*) a deux fonctions qui sont opposées et complémentaires: la négation et l'exhibition de la vérité. Par cela, la poésie «nuit au dévoilement de la chose même, en substituant sa copie ou son double à l'étant», ou bien «elle sert la vérité par la ressemblance du double» (*homioiosis*)²⁶. C'est bien la raison pour laquelle, dans la *République* de Platon, le poète est le suprême dupeur: celui-ci est jugé, puis condamné, «en tant qu'imitateur, mime qui ne pratique pas la 'diégèse simple'», à savoir la

²³ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994, p. 7.

²⁴ G. Genette, *Introduction à l'architexte* (1979), in Id., *Fiction et diction: précédé de Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 2004, pp. 11-12.

²⁵ Nous renvoyons ici à ces deux notions telles qu'elles ont été formulées par Genette dans l'essai homonyme: *Fiction et diction* (1991), Seuil, Paris 2004.

²⁶ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 231.

«diégèse mimétique» propre des arts de fiction ou dramatiques²⁷, mais une diégèse double qui, par son faux-semblant, «est par définition mensongère sous prétexte de vérité». Autrement dit, si tout récit, pris au sens strict, «relate des événements passés par rapport à l'instance narrative» et le «présent en est, par nature, exclu»²⁸ la poésie fait état, par l'illusion de la présence qu'elle entretient, de son propre mensonge; d'où le danger qu'elle constitue pour la cité. Le lyrisme romantique, illusion suprême de présence, dissimulerait, par un degré ultérieur d'artifice, le double mensonge historique de la poésie: naturalisant la présence et la vérité au nom de l'innocence de parole, il n'est que plus artificiel. S'ajoute à cela le fait bien connu que, par rapport à l'oralité simulant la présence²⁹, l'écriture est une copie, une reproduction du discours vivant³⁰.

Le jeu des simulations se complique lorsque la poésie, art de diction, entre en scène pour y représenter sa soi-disant présence. C'est, d'abord, le cas de Rousseau: son *Pygmalion*, de 1770, est, comme l'atteste son titre générique, une «scène lyrique». Ce programme qui, comme on sait, est déjà politique, sera accompagné de «commentaires» en musique: musique à programme, elle aussi, à titre de paraphrase de la diction première. Le projet d'illustration scénique de la présence à soi du poète est porté, par Wagner, à un degré ultérieur de sophistication grâce à l'avancement des moyens techniques des arts de la scène. Là où un supplément de moyens techniques est censé approfondir le regard critique porté sur l'art, le vœu wagnérien est d'opposer à ces effets une force égale et contraire, à même de les neutraliser. Son supplément de présence se prévaudra de l'accumulation des moyens de la simulation dont il dispose: à la capacité qu'a la musique d'entretenir l'illusion d'immanence par sa nappe sonore, s'ajouteront les récits mythiques et généraux justifiant leur appareil scénique et, à un degré ultérieur, jamais atteint auparavant (mais dont Berlioz avait indiqué la voie), la critique d'auteur, en tant que paraphrase prétextuelle de l'acte artistique justifiant, de l'extérieur, l'utilité et l'opportunité de ce programme.

Avant de constater les conséquences, dans l'histoire des idées toute récente, de ces artefacts, par lesquels les anciens prestiges de l'Opéra se doublent d'un discours politique justifiant leur existence, il convient de rappeler, avec Genette, les notions d'immanence et de transcendance de l'art³¹. Comme ce dernier le fait remarquer avec Nelson Goodman, alors que «la musique et la littérature [...] sont des arts allographiques» et

²⁷ *Ibidem*, pp. 228-229. Cf. Platon, *République*, 393a et seq., cit., in *Ibidem*, pp. 228-229.

²⁸ Jean Rousset, *Le passé et le présent. L'exemple de Marivaux, Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris 1972, p. 83.

²⁹ Voir à ce sujet Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972.

³⁰ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 228.

³¹ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., scil. p.19.

donc des arts de la transcendance (elles prévoient une notation préalable, destinée à être interprétée ou exécutée³²), les arts performatifs sont, en principe, autographiques ou immanents: «pratiques artistiques à objet d'immanence factuel ou événementiel»³³. Le «symptôme» de l'usage transitif, ou allographique, de l'art serait notamment reconnaissable «dans la possibilité d'une réduction», ou «notation», signalant «que l'œuvre véritable est ailleurs et que «ce qu'on a sous les yeux (ou les oreilles, etc.) n'en est qu'une manifestation». Au contraire, dans les arts dits autographiques, ou intransitifs, l'aspect événementiel exclut toute 'pré-séance': la saturation de l'œuvre par l'acte atteste la primauté de l'énonciation (ou de la diction) sur la fiction, et du «procès» sur la «persistance»³⁴, celle-ci étant souvent perçue comme la marque d'un statut métaphysique de l'art. Tous les arts tendraient, en raison de leur simplification progressive suite à l'adéquation technique entre forme et fonction, vers l'allographie et la transcendance, ou, si l'on veut, vers le classicisme formel; certains arts s'émancipent parfois de leur autographie originaire «non par proclamation mais par la notation, ou par quelque autre moyen»³⁵. Or, si le théâtre classique, qui est allographique (le texte, en tant que notation préalable, prime sur l'exécution) est perçu comme le signe autoritaire d'une transcendance, la tendance à récupérer l'état autographique de l'art dramatique par la primauté accordée à l'acte performatif et à l'improvisation semble pouvoir se rattacher au rêve régressif de la présence dont on a dit: contre les valeurs civilisatrices de la représentation et de la notation, la scène lyrique poursuit, par l'effet paradoxal d'une accumulation de signes, le mystère de la confusion de ces signes mêmes au nom des valeurs de la nature. En effet, comme Genette le suppose avec Nelson Goodman, l'improvisation n'est pas «un état plus pur des arts de performance», voire «un état plus complexe»³⁶, le système de notation graphique sur lequel a été bâti pendant des siècles le principe de la transcendance n'étant, en effet, qu'un support, une facilitation, et en même temps une normativité visant à réduire les écarts de l'événementiel et du hasard³⁷.

³² *Ibidem*, p. 24.

³³ *Ibidem*, p. 66.

³⁴ Sur les notions de «persistance» et de «procès», cf. *ibidem*, p. 73.

³⁵ *Ibidem*, p. 93.

³⁶ *Ibidem*, p. 71.

³⁷ *Ibidem*. De même, comme le rappelle Jespersen, nos langues modernes vont vers la simplification par réduction progressive de l'effort et du hasard: Otto Jespersen, *Language; its nature, development and origin*, Allan and Unwin, London 1922. Trad. fr. André Hamm et Lionel Dahan, *Nature, évolution et origines du langage*, Payot, Paris 1976.

2. Le signe général des arts ou «hyéroglyphe»

Le rêve, d'abord, d'un signe général à même de réunir tous les arts dans leur immanence unique et totale, s'il atteste que le mythe des origines est un complexe culturel, ne marque pas moins le début d'une conscience autographique: par ce signe, les arts essaient de se défaire de leur transcendance discursive. Il revient à Diderot de formuler, dans sa *Lettre sur les sourds et muets* (1751) l'idée d'un signe général ou «hiéroglyphe»³⁸ servant de notation pour les arts qu'on dit aujourd'hui allographiques (musique et littérature); ce signe ne constituerait, en effet, que la représentation d'une «mimologie gestuelle» de l'homme dont tous les arts seraient redevables. Quelques années plus tard Johan Jacob Engel se propose, dans ses *Idées pour une mimique* (1785-1786) de «textualiser le corps»³⁹ formulant la distinction entre gestes expressifs et gestes picturaux. Par voie paradoxale, c'est cette même exigence de formaliser l'acte artistique par un signe unique constituant sa notation générale qui a occasionné la confusion romantique des arts et l'analogisme conséquent; il s'agissait d'attribuer au corps, qui est un signe complexe et autoprésentatif (si l'on veut: autographique), un «contenu présumé»⁴⁰. D'où l'ironie d'un Baudelaire à l'égard de ce signe général, emprunté à la tradition hermétique et justifiant toute faiblesse dans la création artistique. Et si Mallarmé convoque une fois de plus, dans ses écrits sur la danse réunis dans *Crayonné au théâtre*, le «hyéroglyphe»⁴¹, c'est que cette «chiffuration» chorégraphique se fait finalement chez lui expression d'une «écriture corporelle»⁴² immanente à l'acte même de signifier: «ce legs» hérité des antiques grimoires, l'orthographe, «isole, en tant que Littérature», «une façon de noter»⁴³. La *litteratura*, qui est, étymologiquement, un système de notation, s'est ainsi affranchie de son discours transcendant:

³⁸ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient ; Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), Garnier-Flammarion, Paris 2000, p. 129.

³⁹ Johann Jacob Engel, *Ideen zu einer Mimik* (1785-86) (*Idées pour une mimique*, cité dans Mattenklott), tome I, in der Myliussischen Buchhandlung, Berlin 1804, p. 33. Cf. Gert Mattenklott, *La parole dramatique*, in Mayotte Bollack (sous la dir. de), *L'Acte critique: Un colloque sur l'œuvre de Péter Szondi*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1985, p. 113.

⁴⁰ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, p. 97.

⁴¹ «[La danse est], si l'on veut, hiéroglyphe». Stéphane Mallarmé, *Mimique*, in *Crayonné au théâtre (Œuvres complètes)*, cit., p. 312. Cf. J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 298. Pour des raisons pratiques nous citons, des *Œuvres* de Mallarmé, l'ancienne édition en Pléiade de 1945, la même édition que pouvait citer Derrida au moment de la rédaction de son essai.

⁴² S. Mallarmé, *Ballets*, in *Crayonné au théâtre (Œuvres complètes)*, cit., p. 304. Cf. J. Derrida, *La double séance*, cit., pp. 275, 296.

⁴³ S. Mallarmé, *La Musique est les Lettres*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 646.

grâce à la danse, l'acte d'écrire est une métaphore autographique; le geste devient, maintenant, «allégorique de lui-même». Dès ce moment la littérature, qui a pris conscience de son autographie constitutive, peut simuler ironiquement l'allographie: le titre rhématique que Mallarmé appose à ce hiéroglyphe ironique qu'est le sonnet en yx^{44} (où le thème est, pour ainsi dire, inscrit dans le procédé) atteste que le problème conceptuel de la quête de la présence a été porté à la conscience critique du sujet. Et l'autre art allographique, la musique, se réclamera des mêmes procédés: Debussy, par exemple, invente une allographie prétextuelle et ironique par le biais de quelques procédés emboîtés: tantôt, il feint d'entretenir dans les «plis» de sa musique le mystère qu'attribue à cet art le discours des poètes; tantôt des vers empruntés aux poètes figurent à titre d'épigraphe ou à titre d'indication dynamique pour l'exécution du morceau. D'autres fois, des «thèmes» (que ce soient les titres de quelques poèmes ou des fragments de leur exposition) sont soumis, à leur tour, à une variation musicale. Si, comme le musicien l'écrit, la musique «est précisément l'art qui est le plus près de la nature, celui qui lui tend le piège le plus subtil»⁴⁵, son art scriptural se veut comme l'illustration – l'exposition – du piège même que la musique tend au discours.

Parfois de même les arts allographiques simulent le retour à l'autographie, et à sa prétendue simplicité des origines, par l'effet paradoxal de la superposition des codes: c'est bien le cas, évoqué plus haut, d'Hoffmann ou de Balzac: en l'absence d'une notation, d'un repère normatif, la musique se réduit à de purs effets de suggestion, dont le discours des personnages en constitue la paraphrase à vide. On pourrait citer encore, à titre d'exemple d'une autographie simulée par surcharge de signes, les calligrammes d'Apollinaire: dans son simultanisme verbo-visuel et sonore (phonosymbolique), qui n'est que la reprise citationnelle d'une pratique médiévale, la notation et la réalisation coïncident. Nous en sommes ici à cet état radicalement intransitif de l'art que Goodman nomme «saturation»⁴⁶: les «glissements métonymiques»⁴⁷ qui se font entre les signes sont désormais un jeu interne à l'acte fictionnel de l'écriture générale, mise en état de monstration ou parabase.

⁴⁴ S. Mallarmé, *Ses purs ongles très haut ...*, in *Poésies (Œuvres complètes)*, cit., p. 68.

⁴⁵ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1971), Gallimard, Paris 1987, p. 245. Voir aussi: Maxime Joos (sous la dir. de), *Claude Debussy, Jeux de formes*, ENS-Éditions Rue d'Ulm, Paris 2004.

⁴⁶ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 151.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 105-106.

3. Construction et déconstruction du mythe de l'artiste: sujet, personne, personnage

Si le point de départ d'une quête des origines au nom de la vraie vie est la quête de l'identité, cette quête peut avoir lieu par l'affirmation symbolique d'une propriété de la personne, individuelle ou collective, sur la base d'une simple annexion des propriétés des autres: l'individu, qui n'est pas encore le sujet, se construit, comme Hegel l'a vu, par l'appropriation des moyens par lesquels cette identité est rendue possible. D'où la sensibilité de Wagner aux thèses politiques de Proudhon⁴⁸. Le mythe rousseauien de «l'unique et sa propriété», tel qu'il a été repris par Max Stirner en 1844⁴⁹, joua un rôle de premier plan dans la construction du personnage de Siegfried, alter-ego fictionnel, chez Wagner, du personnage général de l'artiste.

Or, comme Derrida le rappelle, «l'unique [...] n'a pas d'unité puisqu'il ne se répète pas. Ce qui se répète dans son identité peut seul avoir une unité. L'unique [...] n'est pas une unité»: il est «l'illimité, la foule»⁵⁰. Le moi illimité du personnage de l'artiste se prévaut, en effet, de toutes les généralisations qui lui viennent d'un bien collectif qu'il s'est approprié: représentant le bien symbolique d'une société mythique, il fait de celle-ci l'émanation de sa personne.

L'exemple de Mime le forgeron (que Wagner voulut, dans *Le Ring*, comme la représentation mythique de la mauvaieseté de l'acte critique, à même de voler aux artistes leur richesse de toujours) fut favorable à la critique même. Dans le but d'exproprier Wagner de son bien (parfois au nom d'une rivalité culturelle franco-allemande; prétexte qui a souvent opacisé le vrai sens de cette effraction) celle-ci se forgea de nouveaux instruments, déterminant ainsi une nouvelle phase dans la conscience de l'art. D'abord, ce «propre» dont Wagner se fit le porte-parole sur la scène fut reconnu comme l'hyperbole de l'autocélébration romantique de l'artiste qui, jusqu'à présent, n'avait pas été perçue en tant que telle: le lyrisme personnel, commencé avec Rousseau, et porté à ses extrêmes

⁴⁸ Nous renvoyons à ce sujet à Michela Landi, *L'art comme révolution: Wagner et Proudhon*, in Danielle Buschinger et Jürgen Kühnel (sous la dir. de), *Richard Wagner et la France*, Presses du Centre d'études médiévales, Amiens 2013, pp. 109-120.

⁴⁹ Dans le recueil de textes philosophiques intitulé *Der Einzige und sein Eigentum*, Max Stirner (pseudonyme de Johann Caspar Schmidt) vise à se défaire de toutes les puissances supérieures auxquelles l'individu aliène son «Moi», et à exhorter l'homme à s'approprier ce qui est en son pouvoir, contre toutes les forces d'oppression extérieures qui limiteraient ce pouvoir; notamment, l'État, la religion, la société. À partir de ses idées se développa l'anarchisme individualiste qui aboutit à la célèbre «association des égoïstes». Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum* (1844). Trad. fr. Henri Lasvignes, *L'Unique et sa propriété* (1899), La Table Ronde, Paris 2000.

⁵⁰ J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 443.

conséquences avec son épigone, montra que le «propre» édifié au nom de la vraie vie est, selon l'expression de Derrida⁵¹, un «portrait», simulacre, déjà, de la mort de l'artiste. Ce portrait général de la liberté totale dans lequel se figèrent les héritiers de la révolution doit être à nouveau profané: seule cette effraction pourra redonner la vie à l'art.

La construction du personnage Wagner par Wagner lui-même peut être lue alors comme la métaphore du procès d'investissement de l'imaginaire collectif dans l'œuvre d'art; dans ce cas, la métaphore scénique devient prioritaire. Le substantif latin *persona* signifie, comme on sait, «masque» de théâtre (le grec *prosopon* ayant été contaminé par la voix verbale de *personare* par le fait même que le masque dans le théâtre antique était un amplificateur visuel et auditif de l'acteur)⁵². Si dans la tradition classique, comme on l'a vu, la poésie lyrique est considérée comme l'imitation au premier degré des «sentiments» de l'auteur⁵³, cette voix est prise en charge, sur la scène, par ce qu'on est convenu d'appeler le «personnage»: un héros dont cette personne ou masque raconte l'histoire. Fiction de fiction, le personnage s'est fait, par l'auto-investissement, le représentant autorisé de la volonté collective. La transition sémantique et conceptuelle de «personne» à «personnage», telle qu'elle a eu lieu dans le milieu ecclésiastique⁵⁴ s'avère, à ce propos, intéressante: le «personnage» ne serait qu'une amplification conceptuelle (et transcendante) de la présence, en tant qu'individu autorisé à représenter la communauté. Son pouvoir symbolique, une fois sécularisé, est pris en charge par le poète romantique, qui révendique, comme on sait, la prêtrise de l'art. Or, lorsque l'artiste-prêtre décide de monter sur les planches pour représenter sa présence, son pouvoir suggestif redouble: d'un côté, il obtient un surcroît de consensus; de l'autre, il s'expose à sa détronisation.

L'avènement du drame bourgeois est certes favorable au projet de Wagner. Si, comme Lukács le rappelle dans son *Zur Soziologie des Modernen*

⁵¹ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 232.

⁵² Huguccio de Pise dans son article: «sono» se réclame des *Étymologies* d'Isidore de Séville: «persona dicitur ystrio, representator comediarum, quia diversis modis personat diversas representando personas» («l'histrion, représentant de comédies, est appelé persona, parce qu'il fait résonner de diverses manières en représentant des personnes différentes»). Huguccio de Pise, *Magnae derivationes*, traduction de Simon Gabay. Cf. Simon Gabay, «Je» est un autre. Note sur la capacité d'impersonation de l'acteur avant le XIII^e siècle, «Questes, revue interdisciplinaire d'études médiévales» (en ligne), XI, 25, 2013: *L'Habit fait-il le moine?*, pp. 65-80, <<https://questes.revues.org/138#ftn18>> (05/2017).

⁵³ G. Genette, *Introduction à l'architexte*, cit., p. 37.

⁵⁴ Forgé dans le milieu ecclésiastique (droit canonique) le substantif «personnage» signifie (ca. 1223) «situation (religieuse) importante»; puis «étendue d'un bénéfice» et «dignitaire ecclésiastique». À partir de 1422, par «personnage» on entend une «image ou statue représentant une personne», <www.cnrtl.fr/lexicographie/personnage> (05/2017).

Dramas, le nouveau genre s'affirme contre le théâtre classique, ce n'est que par une telle distinction que ce dernier peut être considéré comme le bien exclusif d'une classe vouée aux seuls plaisirs du divertissement. Le drame bourgeois, né avec Diderot, se proposerait en effet, dès son début, l'utilité politique: exhorter, endoctriner le public⁵⁵. Cet outil pédagogique extérieur à l'art et au service du peuple, ayant d'abord la fonction d'aider «à définir, [...] normaliser la subjectivité qui vient d'être découverte»⁵⁶, est un puissant instrument dans les mains de l'autorité artistique: se payant d'une lutte pour l'affirmation de ses propres moyens contre une classe oiseuse, elle ne s'approprie pas moins ces moyens mêmes. Il s'agit, en premier lieu, d'affirmer la supériorité politique du drame romantique par rapport à la vanité du théâtre de divertissement, héritage de l'ancienne aristocratie des arts: le même théâtre que Rousseau avait renié dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*⁵⁷. Deuxièmement, de tenir pour nulle, comme l'avait fait Rousseau, «l'histoire de la production»⁵⁸. Sauf que ce non-valoir est avancé à un moment de l'histoire où l'industrie forgeait, à l'usage du bourgeois, d'autres objets exotiques en vue de correspondre à son désir de dépaysement et à son rêve de la vraie vie des origines. La naturalisation de l'acte artistique au nom d'un «fétichisme de l'authentique»⁵⁹ ne donne pas moins à voir à quelques-uns que «l'Authenticité [...] peut avoir une valeur purement commerciale et/ou sentimentale»⁶⁰. D'où la réaction d'un Nietzsche, dont le ressentiment à l'égard de Wagner dépasse à nos yeux les raisons biographiques auxquelles on l'a parfois voulu réduire: il s'agissait de questionner, par une rivalité mimétique entre l'artiste et le philosophe devenu critique, toute l'histoire de l'art, et d'entamer ainsi le grand procès de sa déconstruction.

Troisièmement, puisque le personnage ou le propre a besoin, pour exister, de s'entourer des prédicats de sa présence ou apparat, tous les arts, fraternellement unis, surviendront pour l'en doter, chacun apportant les signes dont il dispose. Mais qu'en est-il de la musique qui, malgré son pouvoir suggestif, ne représente rien hors d'elle-même? Comment en faire,

⁵⁵ György Lukács, *Zur Soziologie des Modernen Dramas (A dráma formája, 1909; Sociologie du drame moderne, cité dans Mattenkloft)*, «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», XXXVIII, 1914, pp. 303-321. Cf. G. Mattenkloft, *La parole dramatique*, cit., p. 113.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 114.

⁵⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, (1758), Garnier-Flammarion, Paris 2003.

⁵⁸ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 31. Voir, à ce sujet: Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner (1952)*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt. Trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, *Essai sur Wagner (1966)*, Gallimard, Paris 1993.

⁵⁹ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 31.

⁶⁰ *Ibidem*.

maintenant, un moyen d'affirmation de la propriété du propre? Il fallait catalyser ses pouvoirs autour d'un musicien reconnu par la communauté fidèle; notamment, autour d'une personne qui, tout en incarnant les pouvoirs suggestifs de la musique, puisse raconter, sur la scène ou autour d'elle, l'histoire du personnage: ce musicien fut, comme on sait, Franz Liszt.

S'étant acquittée de sa fonction instrumentale à la liturgie, et ayant acquis une valeur en elle-même, la musique s'était reconnue, avec Beethoven, l'attirement d'une religion. Dans ce cadre, Liszt s'était assigné de lui-même la fonction d'artiste-prêtre: il s'agissait maintenant de s'approprier ses moyens et de les plier à servir une cause transcendante. Ce maître de la paraphrase verbale et musicale se fera l'émissaire exclusif de Wagner: son porte-parole légitime et le directeur de son œuvre. Par ce représentant, Wagner est affranchi des tâches serviles de la représentation: il peut jouer la présence.

Par ce que Genette appelle «la saturation de la pertinence», l'œuvre d'art dite totale porte l'illusion autographique à son acmé: excluant de son domaine toute contingence⁶¹ qui la limiterait de l'extérieur, elle se veut comme l'émanation autorisée des prédicats de l'artiste. L'illusion lyrique, une fois portée sur la scène, finit par montrer la machine: dès ce moment, comme Baudelaire le dit dans son *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, «tous les grands poètes deviennent, fatalement, naturellement critiques»⁶².

S'apercevant le premier que l'artiste met la présence conquise en représentation, Baudelaire commence par s'attribuer le rôle de critique. Une fois attiré, il peut jouer ironiquement avec tous les ressorts de la paraphrase; autrement dit, il rejoue Liszt qui rejoue Wagner. Et puisque, dans l'intention de «refaire la tragédie grecque qui avait été créée spontanément par la Grèce»⁶³ (le verbe en italique revêt, à côté de l'adverbe modal provoquant le court-circuit prédicatif, une remarquable pregnance métacritique) Wagner a élu, en «Bacchant», Franz Liszt qui, de maître qu'il était dans son art, se fit serviteur de la cause Wagner, à Liszt le poète des *Fleurs du Mal* dédie *Le Thyrsé*⁶⁴, poème en prose qu'il faudrait lire alors comme un pendant de l'éloge paradoxal qu'est le *Richard Wagner*⁶⁵:

⁶¹ *Ibidem*, p. 41.

⁶² C. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, cit., p. 793.

⁶³ Voir n. 12.

⁶⁴ C. Baudelaire, *Le Thyrsé*, in *Le Spleen de Paris* (*Œuvres complètes*, tome I), 1974, p. 335.

⁶⁵ Une lecture du *Richard Wagner* de Baudelaire en éloge paradoxal fait l'objet d'un essai de l'auteur de ce texte, en préparation pour l'éditeur Hermann Paris («Un éloge paradoxal. Baudelaire critique de Wagner»).

Et quel est [...] le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs ? Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée. Jamais nymphe exaspérée par l'invincible Bacchus ne secoua son thyrses sur les têtes de ses compagnes affolées avec autant d'énergie et de caprice que vous agitez votre génie sur les cœurs de vos frères. — Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable ; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté ; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ?

Dans *Le Thyrses*, l'identité en tant que pure volonté («bâton») est le principe d'une consistance paradoxale: nulle en elle-même, elle n'existe que par ses prédicats ou attributs circonstanciels. La musique, qui est l'art le plus «prédicatif» qui soit, et dont Liszt serait le maître et le prêtre, sature l'espace de son influence par l'illusion de la présence. Illusion qui sert, justement, la cause de cette volonté paradoxale. Autrement dit, tout est dans la paraphrase ou variation de la valeur nulle, ou thème, dont la musique fournit, avec ses procédés, l'exemple.

Si, au dire de Genette, les œuvres de performance sont données comme «susceptibles, par itération, d'un mode d'existence intermédiaire entre le régime autographique et le régime allographique»⁶⁶, la paraphrase en constitue l'exemple le plus marquant: en donnant l'illusion d'une «immanence plurielle»⁶⁷, elle constitue en même temps la «contrefaçon» de l'objet. La reproduction autorisée de quelques propriétés «constitutives» suffit en effet, comme Genette le précise, «à faire de ce nouvel objet une manifestation correcte» de l'objet d'immanence qu'on appelle encore œuvre, dont elle est une simple manifestation «officiellement authentifiée»⁶⁸. D'où la reproductibilité facile et parasitaire de «motifs» scéniques que Baudelaire dénonce à plusieurs reprises, assimilant ici comme ailleurs le drame wagnérien aux effets de l'opium: deux ersatz de présence, deux «paradis d'occasion»⁶⁹. Comme le dit efficacement Roland Barthes,

⁶⁶ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 82.

⁶⁷ Genette souligne le «caractère incertain de l'identité itérative». *Ibidem*, p. 83.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁶⁹ C. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, in Id., *Œuvres complètes*, tome I, cit., p. 441. C'est, d'ailleurs, De Quincey, l'auteur des *Confessions d'un Mangeur d'opium* (1890; *Confessions of an English opium eater*, 1821) qui «compare, en un endroit, sa pensée à un thyrses, simple bâton qui tire toute sa physionomie et tout son charme du feuillage compliqué qui l'enveloppe». *Ibidem*, p. 444.

Chaque fois que Baudelaire fait allusion à la mise en scène, c'est que, naïvement, il la voit avec des yeux de spectateur, c'est-à-dire accomplie, statique, toute propre, dressée comme un mets bien préparé, et présentant un mensonge uni qui a eu le temps de faire disparaître les traces de son artifice.⁷⁰

Baudelaire comprend finalement, grâce à l'utilisation qu'on en fait sur la scène, que le «propre» de la musique, qui est l'exposition de thèmes et leur variation dans leur libre jeu de formes, peut être librement exploité pour une cause arbitraire et qui lui est extérieure; mais que ses «propriétés», une fois libérées, pourront fonctionner également comme un ressort déceptif: pour le questionnement, par exemple, de quelques procédés de la littérature. S'appropriant ces mêmes moyens pour dénoncer les pouvoirs suggestifs du lyrisme poétique, Baudelaire décrète la «mort des artistes» en représentant leur «mystique nature» en «morne caricature»⁷¹. L'exhibition du poète lyrique en hystrion constitue alors le cadre énonciatif général de ce «second théâtre»⁷² que sont les *Fleurs du mal*.

Baudelaire qui, le premier, est arrivé à trouver l'illusion d'immanence de la poésie lyrique, a pu en même temps thématiser sa prise de conscience par une formule qui a toute la force d'une révolution épistémologique: la «représentation du présent»⁷³. De ce dépouillement de la fausse présence, et de ce désinvestissement de l'individu en majesté est né le sujet; de la dénonciation de toutes les généralisations, les infinitisations, les confusions, est né l'unique, le concret, le fini, mais aussi l'autoréflexivité de l'acte artistique.

C'est finalement par la voie qu'a frayée Baudelaire que peut avoir lieu, chez Mallarmé, la célèbre «disparition élocutoire du poète»⁷⁴. Contre ce qu'il appelle «l'agrandissement d'un roi spirituel», Mallarmé se veut, après Baudelaire (tout en se souvenant certes de l'ironie romantique de Friedrich Schlegel) «hystrion de lui-même»: à savoir, «de celui que nul n'atteint en soi»⁷⁵. Ce «pitre» fardé⁷⁶ qui est maintenant le poète, enclenche «le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire»⁷⁷: là où «le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend», la musique n'y concourt pas, écrit-il, «sans

⁷⁰ R. Barthes, *Le théâtre de Baudelaire*, cit., p. 42.

⁷¹ C. Baudelaire, *La mort des artistes*, in *Les Fleurs du mal* (*Œuvres complètes*, tome I), cit., p. 127.

⁷² C. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, cit., p. 467.

⁷³ C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, cit., p. 684.

⁷⁴ S. Mallarmé, *Crise de vers, Variations sur un sujet*, in Id., *Œuvres complètes*, p. 366.

⁷⁵ S. Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, in *Quelques médaillons et portraits en pied* (*Œuvres complètes*), cit., p. 495.

⁷⁶ S. Mallarmé, *Le pitre châtié*, in *Poésies* (*Œuvres complètes*), cit., p. 31.

⁷⁷ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *ibidem*, p. 647.

perdre en profondeur»⁷⁸. Son «effet de présence» légendaire entraîne, par métonymie (et en faveur de l'unité des arts voulue par l'artiste même) la dénonciation de tous les sacres de l'artiste: ces «sacres» ne seront désormais que des «simulacres»: ⁷⁹ «copies de copies»⁸⁰, comme l'écrit Derrida.

Cette constatation nous force à repenser la notion même de symbolisme qui, si elle n'est qu'une étiquette appliquée un instant à un groupe de poètes voulant, selon la formule de Valéry, «reprendre à la musique son bien»⁸¹, ne nous autorise à considérer Baudelaire l'initiateur de ce mouvement que si l'on se rend compte que *Correspondances*, le texte donnant à lire depuis toujours à des lecteurs de surface tous les mysticismes de la poésie, n'est, derrière la banalité provocatrice de la reproduction de signes connus, que l'exposition d'un thème; autrement dit la traversée des signes par lesquels l'homme général rencontre le sujet:

l'homme y passe à travers des forêts de symboles

Là où plus rien n'est dans l'essence ou représentation de soi, et tout est dans la relation, le «je» qui se fraye une voie dans cette nappe de signes – le «je» hypocritique qui, comme Baudelaire l'écrit dans l'un des projets de préfaces des *Fleurs du mal*, «couvre un nous»⁸² – montre, derrière la couche de la présence simulée, le présent: ce fait d'être là dans la conscience qu'est la rencontre avec le réel de la singularité.

Pour revenir donc à Mallarmé, qui n'est symboliste que dans la mesure où il hérite des stratégies baudelairiennes, son *Richard Wagner*⁸³ n'est, comme le sous-titre rhématique l'indique, qu'une «rêverie» allégorique d'elle-même dénonçant la «supercherie»⁸⁴. Avec son innocente exhibition de la «légende»⁸⁵, l'art wagnérien

⁷⁸ S. Mallarmé, *Mimique*, cit., p. 312.

⁷⁹ Pour ces deux notions en co-présence, voir notamment: S. Mallarmé, *Hommage (à Wagner)*, in *Poésies (Œuvres complètes)*, cit., pp. 71.

⁸⁰ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 255.

⁸¹ «Ce qui fut baptisé: le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de 'reprendre à la Musique leur bien'». Paul Valéry, *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, in Id., *Œuvres*, tome I, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, Paris, 1957, p. 1272.

⁸² «à chaque phrase le je couvre un nous, nous immense, nous silencieux et invisible, [...] toute une génération nouvelle [...] qui pousse déjà à la queue, coudoie et fait ses trous». C. Baudelaire, *De M. Horace Vernet*, in *Salon de 1846 (Œuvres complètes, tome II)*, cit., p. 471.

⁸³ S. Mallarmé, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., pp. 541-546.

⁸⁴ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *ibidem*, p. 647.

⁸⁵ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, cit., p. 544.

montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe en fin de compte rien.⁸⁶

Par la «réciproque contamination de l'œuvre et des moyens»⁸⁷ (l'hégélianisme de Mallarmé joue ici un rôle de premier plan) le théâtre musical de Wagner met en état de mention, ou monstration, la construction du personnage: d'où le travail qui s'annonce nécessaire, d'une spoliation de tous les signes extérieurs – de tous les prédicats – de la scène. La fonction du mime, qui est de montrer à tout moment les traces de la fiction en acte, remplace la solitude héroïque de l'individu exemplaire en représentation par une solitude conceptuelle du sujet en état de monstration. La pantomime, telle qu'elle est proposée dans *Mimique*⁸⁸, est le résultat de l'acte critique porté sur scène: silence, solitude et dépaysement de l'acteur, articulation, décontextualisation, conceptualisation du geste. L'acte mimique aura son équivalent dans l'écriture solitaire et silencieuse qui, dans sa métalepse généralisée, dessine à chaque instant des «plis»⁸⁹ dans la surface apparente du discours; plis où se cache, pour ainsi dire, le «moyen» critique. Il en arrive de même pour certaine musique que nous définirons critique ou métaleptique: celle, encore une fois, de Debussy, qui mime ironiquement l'innocence de l'art romantique en feignant de retenir, dans ses replis, le mystère dont parle Wagner; ou d'un Schönberg, désarticulant le continu sonore romantique et y instaurant l'aliénation par l'absence de relation entre le désir et le signe musical; ou d'un Boulez, faisant de la musique un hypersigne conceptuel et saturant la fiction musicale des signes programmatiques de l'écriture et de la peinture: *Pli selon pli* est, comme l'atteste le sous-titre rhématique de l'œuvre, un «portrait de Mallarmé»; portrait paradoxal de l'écriture, que la musique ne pourra jamais «représenter».

Le questionnement des moyens de la musique finit donc par jouer un rôle de premier plan dans la dénonciation du nominalisme en art. Là où la métaphorisation progressive de la valeur par simple accumulation de signes finit par déterminer la neutralisation, ou banalisation des effets, la guerre des moyens entre les arts qui se cachait derrière l'apparence idéologique de la fraternité, finit par produire la grande révolution critique du XX^e siècle, renouvelant radicalement les arts: pour se défaire du nominalisme de la présence, il faudra rencontrer le réel: l'aspect, l'accident.

⁸⁶ S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, cit., p. 296. J. Derrida, *La double séance*, cit., pp. 222-223.

⁸⁷ S. Mallarmé, *Nombres*, in Id., *Œuvres complètes*, cit. J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 384.

⁸⁸ S. Mallarmé, *Mimique*, cit., pp. 310-312.

⁸⁹ S. Mallarmé, *Crise de vers*, cit., p. 360.

4. Milieu, lieu, mi-lieu

Si, dans la période de crise du drame, note Péter Szondi, l'auteur dramatique «devient visible» en ce que «la relation sujet-objet du contenu se cristallise en forme»⁹⁰, le drame lyrique «échappe à cette contradiction» par la simple raison que

le lyrisme n'est pas enraciné dans la fusion actuelle du sujet et de l'objet ou dans leur séparation statique, mais en revanche dans leur identité essentielle et originelle. Sa catégorie centrale est l'atmosphère.⁹¹

L'atmosphère, ajoute Szondi avec Emil Steiger, n'est pas propre à l'intériorité de l'individu; elle n'est «précisément rien qui existe 'en nous'». Dans l'atmosphère, nous ne sommes pas «face aux choses, mais en elles, et elles sont en nous». Dans l'extase fusionnelle que le drame lyrique poursuit, «c'est la même identité qui caractérise le moi et le toi, le maintenant et le jadis»: c'est le temps toujours présent et le lieu mythique des origines. Dans le lyrisme, où «les temps fusionnent», et où «le passé est aussi le présent», poursuit Szondi, «il n'y a pas de différence entre le monologue et le dialogue»: tout devient monologique; raison pour laquelle «le thème de la solitude ne met pas en question le drame lyrique»⁹². Le langage lyrique n'est donc pas à même d'isoler des éléments thématiques, interrompus par du silence: au contraire, «indépendant de l'action, le langage lyrique [est] capable de recouvrir les failles de l'action, qui autrement laisseraient voir la crise du drame»⁹³. Renonçant alors aux prédicats contextuels de la scène, ou apparat, qui naturalisent l'acte et le mythisent, le théâtre se fait conceptuel: la solitude du mime est une solitude présentative et non plus énonciative: une solitude hors contexte.

Tout comme l'idéalisme, le positivisme avait fait du «milieu»⁹⁴ l'espace idéal d'une naturalisation du sens: un effet de réel ou «réalisme», était au service d'une cause politique. Là où le dialogue sur la scène dans le drame positiviste n'est, selon Péter Szondi, que la simple représentation des «rapports interhumains»⁹⁵ dans un présent anecdotique, seul le «lieu» pur, dégagé de tout appareil, serait le lieu réel de l'apparition du sujet: autrement dit, le lieu où ce sujet parvient «à se réaliser dramatiquement». Si «l'acte de se décider», qui est l'acte tragique par excellence, seul rend le sujet «présent dans le drame», par rapport à ce «tragique de

⁹⁰ P. Szondi, *Théorie du drame moderne*, cit., p. 91.

⁹¹ *Ibidem*, p. 76.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 93. Cf. *ibidem*, p. 77: chez les naturalistes, «ni égocentrisme, ni réflexion».

⁹⁵ *Ibidem*, p. 14.

l'individuation»⁹⁶ «tout ce qui était en deçà ou au-delà» reste «étranger au drame»⁹⁷: que ce soit «l'aliénation du passé»⁹⁸ ou la vanité de l'espoir. Par cette présentation du présent, dit Szondi, «le drame est primaire», à savoir qu'il n'est pas la représentation de quelque chose mais «il est lui-même cette chose»: «son action, comme chacune de ses répliques, est 'originelle', elle est réalisée dans son surgissement»⁹⁹. Et, si «le drame est primaire, le temps qui lui est propre est toujours le présent»: son déroulement n'est «qu'une succession absolue de moments présents»¹⁰⁰. Le drame moderne serait alors un théâtre conceptuel dans la mesure où «un événement relevant du contenu détruit le principe formel caché»¹⁰¹ et le montre, *hic et nunc*, à la conscience: ce qui allait de soi devient le moment thématique et la scène représente le thème lui-même¹⁰². Comme dans *Correspondances* de Baudelaire, c'est «celui qui pense»¹⁰³ qui est, dans son «soliloque muet»¹⁰⁴, le vrai protagoniste de la scène. Et cette pensée pure, dégagée de tout contexte, de tout appareil, apparaît alors comme le pur lieu de l'être en relation: «rien n'aura eu lieu/ que le lieu», selon la formule mallarméenne du *Coup de dés*¹⁰⁵. Le «milieu, pur, de fiction»¹⁰⁶ évoqué dans *Mimique* n'est alors, transposé à l'écriture en tant que glose, prédication ou variation d'un thème donné, la mise entre parenthèses d'un travail du texte où, par l'effet séparateur de quelque signe incident – dans ce cas la virgule – puisse se détacher une pureté de lieu. Encore, par rapport au fondu discursif et aux effets de contenu (ou de «milieu») que Roland Barthes définit «la musique du sens» (état utopique et jubilatoire de la langue où, «jamais un signe s'en détache», venant ainsi «*naturaliser* cette nappe de jouissance»¹⁰⁷), le simple effet opératoire – éminemment disjonctif – d'un autre signe, le tiret, produit un nouveau thème, ou fait

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰² *Ibidem*, p. 56.

¹⁰³ W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (1939) in *Versuche über Brecht*, cit. Trad. fr. Philippe Ivernel, *Qu'est-ce que le théâtre épique?*, in *Essais sur Brecht*, cit., p. 23.

¹⁰⁴ S. Mallarmé, *Mimique*, cit., p. 310.

¹⁰⁵ S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., pp. 474-475.

¹⁰⁶ Mallarmé, *Mimique*, cit., p. 310.

¹⁰⁷ «Le bruissement de la langue forme une utopie. [...] Celle d'une musique du sens; j'entends par là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore». R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil Paris, 1984, p. 101.

de langue, qui, se superposant à la notion d'avant, occupe maintenant le devant de la scène de la pensée: le *mi-lieu*¹⁰⁸.

Le garant de cette traversée du sens ou métalepse formelle est, chez Mallarmé, comme on sait, le «hasard», *kairos* ou accident d'écriture: son effet séparateur, articulateur, éminemment disruptif signale le point de rencontre (ou incidence) entre un sujet et un événement. Nous savons que certains «hasards» existent bien en littérature: mais là où un Marivaux ou un Diderot pouvaient transformer les faits racontés (souvent donnés comme «faits lyrico-sentimentaux»)¹⁰⁹ en «événements de la rédaction»¹¹⁰, et un Flaubert pouvait ironiser sur une «éducation sentimentale» qui n'est qu'un paradoxe événementiel (et donc une ironie de situation), chez Mallarmé le hasard ne pourra être que la chute accidentée de l'encre sur la feuille: chaque mouvement, chaque articulation émet un signe. Le «hasard» est tel en ce qu'il échappe à toute prédication et, donc, à toute domination instrumentale – soupçonnée idéologique – de l'objet.

5. *Le geste citationnel: présence du présent?*

Sur la scène métaphorique du texte l'acte présentatif de la parabase ne peut être signifié que par l'acte citationnel: un moment du texte est donné, en état de mention ou monstration, comme un moment du présent. C'est bien le cas très célèbre de *Mimique* de Mallarmé:

Voici — «La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction».¹¹¹

Ici, l'acte déictique ou ostensif n'est possible que par la création d'une profondeur de scène dont l'adverbe présentatif constituerait la surface, ou rideau. Dans sa position excentrique par rapport au texte présenté entre guillemets, ce rideau met, pour ainsi dire, la présence entre parenthèses pour faire ressortir, en détaché, le présent. Ce double fond, s'il est voué à dénoncer l'illusion bidimensionnelle de l'*ut pictura*, n'est pas moins emprunté à un procédé pictural bien connu: ce que Derrida nomme à ce propos la «qua-

¹⁰⁸ Voir à ce sujet J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 261.

¹⁰⁹ Pour ces aspects, nous renvoyons à Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946. Trad. fr. Cornélius Heim, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1968), Gallimard, Paris 1977.

¹¹⁰ J. Rousset, *Le passé et le présent. L'exemple de Marivaux*, cit., p. 87.

¹¹¹ S. Mallarmé, *Mimique*, cit., p. 310.

drature du texte»¹¹² n'est, en effet, qu'une citation de l'ancienne *quadratura*, telle qu'elle était pratiquée dans la période maniériste (une profondeur de scène est figurée dans le tableau par la présence, au premier plan, d'un élément architectural ouvert, et donnant à voir, en abyme, le fond; souvent, un morceau de la nature). Par cette «surface de présence», qui se fait maintenant révélatrice dans le texte d'une «extériorité de l'acte», l'apparaître s'avère, comme Derrida le fait observer, apparent: «l'explication de l'illusion vous est proposée au présent, dans le temps de l'illusion même».

6. *Le vœu de l'irrépérable: sur l'art conceptuel*

Le rêve de la présence ou immanence idéale, tel qu'il est restitué par l'acte performatif pur, postule l'unique comme irrépérable: la représentation unique (sur le modèle authentique, semble-t-il, et non pas rêvé, de la Grèce ancienne)¹¹³ permet à l'artiste d'échapper à la répétition comme mécanisme, et à la sérialisation marchande de l'art. Là où les œuvres de performance sont données, selon Genette, comme «susceptibles, par itération, d'un mode d'existence intermédiaire entre le régime autographique et le régime allographique»¹¹⁴, l'«objet autographique unique»¹¹⁵ qu'est l'acte performatif dans son immanence idéale entre, dans les arts de la scène, dans la répétition, ne pouvant être reconnu que par la succession des gestes ou des paroles des personnages, isolés par l'arrêt ou le silence: l'accidentel, la secousse, le contretemps, l'inattendu, inscrits dans leurs gestes saccadés, provoqueront à chaque moment la désarticulation critique du continu anecdotique. Il existe, néanmoins, un isolement total de l'acte citationnel, permettant de trouer l'illusion par sa simple indication de présence: cette «unicité de l'immanence autographique»¹¹⁶ devenue ironique peut être reconnue dans l'exposition – ou mise en scène – de l'objet unique et anonyme; objet «de pure perte et sans signature»¹¹⁷. C'est le cas de l'art dit conceptuel¹¹⁸, qui fait du musée ou de l'endroit quelconque où l'objet apparaît, une métaphore du lieu. L'art conceptuel déjoue tout autant le «réalisme» baignant, pour ainsi dire, dans son «atmosphère»

¹¹²J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 363. On entend dans l'histoire de l'art par le terme italien «quadratura» (ou «quadraturismo») la présence, dans une fresque ou un tableau, d'un élément architectonique donnant, par son premier plan, l'idée de la profondeur théâtrale.

¹¹³Comme nous l'avons rappelé avec Genette, la tragédie grecque était représentée «une seule fois». G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 182.

¹¹⁴*Ibidem*, p. 82.

¹¹⁵*Ibidem*, p. 84.

¹¹⁶*Ibidem*, p. 153.

¹¹⁷J. Derrida, *Hors livre*, in Id., *La Dissémination*, cit., p. 55.

¹¹⁸G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 154 et seq.

(musée, salle de concert) que la répétition: par l'objet dépaycé, ayant perdu son aura, et isolé dans son *hic et nunc* dont nous parle Benjamin¹¹⁹, s'accomplit le procès de l'autodétermination de l'art: par l'accumulation des moyens critiques on atteint le nominalisme pur, où l'acte de présentation tient lieu d'acte de nomination. Se voulant comme «la présence du présent», cet art tautologique, où le thème et le prédicat coïncident dans l'acte pur de l'ostension («ceci est une œuvre d'art»), n'est que la réalisation, sur le plan visuel et concret, du vœu symboliste: qui était de dénoncer, par l'ironie, l'autotélisme innocent de l'art romantique. Ce geste conceptuel qu'est l'objet d'art ne fait que porter à la conscience la volonté même inscrite dans l'«ostensoir» baudelairien¹²⁰: l'acte ostensif sacralisé par lequel la religion de la musique était mise à nu. L'artiste qui s'investit à vide dans un objet sériel et industriel, fabriqué par autrui, fait à nouveau du fabricant anonyme son émissaire à peu de frais: déconstruction, donc, de l'acte d'investiture d'un Liszt par un Wagner.

Si, aux yeux de Genette, cet objet idéalement autographique est, «du moins l'occasion d'une relation esthétique»¹²¹, nous allons radicaliser sa pensée en affirmant que cet objet figure la relation elle-même: notamment, la relation critique avec ce faux-semblant conceptuel qu'est l'objet d'art romantique. Dire en effet que l'art est conceptuel revient à dire qu'il a été saturé, comme chez les romantiques, par sa nomination: mais la valeur, qui est nulle, est ici dénoncée – montrée – en tant que telle.

L'acte d'exposition de l'objet sans valeur n'est plus, finalement, qu'une glose ironique du procédé d'investissement de l'imaginaire collectif sur l'artiste; à savoir, l'imitation parodique de sa valeur. L'artefact romantique, privé de son aura, illustre ce que les romantiques eux-mêmes ont fait de la musique, en la choisissant comme l'art par excellence et le modèle des autres arts: la tautologie essentielle du musical, asservie à une idéologie scénique, aboutit à la suggestion suscitée par un simple acte présentatif. Le «bibelot d'inanité sonore» construit par Wagner, qui avait volé à l'art le temps de son travail faisant apparaître l'objet comme un miracle de l'artiste, est maintenant exposé sur un socle. D'où, peut-être, la dimension volontiers temporaire des œuvres conceptuelles (performatives ou visuelles), ou la libre manipulation du temps ou de l'espace, des catégories conceptuelles autrefois nécessaires, sinon à la réalisation, du moins à la valorisation de l'art: du récital silencieux de John Cage à la littérature d'occasion

¹¹⁹ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (manoscritto 1935; prima edizione autorizzata 1939). Trad. fr. Pierre Klossowski, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), Alcan, Paris 1937, p. 41.

¹²⁰ Ch. Baudelaire, *Harmonie du soir*, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 47.

¹²¹ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 160.

de Dada ou de l'Oulipo évoqués par Genette¹²². Le «vol de la propriété auctoriale», acte hermétique s'il en est, reste comme le voit Genette, «inépuisable dans sa fonction»¹²³: il n'en finit jamais de mimer son acte; la suspension perplexe et entêtée de l'acte allusif tient lieu d'éternité paradoxale.

7. *Le théâtre sauf l'orchestre*

En dénonçant l'immoralité générale de la musique de Wagner, Nietzsche ouvre une parenthèse dans cette même généralité: ce «rhéteur» aurait été «obligé de mettre son “cela signifie” sur le devant de la scène» marquant, par des guillemets, un certain hors-texte: «La musique n'est jamais qu'un moyen». Par ce moyen, ajoute Nietzsche, sa musique «signifie l'Infini»¹²⁴. Finalement, comme c'était le cas pour le mensonge de la poésie dénoncé par Platon, c'est la musique comme «Idée»¹²⁵ qui fait de Wagner un «comédien»:

Quelle est malgré tout sa signification dans cette histoire? *L'apparition du comédien dans la musique*: événement capital qui donne à penser, et peut-être donne à craindre.

Par cela, Wagner ne pourra plus figurer, selon Nietzsche, dans ce vaste discours autorisant l'auteur qu'est «l'histoire de la musique»¹²⁶. Cette parenthèse n'est pas sans conséquences: dès ce moment, tous les discours historico-thématiques sur les arts vont être questionnés. D'où, justement, le «pourquoi» de l'histoire de la littérature, discours enveloppant les phénomènes de l'extérieur¹²⁷.

Trois ans plus tôt¹²⁸, Mallarmé décrétait, par des moyens analogues, la mort de l'artiste-dieu et de ses prédicats. Dans cet éloge paradoxal qu'est le *Richard Wagner*, la somptueuse nappe d'une rhétorique d'apparat est finalisée, comme on l'a vu, à déconstruire le mythe wagnérien. Le procédé, double et complémentaire, est analogue à celui que Baudelaire

¹²² G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 166.

¹²³ *Ibidem*, p. 176.

¹²⁴ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, Erstdruck, Leipzig 1888. Trad. fr. Éric Blondel et Patrick Wotling, *Le Cas Wagner*, in *Le Cas Wagner. Crépuscule des idoles* (1893), Garnier-Flammarion, Paris 2005, p. 56.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 57.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 58.

¹²⁷ «Pourquoi “littérature” nommerait encore ce qui déjà se soustrait à la littérature – à ce qu'on a toujours conçu et signifié sous ce nom – ou, ne s'y dérobaient pas seulement, la détruit implacablement?». J. Derrida, *Hors livre*, cit., p. 9.

¹²⁸ Le *Richard Wagner* de Mallarmé a été publié pour la première fois dans «La Revue wagnérienne» le 8 août 1885. Tout comme Baudelaire, Mallarmé se servait de lieux et d'occasions célébratifs pour les détourner ironiquement, en tirant ainsi profit du prétexte.

avait mis en place dans son *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*: d'un côté, mimant l'«extériorité de l'acte» musical, à savoir, la rhétorique des effets, il dénonce les ressorts vulgaires d'un théâtre qui ne peut qu'être «caduc», «tant la Fiction en est fabriquée d'un élément grossier»¹²⁹; de l'autre, il fait venir à la surface l'illusion de présence par des métalepses ou marques de rupture de celle-ci. Là où, par le «moyen d'enchantement impliqué par la magie musicale» Wagner violente la raison générale, laquelle se trouve «aux prises avec un simulacre», cette «puissance spéciale d'illusion», «génératrice de toute vitalité»¹³⁰ sera mise entre guillemets et à titre d'hypothèse:

«Supposez que cela a eu lieu véritablement et que vous y êtes!»

Par ce procédé déceptif, Mallarmé met la présence en état de monstration; elle n'est plus qu'un fait de langage:

Sa présence, rien de plus! à la Musique, est un triomphe

Et là où, chez Wagner, la disparition programmatique de l'orchestre de la scène et son enfouissement dans la fosse s'avèrent être un supplément d'artifice rendant la présence de l'auteur suggestive, la venue à la surface de l'illusion de cette présence équivaut chez Mallarmé à la disparition – à l'abolition conceptuelle – de ce «bibelot d'inanité sonore» qu'est l'orchestre lui-même, avec son appareil prédicatif. Le «sortilège»¹³¹ qu'accomplit la musique sur la scène par l'«appareillage» orchestral finit, en effet, par désacraliser l'art de Wagner: sa valeur n'est qu'«instrumentale». Dans ce cas, Mallarmé rejoint Baudelaire et Nietzsche dans la reconnaissance des effets narcotiques de la musique wagnérienne, effets de présence totale à soi obtenus à grand renfort d'artifices¹³².

Notamment, là où l'orchestre «ajoute» une couche à la nappe de l'illusion générale qu'est l'art total, l'effet même de sa disparition de la scène est un signe ultérieur qui encourage le poète à pénétrer l'«épaisseur» des signes et à enlever, un par un, les voiles, jusqu'à retrouver l'«ancien théâtre»:

Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre.

¹²⁹ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, cit., p. 542.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 543.

¹³¹ *Ibidem*, p. 542.

¹³² Sur le «sortilège pharmaceutique de Socrate», provoquant «une sorte de narcose» qui «engourdit et paralyse dans l'aporie», voir J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, cit., scil. p. 147.

Par rapport à l'acte scénique pur, perçu «comme strictement allégorique», «vide et abstrait en soi, impersonnel», le «vivifiant effluve qu'épand la Musique»¹³³ n'est plus qu'un dehors de scène devenu, lui aussi, conceptuel. En l'absence de «l'accompagnement instrumental, dispensateur du Mystère»¹³⁴, l'acteur sur la scène est un signe nu, ou simulacre: «Si l'orchestre cessait de déverser son influence», remarque l'auteur de *Mimique*, «le mime deviendrait, aussitôt, statue»¹³⁵.

Walter Benjamin reconnaîtra plus tard, comme élément incontournable du théâtre épique, la suppression de l'orchestre, rendant ainsi visible «l'abîme séparant les acteurs du public comme les morts des vivants, un abîme dont le silence augmente le sublime du spectacle dramatique et dont la musique accroît l'ivresse à l'opéra»¹³⁶. La prose représenterait donc la nécessaire spoliation du réel par rapport à l'hyperbole lyrique ayant touché son acmé avec le drame wagnérien. La scène, encore réhaussée, note Benjamin, ne s'élève plus sur une profondeur insondable, voire sur une simple estrade.

Dans le théâtre épique, où la scène est finalement dénuée «de ses effets de contenu»¹³⁷, le sujet semble pouvoir redevenir lyrique par la dilatation extrême de l'action, au profit de la situation¹³⁸. Sauf qu'à la participation émotionnelle du public voulue par Wagner par l'effet de la musique se substitue, par le silence, l'«effet de distanciation». C'est la «distance déictique» chère à Bertolt Brecht: distance présentative dont Mallarmé avait, comme on l'a vu, indiqué le chemin.

Le «bibelot d'inanité sonore», se retirant de la scène, sert donc tout aussi bien la littérature que la philosophie. Si Benjamin fonde sa philosophie de l'art sur le principe général selon lequel, dans la culture, «des éléments purement formels» sont sans cesse «changés en éléments thématiques»¹³⁹, et si Szondi peut affirmer que «dans le drame moderne les contenus qui fonctionnent comme des éléments formels se cristallisent complètement en une forme»¹⁴⁰, c'est que la musique, signe général de l'art romantique, leur a montré la voie: le thème, chez elle, n'est qu'un motif formel qu'on pourra varier à l'infini sans la responsabilité du sens.

¹³³ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, cit., p. 542.

¹³⁴ S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, cit., p. 297.

¹³⁵ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, cit., p. 543.

¹³⁶ W. Benjamin, *Qu'est-ce que le théâtre épique?* cit., pp. 18-19.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹³⁸ Sur le remplacement de l'action par la situation dans le genre épique, ou «retard lyrique», cf. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, cit., p. 391.

¹³⁹ P. Szondi, *Théorie du drame moderne*, cit., p. 83. Selon Szondi «le chant est thématique dans un drame où l'on chante un air, dans l'opéra en revanche il relève de la forme. C'est pourquoi les *dramatis personae* ont le droit d'applaudir la chanteuse alors que les personnages de l'opéra ne doivent pas être conscients de son chant». *Ibidem*, p. 75.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 73.

8. *Les deux séances*

«La double séance» de Jacques Derrida questionne, sur la base d'une confrontation entre le *Philèbe* de Platon et quelques écrits de Mallarmé (*Mimique; Nombres; Le Livre*), l'articulation historique du problème de la *mimesis*, caractérisée par ce que le critique définit, avec Platon (*République*, 393a et seq), «sa duplicité interne»¹⁴¹. L'articulation de ce problème est en fin de compte, à son dire, l'articulation du temps de la littérature, entre sa naissance et et sa mort symboliques¹⁴². Le titre de l'essai, emprunté à un passage du *Livre* de Mallarmé¹⁴³, est la thématization de ce questionnement capital: «qu'est-ce que la littérature», car «la *description* n'est rien moins qu'une *représentation*»¹⁴⁴. Le thème général que Derrida propose (sans pour autant citer Baudelaire) est, en effet, la question fondatrice de la littérature, à savoir, «la représentation du présent»¹⁴⁵ dans l'histoire de l'imitation qui est son propre. Ce temps imitatif, loin d'être progressif, s'avère, cependant, comme le signe musical, replié sur lui-même: toujours dédoublé, il dessine à tout moment la relation de transcendance entre le mimeur et le mimé, entre le représentant et le représenté: d'où l'illusion historique d'une valeur métaphysique de l'acte artistique. Notamment, «dans le mouvement du *mimeisthai*, le rapport du mime au mimé [...] est toujours rapport à un *présent passé*. L'imité est avant l'imitant»; et «le double vient après le simple»¹⁴⁶. Dans ce «double registre»¹⁴⁷ qui est le propre de la littérature, les deux faces du présent: le présent lui-même et son passé, apparaissent toujours réversibles: d'où, justement, l'«apparence fautive de présent» dont parle Mallarmé dans *Mimique*. Là où l'acte mimétique articule toujours le présent entre une «préséance»¹⁴⁸ et une «séance» sans qu'on puisse en sortir, Mallarmé se propose de substituer à l'art ce que Nietzsche impute à Wagner: à savoir, l'«Idée»:

¹⁴¹ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 229.

¹⁴² *Ibidem*, p. 225. Cf. *Ibidem*, p. 230: «toute l'histoire de l'interprétation des arts littéraires s'est déplacée, transformée à l'intérieur des diverses possibilités logiques ouvertes par le concept de *mimesis*». «La déclaration» du nom de littérature a coïncidé, selon Derrida, avec sa disparition. *Ibidem*, p. 225.

¹⁴³ S. Mallarmé, *Le «Livre»*, [192 (A)]; [91 (A)], in *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits*, sous la dir. de Jacques Scherer, Gallimard, Paris 1957, p. 182. Cf. J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 218.

¹⁴⁴ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 222.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 215.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 234.

¹⁴⁷ J. Rousset, *Marivaux ou La structure du double registre*, in Id., *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, Paris 1962, pp. 45-64.

¹⁴⁸ Derrida parle, à propos de Mallarmé, de l'absence, dans ses actes d'écriture, de toute «préséance thématique». J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 337.

La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective¹⁴⁹

L'Idée serait une intention sans réalisation, ainsi exemptée de toute *mimesis*: pensée du présent, elle ne représente sur la scène de l'écriture qu'elle-même¹⁵⁰. Dans l'Idée, rien, en somme, ne préexisterait à ce que le Mime doit mimer¹⁵¹: «cet imitant n'a pas d'imité», tout comme «ce signifiant n'a pas de signifié»¹⁵², car «le Mime mime la référence», «mime l'imitation»¹⁵³. L'idée n'a pas évidemment de contenu, comme la musique: «malgré l'effet de contenu», le seul thème possible est «l'espace de l'écriture». Au lieu de dire, de raconter l'histoire de cette idée, ou glose, il sera possible de l'exposer comme le fait la musique: à savoir, de l'«illustrer» («la scène n'illustre que l'idée», selon le mot de *Mimique* cité plus haut); et ce «système de l'illustration»¹⁵⁴ emprunté encore une fois à la musique est de dessiner un espace scénique qui équivaut au moment pur, suspensif, de la conscience, ou lucidité:

Jamais ne tomberait l'archet souverain battant la première mesure, s'il fallait qu'à cet instant spécial de l'année, le lustre, dans la salle représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient de faire.¹⁵⁵

Cette suspension se tient, observe Derrida, «au lieu où Mallarmé a disposé le lustre, les innombrables lustres, sur la scène de ses textes»¹⁵⁶. Signifiant «un certain jeu entre littérature et vérité»¹⁵⁷, le suspens de l'acte au seuil de sa réalisation dessinera le «pli», ou *mi-lieu* dont on a dit: espace «moyen» entre le dedans et le dehors de l'imitation où se situe la conscience avec ses «moyens». S'étant débarrassé de la fonction servile de représenter «le mouvement même de la vérité»¹⁵⁸ comme le prétendait, sur la base de la philosophie idéaliste, la musique de Wagner, ce mouvement pur n'est plus que «le dévoilement présent du présent»¹⁵⁹. Ce nouvel acquis de la conscience demande à être thématiqué: et ce sera alors le «plus-que-présent»¹⁶⁰. Ce *futurum in praeterito*, temps paradoxal,

¹⁴⁹ S. Mallarmé, *Mimique*, cit., p. 310.

¹⁵⁰ Un fragment du «*Livre*» de Mallarmé en atteste: «Le résumé du théâtre [...] d'où théâtre = Idée». J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 257.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 253.

¹⁵² *Ibidem*, p. 256.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 270.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 225.

¹⁵⁵ S. Mallarmé, *Plaisir sacré*, in *Variations sur un sujet (Œuvres complètes)*, cit., p. 388. Cf. J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 223.

¹⁵⁶ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 221.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 225.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 254.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 371 et seq.

temps hyper-réel donné par accumulation des moyens de la conscience du temps, est un temps conceptuel; autrement dit, le futur antérieur d'un imparfait: temps fictif qui ne pourra jamais «briser la glace», mais qui a l'avantage d'attester la conscience de cette impossibilité.

Finalement, si, comme le voit Derrida, «un discours sur le rapport entre littérature et vérité bute toujours sur la possibilité énigmatique de la répétition, dans le cadre du *portrait*»¹⁶¹, et donc de la mort, la musique sur la scène révèle qu'elle seule, hors de la scène où elle a été asservie, est «l'étant», le vivant en train de vivre. La musique sur la scène est alors, pour la littérature qui la regarde agir, l'exemple douloureux de son propre devenir et de son propre échec.

9. *L'hésitation d'Hamlet*

Comme c'était le cas pour les *Correspondances* de Baudelaire, dans *Hamlet* de Mallarmé la Nature «prépare son Théâtre» en illuminant, d'abord, la scène: «pour éclairer, dans la solitude, de significatifs prestiges, [...] l'unique œil lucide qui en puisse pénétrer le sens»¹⁶².

Ici, l'enfant que nous étions, l'«adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie», «se débat sous le mal d'apparaître»: Hamlet, ce nouveau-né de l'esprit, avec «son nom affiché», «exteriorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte»: le ne-pas-pouvoir-être hors de cette scène. Ce «seigneur latent qui ne peut devenir», «juvénile ombre de tous», joue, dit Mallarmé, «son solitaire drame» avec le «suspens d'un acte inachevé». Ce prince «étranger à tous lieux où il poind» périt, «au premier pas dans la virilité», par cette conscience même: si «toute la curiosité [...] aujourd'hui, porte sur l'interprétation», «impossible sans la confronter au concept». Voué à la conceptualisation de ses procédés – voué au compromis avec la langue – Hamlet n'en impose pas moins «à des maîtres-artistes», «vivants trop en relief», par «l'inquiétant ou funèbre envahissement de sa présence». «Annulant l'influence pernicieuse de la Maison» par la seule faute «de s'être miré naïvement dans le séculaire texte», Hamlet fait, de chaque cadence, simulacre de sa chute définitive, un sursaut, mais ne mourra jamais: car il est, semble-t-il, la possibilité même de la *différance*:

Ainsi m'apparaît rendue la dualité morbide qui fait le cas d'Hamlet, oui, fou en dehors [...] mais s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il garde intacte [...] prêt toujours à se ressaisir.¹⁶³

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 232.

¹⁶² S. Mallarmé, *Hamlet*, in *Crayonné au théâtre (Œuvres complètes)*, cit., p. 299.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 299-300.

Le tragédien, «mime, penseur», interprète Hamlet «comme Hamlet existe par l'hérédité en les esprits de la fin de ce siècle»; il s'est défait une fois pour toutes, semble-t-il, du mal de la transcendance incarnant son propre mal:

il convenait, une fois, après l'angoissante veille romantique, de voir aboutir jusqu'à nous le beau démon.¹⁶⁴

Le vœu de l'immanence et de la présence est certes le vœu que forment tous les enfants de la culture alors qu'ils tentent de se débarrasser de la figure du Père et de son «discours d'assistance»¹⁶⁵. S'ils ont fini par se défaire un jour de sa figure et de son discours, c'est pour découvrir que ce Père, ce démon jugeant nos actes se voulant libres et sans responsabilité, n'est rien que l'Autre: rendant alors possible, par la relation critique, la conscience même d'exister. Ce n'est en effet que par cette parole limitatrice de l'Autre que l'enfant capricieux de la culture pourra se faire, enfin, sujet. Quant au «discours d'assistance» de cette culture, Hamlet ne pourra évidemment jamais s'en affranchir: il pourra seulement, de temps à autre, le trouer par un geste d'effraction, par lequel il signalera son propre présent. Soutenant de sa parole «l'infirmité chancelante et effrayée [...] d'un fils démuni»; d'«un simple, en somme "je"» qui n'est plus «une singulière et irremplaçable existence» mais un «pur lieu de passage livré aux opérations de substitution»¹⁶⁶, une «identité sans cesse disloquée, déplacée, renvoyée hors d'elle-même»¹⁶⁷, le discours du Père hérité par l'Autre assiste le sujet à peine venu au monde et qui fait la preuve de l'accidentel de l'existence: de sa «dé-création» et de son «expropriation»¹⁶⁸.

Ainsi, le jeu de la littérature serait finalement d'unir, selon le mot de Derrida, «le motif de la *présence*, «sollicitude interpellatrice qui vous dit "vous"», et le motif de l'*auxiliaire* («discours de secours, discours d'inlassable prévenance, de vigilante prévention)»¹⁶⁹. Et le jeu de l'art en général, un «jeu» «de la castration et de la présence»: un jeu entre «le discours mythique» dont le sujet est issu, et l'interruption de celui-ci, qui l'exclut, par la «coupure»¹⁷⁰: le seul acte dont il puisse être l'auteur. Par cette coupure seule, pratiquée par ses propres moyens dans la fiction générale qui l'exclut, pourrait en effet avoir lieu, pour le sujet, le moment de la rencontre avec le réel: «interruption du texte» du monde où, pour un instant, «s'effacerait la différence»¹⁷¹.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ J. Derrida, *La dissémination*, pp. 392 sq.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 393.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 395.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 393.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 372.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 367.

Se souvenant du «mauvais Hamlet» évoqué dans le *Pitre châtié*¹⁷², Derrida évoque «tous les Hamlet qui hantent le texte de Mallarmé»¹⁷³. Valéry, en fils putatif de Mallarmé, a hérité de cet enfant:

Hamlet ramassant dans la terre grasse un crâne, et l'approchant de sa face vivante, se mire affreusement de quelque manière, et [...] il entre dans une méditation sans issue, que borne de toutes parts un cercle de stupeur [...] sous le regard humain, ce petit corps creux et spiral appelle autour de soi quantité de pensées, dont aucune ne s'achève...¹⁷⁴

La «chute du principal pilier»¹⁷⁵ de l'identité, à la suite de tant de tentatives d'effraction, montre sous nos yeux la fin de ce qu'on peut appeler avec Genette «la théorie institutionnelle de l'art»¹⁷⁶ dans notre tradition occidentale. Ce nihilisme, qui est une ascèse, est un mal nécessaire, si c'est bien la conséquence du deuil qu'il fallait faire de l'anthropocentrisme et de ses mythes. Et si cette chute a pu avoir lieu c'est, peut-être, par l'entremise de la scène, qui nous a montré du doigt non pas ce que nous sommes mais ce que nous aurions toujours pu être.

Le jour où le groupe de recherche s'est réuni à Florence, c'était au lendemain des attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Mais tous les parisiens étaient là, présents, dans la petite salle de théâtre de l'Institut Français. Certains montaient sur l'estrade pour parler, d'autres en descendaient pour écouter. Souvent, leurs rôles respectifs s'inversant, la scène et le parterre n'étaient plus qu'une seule et même chose.

Références bibliographiques

- Adorno Theodor W., *Versuch über Wagner* (1952). Trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, *Essai sur Wagner* (1966), Gallimard, Paris 1993.
- Auerbach Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946. Trad. fr. Cornélius Heim, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1968), Gallimard, Paris 1977.
- Barthes Roland, *Le théâtre de Baudelaire* (1954), in Id., *Essais critiques* (1964), Seuil, Paris 1981.
- , *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984.

¹⁷² «À bords multipliés, reniant le mauvais/Hamlet! c'est comme si dans l'onde j'innovais/Mille sépulcres pour y vierge disparaître». S. Mallarmé, *Le pitre châtié*, in *Poésies (Œuvres complètes)*, cit., p. 31.

¹⁷³ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 240.

¹⁷⁴ P. Valéry, *L'Homme et la coquille*, in *Variété (Œuvres)* tome I, cit., p. 907.

¹⁷⁵ S. Mallarmé, *Hommage (à Richard Wagner)*, cit., p. 71.

¹⁷⁶ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 161.

- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, tome I-II, texte établi par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1974-1975.
- Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation* (1981), Galilée, Paris 1985.
- Benjamin Walter, *Kommentare zu Gedichten von Brecht* (1955); *Was ist das epische Theater?* (1939), in Id., *Versuche über Brecht*, Surhrkamp Verlag, Berlin 1971. Trad. fr. Philippe Ivernel, *Qu'est-ce que le théâtre épique?*, pp. 18-34; *Commentaires de poèmes de Brecht*, p. 145, in Walter Benjamin, *Essais sur Brecht* (1969), La Fabrique Éditions, Paris 2003.
- , *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (manoscritto 1935; prima edizione autorizzata 1939). Trad. fr. Pierre Klossowski, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 5, 1, 1936, pp. 40-68, <<https://archive.org/details/ZeitschriftFrSozialforschung5.Jg>> (11/2017).
- Bonnefoy Yves, *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Seuil, Paris 2015.
- Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Seuil, Paris 1998.
- Debussy Claude, *Monsieur Croche et autres écrits* (1971), Gallimard, Paris 1987.
- Derrida Jacques, *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972.
- Deschamps Eustache, *L'Art de dictier* (1392), éd. établie par Jean-François Kosta-Théfaïne, Éditions Paleo, Clermont-Ferrand 2010.
- Diderot Denis, *Lettre sur les sourds et muets*, in *Lettres sur les aveugles. Lettres sur les sourds et muets* (1751), présentation par Marian Hobson et Simon Harvey, Garnier-Flammarion, Paris 2000.
- Engel Johann Jacob, *Ideen zu einer Mimik* (1785-86), tome I, in der Myliussischen Buchhandlung, Berlin 1804. Trad. fr. *Idées pour une mimique*.
- Gabay Simon, «Je» est un autre. Note sur la capacité d'impersonnation de l'acteur avant le XIIIe siècle, «Questes, revue interdisciplinaire d'études médiévales» (en ligne), 25, 2013: *L'Habit fait-il le moine?*, pp. 65-80, <<https://questes.revues.org/138#ftn18>> (11/2017).
- Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994.
- , *Fiction et diction: précédé de Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 2004.
- Husserl Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Max Niemeyer Verlage, Halle 1913. Trad. fr. Paul Ricœur, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1950.
- Jespersen Otto, *Language; its nature, development and origin*, Allan and Unwin, London 1922. Trad. fr. André Hamm et Lionel Dahan, *Nature, évolution et origines du langage*, Payot, Paris 1976.
- Joos Maxime (sous la dir. de), *Claude Debussy, Jeux de formes*, ENS-Éditions Rue d'Ulm, Paris 2004.
- Landi Michela, *L'art comme révolution: Wagner et Proudhon*, in Danielle Buschinger et Jürgen Kühnel (sous la dir. de), *Richard Wagner et la France*, Presses du Centre d'études médiévales, Amiens 2013, pp. 109-120.
- Lukács György, *Zur Soziologie des Modernen Dramas*, «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», XXXVIII, 1914, pp. 303-321.
- Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. établie par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1945.

- , *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits* (1957), édition de Jacques Scherer, Gallimard, Paris 1978.
- Mattenklott Gert, *La parole dramatique*, in Mayotte Bollack (sous la dir. de), *L'Acte critique: Un colloque sur l'œuvre de Péter Szondi*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1985, pp. 104-123.
- Nietzsche Friedrich, *Der Fall Wagner*, Erstdruck, Leipzig 1888. Trad. fr. Éric Blondel et Patrick Wotling, *Le Cas Wagner*, in *Le Cas Wagner. Crépuscule des idoles* (1893), Garnier-Flammarion, Paris 2005.
- Picard Timothée, *Âge d'or, décadence, régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Classiques Garnier, Paris 2013.
- Rousset Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris 1972.
- , *Marivaux ou La structure du double registre*, in Id., *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, Paris 1962, pp. 45-64.
- Rousseau Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), Garnier-Flammarion, Paris 2003.
- Starobinski Jean, *La beauté du monde. La littérature et les arts*, éd. établie sous la dir. de Martin Rueff, Gallimard, Paris 2016.
- Stirner Max (Johann Caspar Schmidt), *Der Einzige und sein Eigentum* (1844). Trad. fr. Henri Lasvignes, *L'Unique et sa propriété* (1899), La Table Ronde, Paris 2000.
- Szondi Péter, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (1956). Trad. fr. Sibylle Müller, *Théorie du drame moderne*, Circé, Paris 2006.
- Valéry Paul, *Œuvres*, tome I, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1957.
- Zumthor Paul, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972.