

PRESSES  
UNIVERSITAIRES  
DE FRANCE

Alain Milon

# L'Art de la conversation

## Perspectives Critiques

dirigée par Roland Jaccard

avec la collaboration de Paul Audi

- Abécassis E., *Petite métaphysique du meurtre*
- Accursi D., *La Philosophie d'Ubu*
- Addé A., *Sur la nature du temps*
- Amiel V., *Le corps au cinéma*, Bresson, Keaton, Cassavetes
- Audi P., *L'autorité de la pensée*
- Audi P., *La tentative de Mallarmé*
- Audi P., *Picasso picaro picador. Portrait de l'artiste en surmâle*
- Audi P., *Rousseau, éthique et passion*
- Audi P., *Supériorité de l'éthique. De Schopenhauer à Wittgenstein et au-delà*
- Balvet M., *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu La Rochelle*
- Basaglia F., *Qu'est-ce que la psychiatrie ?*
- Bott F., *L'entremetteur. Esquisse pour un portrait de Monsieur de Fontenelle*
- Bowlby J., *Charles Darwin. Une nouvelle biographie*
- Braud M., *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques (1930-1970)*
- Brès Y., *La souffrance et le tragique*
- Cannon B., *Sartre et la psychanalyse*
- Cauquelin A., *La mort des philosophes et autres contes*
- Cometti J.-P., *La maison de Wittgenstein*
- Cometti J.-P., *Robert Musil ou l'alternative romanesque*
- Comte-Sponville A., *Traité du désespoir et de la béatitude : 1. Le mythe d'Icare (12<sup>e</sup> éd.) - 2. Vivre (6<sup>e</sup> éd.)*
- Comte-Sponville A., *Une éducation philosophique (6<sup>e</sup> éd.)*
- Comte-Sponville A., *Valeur et vérité (3<sup>e</sup> éd.)*
- Comte-Sponville A., *Petit traité des grandes vertus (4<sup>e</sup> éd.)*
- Comte-Sponville A., *Impromptus*
- Comte-Sponville A., *L'être-temps (2<sup>e</sup> éd.)*
- Conche M., *Analyse de l'amour et autres sujets (3<sup>e</sup> éd.)*
- Conche M., *Le fondement de la morale (2<sup>e</sup> éd.)*
- Conche M., *Orientation philosophique (2<sup>e</sup> éd.)*
- Conche M., *Pyrrhon ou l'apparence*
- Conche M., *Temps et destin (2<sup>e</sup> éd.)*
- Conche M., *Vivre et philosopher (3<sup>e</sup> éd.)*
- Conche M., *Montaigne et la philosophie (3<sup>e</sup> éd.)*
- Conche M., *L'aléatoire*
- Contat M., *L'auteur et le manuscrit*
- Contat M., *Pourquoi et comment Sartre a écrit « Les mots »*
- Cornish K., *Wittgenstein contre Hüler. Le Juif de Linz*
- Dauzat P.-E., *Le suicide du Christ*
- Deleuze G., *Proust et les signes (8<sup>e</sup> éd.)*
- Dobrovsky S., *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*

1954-1955

1954-1955  
1954-1955  
1954-1955  
1954-1955

1954

Zool. 76451  
24

DL-29 11 1999 49278

PERSPECTIVES CRITIQUES

*Collection dirigée par Roland Jaccard*

*avec la collaboration de Paul Audi*

Alain Milon

# L'ART DE LA CONVERSATION

Ce livre est né d'un projet de collaboration entre l'Université  
compétence de la recherche et à quelques années dans le cadre  
d'un séminaire sur la conversation dirigé par Giorgio Ponzio.

Ces moments ont été l'occasion de définir avec précision, de  
fréquenter des livres de culture occidentale, et de tenter de définir  
un vocabulaire commun: celui de la philosophie par la philosophie  
pour reprendre la formule de Gilles Deleuze.

Saint-Malo, novembre 1994



Presses Universitaires de France



27288 2000 2000

REVUE DE LA  
Alain Milon  
Collection dirigée par Alain Milon  
et la revue de la revue de la revue

L'ART  
DE LA CONVERSATION

ISBN 2 13 050227 X

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1999, novembre

© Presses Universitaires de France, 1999  
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



## *Avertissement*

Ce livre est né d'une série de conférences faites à l'Université européenne de la recherche il y a quelques années dans le cadre d'un séminaire sur la conversation dirigé par Giorgio Passerone.

Ces moments ont été l'occasion de mêler nos points de vue, de fréquenter des lignes de crêtes communes, et de tenter de réaliser un souhait commun : sortir de la philosophie par la philosophie pour reprendre la formule de Gilles Deleuze.

Saint-Malo, novembre 1998.

Attestation

Ce livre est de l'usage des étudiants dans l'enseignement  
supérieur de la médecine à la faculté de médecine de  
Paris. Il a été rédigé par Georges Lacombe.  
Les notions ont été l'occasion de noter nos points de vue, de  
réviser des livres de textes classiques, et de noter de même  
un certain nombre de faits de la physiologie par la physique  
pour répondre à la formule de Gilles Lecomte.

Paris, le 10 novembre 1958



*La discussion, telle qu'on la pratique communément, est la pire sorte de conversation ; comme c'est généralement dans les livres la pire sorte de lecture. Une bonne conversation n'est pas à espérer dans beaucoup de compagnies, parce que peu de gens écoutent, et que l'interruption est continuelle.*

J. Swift, *Opuscles humoristiques*,  
Paris, 1861.

*On entend la conversation de cette volaille qui fait l'opinion.*

Alain Souchon, *Poulailler's song*.

*La communication sans laquelle, pour nous, rien ne serait, est assurée par le crime.*

Georges Bataille, *Sur Nietzsche*.



## Préliminaire

### Une promenade en sociable<sup>1</sup>

Cette approche de *L'art de la conversation* se fera à la manière de ces randonnées en *sociable*, voiture de luxe à huit ressorts où les passagers, assis l'un en face de l'autre, en bonne compagnie, partageaient des moments de conversation légère ou profonde. Juste retour des choses que d'attribuer le qualificatif de *sociable* à ces voitures à cheval, comme on donnait le nom de *sociable* à ces vélocipèdes où les deux passagers se tenaient assis l'un à côté de l'autre, et non l'un derrière l'autre. Il est vrai que l'endroit où l'on se place détermine souvent la forme de discours. Il est vrai aussi que l'on ne parle pas de la même façon de dos ou face à la personne. Y aurait-il dans le choix de ces qualificatifs, *sociable*<sup>2</sup> et *social*, la

1. Voir illustration, p. VIII, représentation d'un *sociable*, d'un *confident* et d'un *indiscret*, siège à deux ou trois places favorisant les situations de conversation.

2. *Sociable* s'entend ici comme l'opposé du *social*, de la même manière que nous n'avons pas mis sur le même registre communication et conversation. Si la conversation exprime une figure *sociable*, la communication met en place des principes *socials*. Nous verrons dans le chapitre I comment, à partir de l'étymologie du mot communication, se définit l'opposition entre la *communication-échange-social* et la *conversation-partage-sociable*. En réalité, la confusion entre les notions de *sociable* et de *social*, confusion qui se retrouve d'ailleurs dans les principes de *sociabilité* et de *relation sociale*, vient de la vulgarisation de

volonté de montrer que les vertus de la vie en groupe changent selon qu'elles sont délimitées par la sociabilité ou la relation sociale ?

Une promenade en *sociable* avec différentes étapes paraît incontournable si l'on veut saisir toutes les nuances de ces moments de conversation. Pour nous aider dans cette promenade, arrêtons-nous un instant sur l'agencement topographique du mot *conversation* :

*Dialogue* : négoce, tractation, pourparlers, discussion, marchandage, débat, délibération, réunion, altercation, controverse, propos, boniment, dires, battage, baratin, palabre, verbosité, verbiage, prolixité...

*Interview* : entrevue, audience, entretien, meeting, commentaire, éclaircissement, instruction...

*Conférence* : causerie, discussion, discours, colloque, congrès, allocution, échange de vue, débat, délibération, séance, assemblée...

*Rencontre* : tête à tête, conciliabule, causerie, bavardage, tuyau, dires, aparté, propos, parlote, palabre, visite, caquetage, jacasserie, galimatias, caquet, causette, papotage...

*Rumeur* : médisance, potin, on-dit, cancan, racontars, commérage, messes basses...

Cette topographie, établie à partir des principaux synonymes du mot *conversation*, met à jour plusieurs orientations. La première, la plus banale, traduit l'idée d'un dialogue reprenant les schémas

l'adjectif sociable que l'on définit trop rapidement comme le plaisir à être ensemble, à vivre en société, le simple fait d'être aimable et à rechercher la compagnie d'autrui. Il est fréquent de voir l'idée de sociable utilisée à la place de social : le sociable étant alors le principe qui fait vivre les gens en société et la sociabilité l'aptitude à vivre en société. Dans le même temps, le social et la relation sociale caractérisent tout aussi grossièrement ce qui appartient à la vie en société (phénomènes et relations qui constituent la société, en somme le monde de l'action sociale pour reprendre la catégorie de A. Schutz). Nous verrons dans le chapitre I comment Simmel ajoute l'idée de principe formel (ou formel) pour spécifier la sociabilité, la sociabilité devenant une *forme d'action réciproque* et donc *la forme ludique de la socialisation* à condition toutefois que la notion de formel ne se définisse pas comme un principe vide et extérieur mais comme l'expression d'une finalité sans fin telle que Kant la conceptualise dans sa *Critique de la faculté de juger*, c'est-à-dire sans intérêt particulier et singulier.

habituels de la communication. La conversation met alors en place les protocoles formels de la communication par lesquels elle devient négociation ou tractation (dialogue, discussion, entretien, négociation, marchandage). La deuxième évoque l'idée d'une interaction telle qu'elle est mise en scène dans les entretiens ou les interviews. La conversation implique un registre méthodologique intégrant les présupposés des techniques d'entretien (interview, meeting...). La troisième suggère l'idée d'une transmission de connaissances. Dans ce cas, la conversation correspond à la mise en place d'une relation de savoir. Elle devient une causerie dans laquelle l'assemblée délibère sur les protocoles de connaissance (congrès, colloque, conférence, débat, délibération) ; l'espace culturel est alors déterminant. Dans la quatrième orientation, la conversation, et c'est là son intérêt, instaure l'idée d'un rapport réciproque, urbain et convivial. Il s'agit de trouver, dans les moments de conversation, les instances d'une sociabilité au sens précédemment défini. La conversation devient ainsi le lieu d'un rapprochement, d'une fête ou d'une loquacité (causerie, palabre, parlote, causette). La cinquième orientation ouvre le champ de la rumeur et de la diffusion de fausses informations. La conversation se transforme alors en commérage ou médisance (cancan, on-dit, ragot).

Ce survol topographique, Matisse le met en scène dans sa toile de 1908, *Conversation* (illustration, p. 176). Elle présente à elle seule un parcours succinct mais complet des différentes figures et espaces conversationnels. Son titre est singulier, ses personnages figés, son décor presque absent, et pourtant tout converse en ce lieu. Différentes formes de conversation, différentes formes de silence ; l'ensemble justifiant plus la gravité que la légèreté. La conversation peinte semble suffoquer de ses propres paroles. Dans cette tension, les deux personnages résument par leurs postures autant le silence, sorte d'*Annonciation*, que les conversations impossibles, toutes celles que l'on aurait souhaitées avoir. La toile de Matisse invite à l'attente d'un moment hors du temps, moment qui jouirait de toutes les possibilités, mais aussi de toutes les

impossibilités de relation. On ne sait jamais dans ce lieu si la conversation a eu ou aura lieu, si elle est même possible, mais c'est tout ce qui fait le charme de la conversation et de la toile, le fait de présupposer qu'à chaque moment de la vie la conversation est là, et simplement là. Elle retrouve en réalité sa finalité première : ne jamais faire de telle sorte qu'elle l'emporte sur l'individu ou qu'elle soit une fin en soi, mais montrer au contraire que, dans la conversation, l'essentiel, tient à la légèreté de l'*homme*<sup>1</sup>. Matisse le peint dans un décor savamment composé, l'ouverture de la fenêtre le mettant en relation avec le monde sociable de la simple conversation.

Deux espaces s'opposent, celui de l'homme (M. Matisse) marqué par la rectitude et la verticalité, et celui de la femme (Mme Matisse) tout en courbe et en rondeur. A l'espace statique de l'homme correspond la partie fermée de la toile (le premier quart gauche de la composition) ; à l'espace dynamique de la femme correspond la partie ouverte de la peinture, celle délimitée par le bras droit de Mme Matisse assise. Son bras nous conduit à la fenêtre ouverte qui, à son tour, délimite un autre espace de la conversation. L'espace de Mme Matisse est dessiné dans sa totalité, il est achevé (elle est représentée de la tête aux pieds), alors que l'espace occupé par M. Matisse est inachevé (les jambes du personnage sont tronquées). Matisse envisage, à sa manière, plusieurs perspectives. La première concerne l'opposition habituelle entre les hommes et les femmes ; la deuxième, une réflexion sur la nature de la conversation puisque les personnages se regardent fixement sans donner l'impression de parler. Quant à la troisième, elle invite le visiteur à se demander quel type d'espace la

1. La notion d'*homme* se comprend ici au sens de l'*bonnête homme* tel qu'on l'employait au XVI<sup>e</sup> siècle, autrement dit l'individu curieux de tout, attentif aux autres, plein de bon sens et surtout sans dogme. Cette lecture de l'humanité, Heidegger l'interprète selon la double modalité du souci originel (la mort) et de l'angoisse (manifestation de son être libre). La déreliction (prise de conscience de cet abandon) traduit cette quête d'authenticité (redécouverte de l'être pour soi) et de retour à l'existence vraie, seul moyen de lutter contre la *tyrannie sans tyran* du on anonyme.

conversation annonce, celui d'un mutisme, d'une communication froide et figée, ou celui d'une *parole à venir*? A l'espace linéaire du masculin correspond la rotondité d'un corps féminin, mais est-ce là l'opposition entre la communication et la conversation?

Sans prétendre offrir ici un éventail complet des différentes variantes conversationnelles, la conversation reste le moment d'un plaisir simple de la vie quotidienne, une sorte de pragmatique de la vie, en somme. Dans ces conditions, je ne me suis pas intéressé au dialogue philosophique ou littéraire, puisque ce terme présupposait des conduites d'écriture relevant de pratiques littéraires. J'ai plutôt préféré déclinier la notion de conversation sous ses cadres éthiques et philosophiques, tous les moments en quelque sorte qui traduisent des espaces de sociabilité.

La conversation semble être la meilleure instance pour préserver l'espace de nos actions réciproques, expression d'un partage, d'une sociabilité ou d'une finalité sans fin et sans arrière-pensée<sup>1</sup>. *L'art de la conversation* doit être avant tout le moyen de se libérer de la tutelle de la ritournelle communicationnelle. Cet *Art* serait en quelque sorte une impossibilité de communiquer. Si l'on veut en effet arriver à sauvegarder cet *Art de table*<sup>2</sup> qu'est la conversation et conserver l'espace conversationnel dans ce qu'il a de plus mondain<sup>3</sup> et sociable, une réflexion sur le style semble s'imposer. Instance de moments privilégiés, le style permet à la conversation de travailler la langue en vue d'atteindre ses zones intimes et familières mais aussi étrangères et lointaines. Converser, ce n'est pas

1. La finalité sans fin correspond dans l'esthétique kantienne au moment où l'œuvre d'art ne vise aucune utilité ni intérêt particulier. Elle condamne autant l'attrait sensoriel que le dogmatisme conceptuel. Cette finalité n'est ni subjective, sinon elle aurait un intérêt, ni objective, sinon elle se réduirait à un concept. Dans les deux cas elle perdrait son universalité.

2. Stefano Guazzo est l'un des premiers à étudier, dans *La civile conversation* (Lyon, Jean Béraud, 1579), la conversation comme l'un des moyens de découvertes des mœurs des différentes communautés humaines. Diplôme et voyageur, il parcourut l'Europe, mais surtout la France et l'Italie, pour analyser la conduite des gens en société. Toutefois, la principale forme sociale de conversation étudiée par Guazzo est celle de l'amour. Il ne dresse en outre aucune typologie des figures de la conversation en fonction des nationalités.

3. « Mondain » se comprend ici dans la perspective heideggerienne comme l'expression d'une présence et d'une mise au monde.

communiquer selon un certain nombre de règles *sociales* ; le social se comprenant ici comme le formalisme vide, mais non sans valeur, de la vie en société, une sorte de politesse sans respect, de bienséance sans l'écoute de l'autre ou de bonnes manières sans savoir-vivre. *L'art de la conversation* ne consiste pas à faire des bruits de bouche, des effets de manches ou rechercher à tout prix l'effet rhétorique<sup>1</sup>. Il doit plutôt permettre de retrouver la langue dans ce qu'elle a de plus originel, et de redécouvrir l'exercice d'un *style* propre à chacun, au sens où le *style est de l'homme*. La conversation comme l'expression de *l'enjeu du style* est le signe d'un travail personnel propre à tous ceux qui ne cherchent pas à se retrancher derrière des valeurs stylistiques. Avoir du style, c'est justement ne pas le rechercher, c'est aussi affirmer sa nature et sa singularité d'auteur. J'expliquerai plus loin la particularité de cet enjeu, moment possible d'une conversation, à travers des expériences poétiques comme celles de Mallarmé ou des travaux plus immédiats sur la langue comme ceux d'Artaud ou de Wolfson, travaux qui conduisent souvent à des cas extrêmes de folie verbale : la mort par et avec le mot.

La conversation ne réclame pas nécessairement des mises en scène publiques, des énonciations, performances, modélisations ou actions réciproques. Comme la fonction première de la langue n'est pas de dénommer ou d'attribuer des noms aux choses, la fonction première de la conversation n'est peut-être pas de communiquer mais plutôt de saisir des zones de tension, des espaces intimes où l'homme retrouve sa raison d'être et sa nature. En cela, la conversation demande à être préservée.

D'autre part, *art* dans *L'art de la conversation* se comprend au premier chef comme une recherche éthique et une pragmatique de la vie quotidienne, et non comme une méthode ou un banal

1. Le mot « rhétorique » a, dans son utilisation récente, une connotation négative et un emploi ambigu. Il n'y a pas en soi de bonne ou de mauvaise rhétorique, il y a simplement ceux qui en abusent – les *rhétoriciens* –, et ceux qui l'utilisent avec finesse et subtilité – les *rhéteurs*. Nous verrons plus loin comment le bon emploi de la rhétorique constitue *l'enjeu du style*, finalité de cet *Art de la conversation*.

Narcisse se rencontrant lui-même par l'intermédiaire d'Écho. La belle vitrine moderne de la naïveté du couple aimant avec en devanture son bonheur apparent, tout ceci forme un agencement presque cohérent, évoquant tour à tour l'envie, la nostalgie ou l'admiration. Combien la joie et le bonheur sont misérables quand ils se voient réduits à ce type de conduites caricaturales. On pourrait même évoquer à ce propos le jeu ambigu d'un renvoi échololique de formule : *je t'aime. Tu m'aimes ?* Nathalie Sarraute conclut son dialogue amoureux par la formule combien lapidaire qui évite toute sorte de discussion et de contestation : « Mais oui, bien sûr, je t'aime. »<sup>1</sup> Telle est la situation de Narcisse qui, avec lui, fait disparaître l'amour. Quelle déclaration d'amour que celle de Narcisse, déclaration qui consiste à ne plus dire *je t'aime* et qui permet d'éviter le simulacre un peu à la manière d'Alain Souchon dans *On s'aime pas* lorsqu'il écrit : « On se touche, on s'embrasse la bouche. Tiens même, vlà qu'on se dit qu'on s'aime. Mais c'est que de la crème, de la pommade rose pour cacher les choses du petit plaisir, pour pas tout seul dormir. »<sup>2</sup> *Je t'aime. Tu m'aimes ?* Cela revient à instaurer une causalité sous-entendue, je t'aime parce que tu m'aimes, et l'on connaît la suite ! Dans un second temps, reconnaissant l'existence d'une telle causalité, le sujet finit par résumer son amour à cette relation d'échange pour ne plus aimer l'autre et se noyer en lui-même. Dernière séquence tragique, la reconnaissance qu'il n'est plus un sujet aimant mais le pâle reflet d'un contexte social qui lui échappe. Constat ambigu, mais l'ère de la télécommunication a tout de même essayé de masquer les apparences pour installer derrière le *triste sire*, un être charmant et conversant par tous les moyens modernes de télécommunication. Derrière le réseau, le contenu, ou le sujet télécommunicant, un moule sans forme ni sujet... mais qui s'est laissé prendre ?

1. N. Sarraute, *L'usage de la parole*, Paris, Folio-Gallimard, 1985, p. 75.

2. A. Souchon, *On s'aime pas*.

The book is a collection of essays by various authors, including...

The first section discusses the historical context of the work, tracing its roots back to the early 20th century. The authors explore the social and political conditions that influenced the development of the theory.

The second section focuses on the theoretical framework, detailing the key concepts and models used in the research. The authors provide a comprehensive overview of the underlying principles and their implications.

The third section presents empirical evidence, including data analysis and case studies. The authors demonstrate how the theoretical models are applied in real-world scenarios, highlighting the practical significance of the findings.

The fourth section discusses the limitations and future directions of the research. The authors identify areas where further investigation is needed and propose potential avenues for future studies.

The book is well-organized and easy to read, making it a valuable resource for students and researchers alike. The authors' clear and concise writing style, combined with their extensive knowledge of the subject, makes this a highly recommended read.

© 2000 Blackwell Publishers Ltd. *Journal of Economic Surveys*, Vol. 14, No. 4, pp. 481-510

## L'enjeu du style ou la grammaire de la conversation

*Par ses tours primesautiers, seuls, inclus aux  
facilités de la conversation ; quoique l'artifice  
excelle pour convaincre.*

Mallarmé, *Variations sur un sujet.*

L'étape précédente nous a montré la vacance du sujet et la voie sans issue de la conversation malgré la richesse des nouveaux dispositifs communicationnels. Si ce parcours sur la conversation se termine par un regard sur le style, c'est aussi pour montrer que le style, dans son acception première, offre à l'acte conversationnel une solution. Universellement compréhensible, il se présente comme la grammaire de la conversation et tel est son enjeu.

La finesse et l'intensité de ces moments de style se retrouvent ainsi dans les conversations écrites, parlées ou silencieuses. A chaque occasion, le style transparait dans ces séquences conversées comme une ossature qui donne corps aux propos tenus. Les remarques préliminaires montraient que la conversation n'impliquait pas nécessairement une conduite communicante. Il en est de même avec les conduites stylistiques. Le style dévoile la structure sous-jacente de la conversation, mais garantit surtout son existence. Il sauvegarde la conversation dans son authenticité pour amener l'individu, le lecteur ou l'auditeur à la découverte de ces moments de réciprocité sociable ou muette que le poète appelle zone indicible de la parole, blancheur des mots ou soliloque muet. Deleuze, dans son ouvrage sur Proust<sup>1</sup>, pose la question de la manière dont la

1. G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 195.

communication se réalise dans l'œuvre d'art. Il finit par reconnaître que la puissance du lien dans l'œuvre tient à la singularité du style. Quel genre d'espace de conversationnel le style instaure-t-il donc : lieu dit d'une parole muette, intense et authentique ou moment d'un acte de communication bruyant, stéréotypé et collectif ? La conversation, semble-t-il, a choisi sa voie, qu'elle soit écrite ou non ne change rien à l'affaire ! Elle existe comme un instant singulier et reste le témoignage de ce qui fait l'humain chez l'homme.

#### LA NATURE DU STYLE

Ordonnement de moments privilégiés, le style préserve ces relations intimes et authentiques que la conversation, prononcée ou intériorisée, découvre. Moment intense d'écriture, le style affouille des zones d'intimité profondes sans pour autant les mettre à nu. Avec sa propre grammaire, le style se fait le porte parole d'une conversation en perpétuel devenir, et il n'y a pas, dans l'acte d'écriture réussi, efficace disait René Char, de séquences où le style empêcherait que la conversation ne se réalise. La page blanche, le silence de la parole ou encore la conversation d'écriture, sont la même expression d'un *non-style*. Le *non-style*, refus de l'effet de manche, sorte de mot d'ordre du rhétoricien, apparaît comme l'expression libre d'une conversation jamais communicante. Le sujet aura beau parler, conversera-t-il ? Ce drame de l'écriture, les poètes tentent de le retranscrire dans leur travail d'écrivain. Mallarmé par exemple, mais il en existe bien d'autres, travaille le vers pour qu'il exprime la complexité de la conversation dans son achèvement. La conversation mallarméenne envisage une sorte de retour sur l'acte même d'écriture et de conversation, sans que ce retour ne se réduise à des repliements psychologiques sur soi et de soi. Pas de complaisance ni de plainte dans ses pages d'écriture, mais plutôt l'accomplissement d'une activité où, à chaque instant, le poète risque sa vie. Mais peu importe l'échec, seule l'aventure plus que la réalisation importe.

*Le style est de l'homme* parce que l'homme impose, par sa forme et dans sa langue, une modulation, une sorte de moule à ses divers actes d'écriture. Mais, ce moule, spécifique à chaque écrivain, a-t-il comme modèle le *moule intérieur* de Buffon tel que Deleuze le décrit ? Il semble en réalité que ce moule modèle et module l'intérieur des êtres ou des volumes, quels qu'ils soient, non en s'en tenant uniquement aux procédés rhétoriques de l'Antiquité, ceux qui délimitent l'extériorité des êtres ou des choses, mais en s'attaquant à la structure intérieure et propre de l'écriture. La modulation de Buffon dénature et fait exploser ainsi les figures classiques du style. Le moule comme variation de ces modulations n'est plus le moment où une forme s'impose extérieurement, grossièrement, presque avec vulgarité, à une matière. Il est plutôt une forme qui donne vie à la matière. Comme il vaut mieux *la forme* et non *des formes*, celles-ci étant les figures et les espaces extérieurs du discours, il vaut mieux que chaque auteur ait son propre style dans la mesure où jamais personne ne parle, ne module, ni ne formule de la même manière. Chacun a sa langue, chacun a sa conversation, chacun a son style. Même si on a la langue qu'on mérite et le style qu'on peut, il n'empêche que la variation des jeux langagiers modulés des actes d'écriture propres à chaque auteur délimite des zones de contact où une communauté partagée peut s'élaborer. Ce passage d'une langue à l'autre, d'un *langage commun* (zone sociale) à un *langage affect* (zone intérieure) par un retour à la langue primitive, celle qui vient avant la langue maternelle, montre à quel point l'immersion langagière n'est pas facile et reste sujette à des drames. Ce sentiment d'étrangeté langagière, Proust le ressent à l'audition des Opéras de Wagner. A la manière *de ces beaux livres écrits dans une langue étrangère*, l'utilisation des mêmes thèmes musicaux rappelle, à la conscience affectée, des actes lointains, intériorisés, presque détachés, invitant le lecteur ou l'auditeur, moins à la reprise d'un motif qu'à la névralgie d'une impression<sup>1</sup>. En lisant, en écoutant ou en parlant, le sujet pénètre un monde étrange ; il oublie sa fonction

1. M. Proust, *A la recherche du Temps perdu*, La Prisonnière, Paris, Gallimard, 1977, p. 188.

sociale d'être communicatif pour recouvrer son état intense, celui où s'exprime sa conversation. Il déjoue du même coup les ruses de la communication et les formes sociales de sa syntaxe quotidienne. Dorénavant en se parlant, l'homme prend l'autre comme prétexte pour se rappeler à l'oreille sa propre musique. Comme les partitions de Bela Bartók ne se limitent pas à la simple récollection de thèmes folkloriques, la langue propre n'apparaît plus comme un recollement de formules creuses ou de lieux communs. Sans que cela traduise pour autant une authenticité naïve, le *langage-affect*, comme la variation folklorique, réinvestit un énoncé ou une partition. Il réactive la modulation des constances qui retranscrit, par résonance, le retour à l'origine, c'est-à-dire l'oubli de la subjectivité quotidienne. *Avoir du style*, ce serait ainsi retrouver sa langue. Ne fussent que dans l'urgence de ces moments littéraires ou musicaux, les *lignes de tension* que l'écriture provoque, simultanément inhérentes et intérieures au langage, permettent d'expérimenter et d'éprouver la conversation de l'homme à travers son style.

#### LA RHÉTORIQUE ET LE STYLE

Réfléchir sur le style, cela revient à réfléchir à son utilisation littéraire. La distinction entre la rhétorique et le style s'établit avant tout par le passage de l'extériorité à l'intériorité. Mais là encore, la distinction entre l'usage mesuré de la langue au moyen duquel le rhéteur construit son discours, et le rhétoricien recherchant délibérément l'effet de manche ou de bouche, mérite d'être faite. Lorsque Aristote définit la rhétorique comme « la faculté de découvrir spéculativement ce qui, dans chaque cas, peut être propre à persuader »<sup>1</sup>, il ne la réduit pas à un processus stérile, représentatif et descriptif. Il la pressent au contraire comme une activité liée à l'action. L'art de la persuasion implique en fait un jugement

1. Aristote, *La Rhétorique*, liv. II, 1355 b 25-26, Paris, Éd. des Belles Lettres, 1961 ; trad. Dufour.

conforme à des situations concrètes, jugement ayant pour principal objet la mise en rapport réciproque du langage et de la pensée. La rhétorique n'a rien d'une simple mise en application externe de la langue ; elle permet simplement au style de s'accomplir. Plus qu'un exercice formel, elle rend possible l'accomplissement d'un style, même si la plupart du temps, elle est perçue comme la mise en scène d'effets de langage ou d'écriture. On retrouve ici toute la distinction entre le rhéteur qui apprécie à sa juste valeur la forme stylistique, et le rhétoricien, sorte de Chevalier de la carafe, qui joue de manière excessive avec l'effet de manche.

La figure de style mis en place dans la conversation rappelle le thème de la *Gaie rhétorique* de Nietzsche. Le style n'est pas une simple catégorie linguistique, exercice standard d'une série de protocoles et de mots d'ordre, la belle écriture par excellence ; le style s'élabore au contraire dans le contexte de l'*écart*, de la rupture et de la transgression, l'écrivain devenant un *agent d'écart* s'opposant ainsi au linguiste « interprète de la statistique »<sup>1</sup>. Dans l'atmosphère de la variation continuelle, du déséquilibre permanent et de l'exercice vivace, le style réclame un état de complète hétérogénéité et refuse l'agencement stéréotypé des mots. Mais pour mieux comprendre la manière dont le style permet à la conversation de s'affirmer, il faut revenir sur ce qui le véhicule, autrement dit le discours indirect libre.

#### LE DISCOURS INDIRECT LIBRE

Le discours indirect libre se définit comme un rapport d'énoncés entre deux locuteurs. Par exemple, dans la célèbre formule de *Madame Bovary* : « Elle se répétait : "j'ai un amant ! j'ai un amant !" » se délectant à cette idée comme celle d'une autre puberté qui lui serait

1. P. Valéry, « Lettre à Clédat », *Revue de philologie française*, n° 40, 1928, p. 509. Voir à ce titre dans l'ouvrage cité plus haut, l'analyse faite par G. Passerone sur différents écrivains comme Flaubert ou Proust.

survenue. Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs d'amour... »<sup>1</sup>, le « elle allait donc enfin posséder » est une formulation en style indirect libre dans laquelle la voix du personnage se mélange à celle du narrateur et de l'auteur. L'écrivain renonce ainsi « à être un écrivain-narrateur, et plonge immédiatement dans son personnage, enarrant tout à travers lui »<sup>2</sup>. Chaque personnage garde ainsi sa voix alors que dans le discours direct ou indirect une seule voix s'exprime, que ce soit celle du sujet parlant actuellement (discours direct) ou celle qui prend en charge l'énoncé et la voix du premier locuteur interdisant alors au deuxième de parler (discours indirect). Quand le sujet affirme : *je dis qu'il a fait ceci*, en tant que locuteur il soumet le deuxième en l'empêchant de parler ; son énoncé est subordonné au sien qui le contient. En outre, le discours direct est moins libre que les autres parce qu'il imagine encore un *je* parlant.

Au contraire, avec le discours indirect libre, il y a un mélange de deux voix ou de deux énoncés, et une parfaite autonomie de l'interlocuteur, du *tu* ou du *il*. Cette forme de discours reste le seul recours de l'écrivain pour retrouver le flux de sa langue, sa mobilité ou son hétérogénéité, moyen par lequel il pourra déséquilibrer la langue quotidienne pour créer des lignes de tension dans son œuvre. Le discours indirect libre devient ainsi le moyen d'échapper à l'omnipotence du narrateur apparemment maître de son discours. Il est aussi un moyen de lutter contre l'enchâssement d'énoncés directs ou indirects. En acceptant que le sujet perde la maîtrise de son énoncé, la figure du style va pouvoir s'accomplir, alors qu'avec le discours direct ou indirect l'écrivain pense qu'il est encore possible de produire des énoncés singuliers mêlant, au gré des circonstances, divers sujets d'énonciations. L'énonciation prise dans un énoncé qui dépend lui-même d'une autre énonciation permet, dans le discours indirect libre, de réaliser une série d'agencements et d'emboîtements dont la principale fonction est de préserver la langue des artifices rhétoriques. Il ne s'agit ni d'écrire pour

1. G. Flaubert, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. 1, 1951, p. 657.

2. P. Pasolini, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 41 ; trad. A. Pullberg.

l'éternité, ni d'écrire pour satisfaire une vague subjectivité, mais plutôt d'envisager l'acte d'écriture comme la redécouverte de sa propre langue. L'écrivain agençant librement des énoncés collectifs sauvegarde en outre l'hétérogénéité de la langue. D'ailleurs, le thème du *moule* que Buffon utilise quand il définit l'idée de style rend possible l'agencement individuel d'énoncés collectifs, et c'est cet agencement libre qui s'exprime pleinement dans le *bilinguisme sans langue*, formule que Deleuze emploie pour qualifier le travail de Wolfson et de Bene<sup>1</sup>. Le *bilinguisme sans langue* correspond à la possibilité laissée par l'écrivain de quitter sa langue maternelle pour retrouver un état antérieur, une sorte de langue primitive. Son bilinguisme consiste alors à passer d'une puissance langagière à une autre sans que ce passage ne soit circonscrit par les limites imposées par la langue standard.

#### LE MOULE INTÉRIEUR

En août 1753, Buffon écrit, à l'occasion de son élection à l'Académie française, son *Discours sur le style*. A cette époque, il travaille sur son *Histoire naturelle* dont il a déjà publié plusieurs volumes, notamment les volumes consacrés à l'observation des espèces et leur composition. Dans son approche scientifique de l'évolution des espèces, Buffon esquisse l'idée moderne de circulation moléculaire au travers des corps ; les molécules passant d'un corps à l'autre au fur et à mesure de l'état physique de ce corps. A partir de la notion d'échange moléculaire, il va élaborer la notion de *moule intérieur*<sup>2</sup> : « Le corps d'un animal est une espèce de moule intérieur

1. Cf. L. Wolfson, *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970 et C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

2. J.-J. Rousseau parle, dans sa quatrième promenade des *Rêveries*, de modèle intérieur comme modulation du devenir de la matière. La modulation rousseauiste reprend la notion de moule chez Buffon ou de forme chez Aristote. Principe téléologique, la modulation est autant constituante que constituée, nature naturante que nature naturée, libre préservation d'un contenu à l'égard d'une extériorité et intériorité. Il n'y a pas en réalité de moulage formel et prédéterminé.

dans lequel la matière qui sert à son accroissement se modèle et s'assimile au total... Il nous paraît donc certain que le corps de l'animal ou du végétal est un moule intérieur qui a une forme constante mais dont la masse et le volume peuvent augmenter proportionnellement, et que l'accroissement, ou si l'on veut le développement de l'animal ou du végétal, ne se fait que par l'extension de ce moule dans toutes ses dimensions extérieures et intérieures ; que cette extension se fait par l'intussusception d'une matière accessoire et étrangère qui pénètre dans l'intérieur et qui devient semblable à la forme identique avec la matière du moule. »<sup>1</sup> L'analyse philosophique de Buffon sur le *moule intérieur* s'inscrit dans la perspective aristotélicienne de l'acte téléologique (la recherche d'une fin pour elle-même, science des causes finales)<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas d'une simple forme mais d'une modulation spécifique à la structure de chaque individu. Le moule intérieur n'est pas pour Buffon une délimitation externe des structures, une forme formalisante, un moulage définitif et irréversible, mais plutôt une modulation qui agit sur la structure interne des sujets, une forme qui s'actualise dans la matière du langage. Le style conditionne l'œuvre par son unité ; il met en quelque sorte de l'ordre et du mouvement dans la pensée. Cette modulation rapportée au style permet à l'acte d'écriture de se définir, non pas comme un exercice formel, ni comme une stratégie de placement plus ou moins harmonieuse, ni même comme une forme externe qui s'impose de l'extérieur à la matière. Il s'agit plutôt de la véritable modulation de la matière même du langage. Quand Buffon écrit sa fameuse formule : « Le style est de l'homme »<sup>3</sup>, il sous-entend que chaque écrivain a un style au sens où personne ne module de la même manière, chacun a sa langue comme chacun a sa conversation. Ces agencements propres sont à l'image de ces varia-

1. G. Buffon, *Histoire naturelle*, histoire des animaux, chapitre III, Bruxelles, Éd. Lejeune, 1828. George Canguilhem a été l'un des premiers à soulever l'originalité scientifique de la notion d'échange cellulaire dans son ouvrage *La connaissance et la vie*, Paris, Vrin, 1985, p. 51-60. Pour plus de détails sur la question, cf. G. Passerone, *op. cit.*

2. Aristote, *Métaphysique*, liv. H et Z, *La physique*, liv. I et II.

3. G. Buffon, « Le discours sur le style », *Discours académiques*, Paris, 1866, p. 15.

tions continuées de lignes syntaxiques allant de l'exercice poétique le plus pur, Mallarmé et le « Coup de dés », par exemple, à des formes musicales comme les phrasés de Bach, en passant par les logorrhées verbales d'Artaud, formes multiples de *bilinguisme sans langue*. Le style est et reste dans cette perspective une forme spécifique que l'homme impose aux différentes connaissances afin de les mouler et de les représenter dans la matière même de la langue. Cet *enjeu du style* n'existe néanmoins qu'à condition que l'écrivain s'en serve comme d'une régulation rhétorique : « Plus je travaille, et plus je m'aperçois que, si l'on a la passion de serrer la vérité d'aussi près que possible, il faut renoncer à être préoccupé par le style. »<sup>1</sup> Se préoccuper du style, cela revient à réduire l'acte d'écriture à un simple exercice d'agencement. Par contre, *oublier* le style c'est en faire un *non-style* en vue de libérer la langue du carcan social pour permettre à la matière brute de la conversation de s'extraire. C'est toute la différence entre *celui qui a un style*, qualité immanente d'un acte d'écriture que le lecteur ressent et qui lui permet de faire la différence entre le grand écrivain et le scribe, et *le styliste* de la belle écriture, celui qui n'est peut-être pas assez harcelé par la matière brute des choses et des événements pour la saisir. Le *non-style* serait aussi le moyen de retrouver sa langue première dans le sens d'*avoir du style* pour retrouver sa langue et pour redécouvrir en profondeur le dynamisme poétique qui donne vie au langage. Ce parcours, Mallarmé le propose à son lecteur. Partir d'un regard sur l'exercice d'écriture et l'acte de communication pour se rendre compte assez vite de leurs limites. Plus tard, un travail profond sur l'acte d'écriture peut s'instaurer afin de comprendre ce pour quoi la page blanche est faite, sorte de redécouverte d'un acte conversationnel sans communication, acte destiné quelquefois au repli sur soi, d'autres fois à la mise en commun ou partage d'une langue intime. Mais l'alternative n'est pas sans risque puisque l'écrivain aurait le choix entre l'enfermement dans ses conduites psychotiques, l'acte

1. Confiance faite par M. Proust à Roger Martin-du-Gard, parue dans *Le Figaro littéraire* du 24 décembre 1955.

de conversation soliloqué (le sujet s'enferme dans sa langue-affect), la pratique des actes communicationnels quotidiens, situation d'impasse, et en dernier lieu la redécouverte d'actes conversationnels, conduites sociables du sujet conversant. La conversation, qu'elle soit d'écriture ou non, serait peut-être le meilleur moyen pour atteindre cette *part muette*, cette région insaisissable et ignorée de la langue. La raréfaction qu'entraîne l'exercice poétique de Mallarmé par exemple nous montre à quel point la tension verbale de la conversation poétique conduit, l'écrivain comme le lecteur, à un état de syncope ou un blanc de parole. Le style semble être en quelque sorte une réponse à cet exercice périlleux qu'engendre la conversation authentique, c'est-à-dire l'accès à un état de desserrement de la langue. S'éloigner de ce dont on parle, non par désintéressement mais pour retrouver la zone de tension cachée derrière le mot quotidien, zone de tension qui dévoile les accès au sens, autre forme de la poésie du mot qui se réalise sans effet sonore.

#### LE TRAVAIL MALLARMÉEN

« Quand je commence, il me semble que mon tableau est de l'autre côté, seulement couvert de cette poussière blanche, la toile. Il me suffit d'épousseter. J'ai une petite brosse à dégager le bleu, une autre le vert ou le jaune : mes pinceaux. Lorsque tout est nettoyé, le tableau est fini »<sup>1</sup> ; la conversation poétique se présente de la même manière. A l'origine, l'instant est sublime et réussi ; le partage est présent. Les mots authentiques, ceux qui ont retrouvé leur sens, feront le même office que les pinceaux de Braque : ils concrétiseront les espaces réels de conversation. Mais comme trop de couleurs font perdre à la toile son attrait, trop de mots font perdre à la conversation sa nature. C'est la mesure pour la mesure qu'il convient de rechercher dans la pratique conversationnelle. *A priori*, l'exercice est simple, pourtant l'échec est presque systématique. Le poème du « Coup de dés » de Mallarmé nous propose, par

1. J. Paulhan. *Braque, le patron*, Genève, 1946, p. 43.

l'affirmation claire et joyeuse de son style, la redécouverte de l'exercice conversationnel. Il creuse le mot pour faire resurgir l'essentiel, une espèce d'immédiateté devenant silence et blanc. Pas de rhétorique abusive, pas d'exercice de style excessif, mais un travail sur la langue pour en faire sortir une conversation indicible et muette, mais humaine. Mallarmé tente ce pari au risque de son écriture. De « L'Azur » au « Livre », le parcours est long et laborieux et les écueils multiples. L'ombre de la stérilité avec « L'azur », le formalisme du travail de l'écrivain avec « Igitur », sont autant d'obstacles à la création du poète. Mais en fin de parcours il y a la découverte de l'hétérogénéité et de l'étrangeté de la langue exprimée dans le « Coup de dés ».

Pourtant, que se passa-t-il pour qu'il écrive à la fin des années 1865 : « Vous aviez raison, le spleen m'a presque déserté et ma poésie s'est élevée sur ses débris, enrichie de ses teintes, cruelles et solitaires, mais lumineuses. L'impuissance est vaincue, et mon âme se meut avec liberté. Merci de votre amicale prophétie, d'elle est née, sans doute, cette Résurrection. »<sup>1</sup> Comment interpréter cette résurrection, et comment lire certains poèmes comme « Le Guignon », « Les Fenêtres », « L'Azur », dans lesquels il évoque cette quête de l'Absolu ? Le cri du dernier vers de « L'Azur », se perçoit-il comme un cri d'agonie ou de victoire sur la langue commune : « L'Azur, l'azur, l'azur »<sup>2</sup> ? Ce poème lui a donné beaucoup de mal<sup>3</sup>, mais il lui a permis de dégager son travail du bel agencement syntaxique. S'attacher à l'effet produit plus qu'à la chose décrite<sup>4</sup> afin de retrouver une réalité non plus quotidienne mais probatoire, une zone de la langue où la distinction entre le rêve et le réel n'a plus de sens<sup>5</sup>, tel est le souhait du poète. Oscillant

1. S. Mallarmé, *Correspondances*, t. I, lettre du 31 décembre 1865 à Mistral, Paris, 1959, p. 190.

2. S. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, « L'Azur », Paris, Gallimard, « Pléiade », 1945, p. 37.

3. S. Mallarmé, *Correspondances*, t. I, « Lettre à Cazalis de janvier 1864 », Paris, 1959, p. 104.

4. S. Mallarmé, *op. cit.*, Lettre d'octobre 1864 à Cazalis, p. 137.

5. Lorsque Mallarmé évoque le rêve comme ennemi de la charge du poète (cf. *Toast funèbre*), il affirme que l'activité poétique ne peut s'accomplir sans un travail formel. Le rêve, s'il n'est pas surélaboration, se résume à une simple avancée directe sur l'imagi-

entre une approche tangible de la réalité et la crainte de la stérilité, Mallarmé recherche dans le mot le vecteur idéal à toute conversation pour se soustraire de la contingence de la communication. L'effet demande un travail parce qu'il permet au poète de se dégager de la pesanteur de la langue commune pour retrouver une grammaire absente de toute combinaison mathématique.

Avant la résurrection de 1865, il s'agissait pour Mallarmé de chercher l'effet, même si cet effet n'avait rien d'excessif : « Le sens trop précis rature ta vague littérature. »<sup>1</sup> A ce moment de son activité, il veut atteindre l'absoluité de la langue par un travail formel sur le mot en vue de « donner un sens plus pur au mot de la tribu »<sup>2</sup>. Le travail sur le mot, matériau idéal, consiste à transmuier le réel commun et sensible en une vérité idéale. Exclure le « réel parce que vil »<sup>3</sup>, n'a pour l'instant aucune commune mesure avec le frisson final du réel authentique du « Coup de dés » en qui toute réalité se dissout. Mallarmé travaille encore la matérialité du langage parce qu'il pense que la langue a le pouvoir de dévoiler le rêve ou la nudité idéale au lecteur. Cette recherche n'est toutefois pas sans péril. A vouloir triturer le mot, le poète finit par le perdre en perdant la raison. La réalité transfigurée du rêve est peut-être trop éblouissante pour le simple donataire. Qui ne donne rien, ne reçoit rien, c'est sans doute l'avertissement qui met le poète en garde : « Voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières. »<sup>4</sup> Mais cela n'empêche pas Mal-

naire. L'hermétisme mallarméen rejoint la dureté rimbaldienne à l'égard de l'imagination : « songer est indigne », *Comédie de la soif*. Le rêve est ennemi de la charge du poète puisqu'il le détourne de son travail sur la réalité. A la différence de Nerval chez qui le poème existe sans *poiein* (le *poiein* c'est l'actualisation du travail poétique), avec Mallarmé le poème est simultané au *poiein*.

1. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, « Toute l'âme résume », Paris, Gallimard, 1945, p. 73.
2. S. Mallarmé, *op. cit.*, « Le tombeau d'Edgar Poe », p. 70.
3. S. Mallarmé, *op. cit.*, « Toute l'âme résume », p. 73.
4. S. Mallarmé, *Correspondances*, t. I, « Lettre à Coppé du 20 avril 1868 » Paris, 1959, p. 270.

larmé de reprendre sa route, éprouvante mais bienfaitrice, pour passer du mot au symbole. Ainsi ciselé, le mot l'est posément avec patience et science. Mallarmé a failli échouer comme l'homme supérieur a failli s'emparer de ce qui ne lui appartenait pas. De ce point de vue, le jet de dés dans un « Coup de dés » confirme la prise de conscience du poète de ce qui était en germe dans l'œuvre précédente, « Igitur ». Après avoir réfléchi sur la possibilité d'exprimer, par une forme exclusive, le rêve, il finit par admettre dans un « Coup de dés » que si la découverte de l'être est possible, elle passe par le terrassement du mot ressuscitant le hasard silencieux. Le poète sut éviter le piège de la belle langue grâce aux nombreux avertissements comme ceux d'« aboli bibelot d'inanité sonore »<sup>1</sup> ou ceux de l'inanité de la parole<sup>2</sup>. Le mot doit s'affirmer comme un accès au silence, mais aussi comme l'instauration d'une conversation muette sans qu'il s'agisse d'un silence réducteur. Penser c'est écrire sans accessoire<sup>3</sup>, c'est le moment où la parole s'essentialise pour s'accomplir sans le mot : « l'indicible ou le pur, la poésie sans les mots »<sup>4</sup>; thème de la parole sans voix de Nietzsche<sup>5</sup>. Combien Maurice Blanchot avait raison d'écrire que le silence, loin d'apparaître comme l'opposé des mots, était au contraire « supposé par les mots »<sup>6</sup>. L'ordonnement du « Livre » éliminant le hasard<sup>7</sup>, la pensée procédant par raccourci<sup>8</sup>, par vision simultanée<sup>9</sup> et par proximité<sup>10</sup>, tout cela compose le *poème tu*<sup>11</sup>. Mais, l'essentiel de la *conversation poétique* se retrouve dans le « Coup de dés », œuvre essentielle du travail mallarméen.

1. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx », Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1945, p. 68.

2. S. Mallarmé, *op. cit.*, « Igitur, scolies », p. 451.

3. S. Mallarmé, *op. cit.*, « Crise de vers », p. 363.

4. S. Mallarmé, *op. cit.*, « Offices », p. 389.

5. F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971, p. 166.

6. M. Blanchot, *La part du feu*, « Le mythe de Mallarmé », Paris, Gallimard, 1949, p. 42.

7. S. Mallarmé, *op. cit.*, « Crise de vers », p. 368.

8. S. Mallarmé, *op. cit.*, « Un coup de dés n'abolira jamais le hasard », p. 455.

9. S. Mallarmé, *op. cit.*, préface, « Un coup de dés n'abolira jamais le hasard », p. 455.

10. S. Mallarmé, *op. cit.*, « Quant au livre », p. 375.

11. S. Mallarmé, *op. cit.*, « Crise de vers », p. 367.

## UN COUP DE DÉS N'ABOLIRA JAMAIS LE HASARD

La lecture de ce texte demande, pour qu'il soit saisi comme Mallarmé le souhaite, une vision simultanée<sup>1</sup> de l'ensemble de la composition. Volontairement, Mallarmé introduit dans son texte un mélange d'ornements prenant la forme, par une typographie inhabituelle, d'une grammaire surprenante ou de silences insaisissables, moments intimes de conversation. La nouveauté de Mallarmé consiste à faire de la typographie la grammaire du poème. Chaque vers est construit sur un modèle typographique propre ce qui ne l'empêche pas de s'intégrer parfaitement au texte. De cette disposition évocatrice, la pagination est exclue. Simultanéité entre ce qui fait office de commencement et de fin, ce « livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant »<sup>2</sup>. Cela n'interdit pas cependant « les arrêts fragmentaires »<sup>3</sup> que la langue impose. Tout doit agir autour de l'hypothèse première et probatoire de l'impossibilité de la langue commune à traduire le combat que le poète mène contre l'effet standard du mot. Une fois oublié et transgressé l'ordre de l'agencement formel, le vers éconduit l'affirmation de la parole contingente et homogène pour inaugurer la venue de la parole conversante, la feuille de style, ou l'étrangeté de l'acte d'écriture. Le récit, de justesse évité, n'est que l'inertie d'une langue qui ne peut se débarrasser du vague sans dotation. A ce titre, le lancer de dés mallarméen est un et victorieux, il réinstaura la parole dans son acte de conversation, celui qui relie le mot à la nature des choses, ou le mot à l'individu dans sa communauté de pensée. Le coup de dés par lui-même n'est rien ; il échoue quand il est seul, mais s'il réussit, la conversation se réalise. Ce n'est pas le coup de dés en soi qui importe, mais au contraire l'individu qui affirme, par

1. S. Mallarmé, *op. cit.*, préface, « Un coup de dés n'abolira jamais le hasard », p. 455.

2. S. Mallarmé, *Le « Livre »* édité par J. Scherer. Fragment 181 A, Paris, 1957.

3. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, préface, « Un coup de dés n'abolira jamais le hasard » Paris, Gallimard, Pléiade, 1945, p. 455-456.