

Florica HRUBARU  
Université « Ovidius » Constanța

## **Ainsi procède le Mime ou la fiction au présent**

### **1. Temps et fiction : la temporalité lyrique**

Les recherches théoriques portant sur la temporalité du discours de fiction observent dans la plupart des cas le discours narratif et le jeu des formes verbales dans ce type de discours. Pour deux motifs évidents : dans une acception large du terme, la fiction est associée au récit ; deuxièmement, le discours narratif est le plus intimement lié au temps : c'est un discours de mémoire qui pose une succession d'événements ordonnés selon une logique.

Une importante bibliographie critique et de théorie littéraire, de date récente et moins récente, associe le discours de la poésie moderne à un discours caractérisé d'intemporel et très souvent à un discours non représentatif. Il y a dans ces affirmations plus qu'une part de vérité. Il est incontestable que le discours lyrique met en jeu une temporalité particulière et une force représentative qui diffèrent des mêmes traits du discours narratif.

Le discours lyrique (de poésie) est défini dans les poétiques classiques en termes de négation à partir du discours épique : la négation du récit, de l'événement, de l'aventure qui faisaient l'objet de l'épopée<sup>1</sup>.

La véritable crise du narratif et de tout ce qui est écriture de représentation commence avec Mallarmé, avec cette nouvelle vision de *la mimesis* et de la fiction propres à la poésie. La fiction poétique est différente de la « fiction proprement dite ou le récit imaginaire ». (Mallarmé, *Action restreinte*, OC\* : 376). Tout comme le récit imaginaire (le roman), la

---

<sup>1</sup> Madame de Staël n'est pas la seule à affirmer l'intemporalité du discours lyrique : « La poésie lyrique ne raconte rien, ne s'astreint en rien à la succession du temps, ni aux limites des lieux, elle plane sur les siècles elle donne de la durée à ce moment sublime pendant lequel l'homme s'élève au dessus des peines et des plaisirs de la vie ». (*De l'Allemagne*). En 1926 Pierre Brunel publie chez Grasset *La poésie pure*. Nous lisons à la page 22 : « Enseigner, raconter, peindre, donner le frisson ou tirer des larmes, à tout cela suffit largement la prose dont c'est aussi bien l'objet naturel. Impure en un mot l'éloquence, entendant par là non pas l'art de beaucoup parler pour ne rien dire, mais bien l'art de parler pour dire quelque chose ».

\* OC = Oeuvres complètes, v. édition Mallarmé 1945.

poésie est le résultat de l'activité du mime. Mais le mime-poète ne raconte rien, il suggère. Dans la Préface à *Un coup de dés*, la fiction est l'activité de création même. Elle s'oppose au récit, elle « est une mise en scène spirituelle exacte », mise en scène d'idées, « l'instant de paraître et que dure leur concours. Le mime disparu, le mime tu, la fiction se dissipe, vite, d'après la mobilité de l'écrit [...] tout se passe par raccourci, en hypothèse; on évite le récit ». (ibid. : 445.) Aussi la poésie devient-elle chez Mallarmé synonyme de la fiction, c'est l'emploi à nu de la pensée.

La fiction, attachée depuis Aristote au poème épique ou à la tragédie, donc au *muthos*, se définit chez Mallarmé exactement par l'exclusion du récit, de l'explicatif, du descriptif. La fiction n'est plus un intermédiaire entre le monde de l'oeuvre et le réel, la fiction est *dans* le langage même, dans son emploi essentiel (dans le sens étymologique du terme). Le langage est l'instrument de la fiction, « le langage se réfléchissant ». La fiction est « le procédé même de l'esprit humain » (*Notes I. 1869, OC : 851*) : « il a été démontré par la lettre – l'équivalent de la Fiction » (*Notes I. 1869. OC : 854*). La fiction permet « la préalable disjonction, celle de la parole et du monde » (*Crise de vers, OC : 385*).

## 2. Le mime et la scène : le faux présent

Deux textes sont révélateurs pour la *mimesis* de Mallarmé et pour le problème qui nous occupe, la temporalité dans la fiction : *Mimique* et *Le Pitre châtié*, textes qui placent au premier plan, explicitement, la figure du mime. Nous donnons ci-dessous un fragment de *Mimique* :

Ainsi, ce PIERROT ASSASIN DE SA FEMME composé et rédigé par lui même, soliloque muet que, tout le long à son âme tient et du visage et de ses gestes le fantôme blanc comme une page non encore écrite. Un tourbillon de raisons naïves ou neuves émane qu'il plairait de saisir avec sûreté : l'esthétique du genre située plus près de principes qu'aucun! [...] « 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 ». (*OC : 310*)

Avec *Mimique* nous assistons à ce que Mallarmé appelle dans *La Musique et les Lettres* le « démontage de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire » (ibid. : 647). La mimique est le genre situé « plus près de principes qu'aucun »: il n'est que suggestion, allusion. Il n'y a pas d'action effective, tout tient « à son âme » [du Mime] et à ses gestes qui font allusion et créent l'attente d'un accomplissement (« comme une page non encore écrite »). « L'idée dans un hymen (d'où procède le Rêve) ».. Et l'hymen (vicieux et sacré), un mot assez fréquent chez Mallarmé, est

le signe transposé de la (con)fusion entre le désir et l'accomplissement, un accomplissement projeté (mimé) toujours comme désir. Le Rêve ne se soumet à aucune chronologie : mélange perpétuel de souvenir et désir. En fait, le Mime ne « raconte » rien qui ait jamais eu lieu, « son jeu se borne à une allusion perpétuelle, sans briser la glace, sans que cela puisse devenir présent effectif<sup>2</sup>. La vitre ou la glace, comme espace de séparation, ne se laisse pas inscrire sur une trajectoire chronologique. Tout axe du temps, fût-il fictif, se construit à partir d'un « présent », ligne de partage entre un avant et un après, entre le passé et le futur. Or, le « temps » de l'hymen, est un espace a-chronologique, lieu de remémoration et de désir, *entre* le passé et le futur.

Nous appellerons cet espace d'écart, entre *du* passé et le futur, objet constant de la *mimesis* mallarméenne, le *faux présent* ou le *présent mimé*. Ce faux présent est le noeud qui organise la syntaxe temporelle des poèmes. Il n'est pas construit à partir de l'énonciation, il est construit comme un écart par l'acte mimétique.

Le geste du Mime correspondrait, dans un schéma communicationnel conventionnel, à l'acte d'énonciation. Or, le Mime, sujet de l'énonciation, n'existe pas, il est nié par son geste. Lui, qui fait le geste, il regarde et attend son résultat, qui est le jaillissement, avec toujours cette question formulée comme un doute, une surprise : « aimai-je un rêve ? » (Faune), « rien de tout cela est-il arrivé ». (Hérodiade). Comme le Mime, « fantôme blanc, comme une page non encore écrite », « la danseuse *n'est pas une femme qui danse* [...], elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore [...] *elle ne danse pas* », elle suggère (*Ballets*, OC : 304) :

et danse un moment  
pour elle seule – afin d'être  
à la fois ici et là – et que  
rien de cela ne soit arrivé.<sup>3</sup>

Dans cet espace, le Mime fait son geste, qui le nie, et attend, fantôme blanc, voir ce que son geste devient. C'est bien cet intervalle que nous avons appelé le faux présent et c'est dans cet intervalle que la négation de l'énonciateur entraîne l'impossibilité d'y situer un allocutaire (fictif, évidemment). Ce dernier, qui ne se définit qu'à partir de l'énonciateur,

---

<sup>2</sup> « Le monde théâtral n'a d'existence que mentale et on ne pourra accéder à lui que par la traversée rêvée d'un intervalle. Celui-ci [...] se fixe naturellement pour modèle le paradigme mallarméen de tout intervalle : *la vitre* ». (Richard, 1961 : 407)

<sup>3</sup> Dans l'édition de B. Marchal, *Mallarmé*, OC Gallimard, Pléiade 1999, *Déchet d'Hérodiade*. Poème, p. 1094. (c'est moi qui souligne).

dans un cadre énonciatif, n'est pas expulsé de cet espace, il n'est pas nié : il n'est pas posé, il n'est pas<sup>4</sup>.

Notre propos est ici d'observer comment l'emploi des formes verbales répond à cette chronologie – « autre » –, dominée par ce faux présent, et de déduire quelques règles de la syntaxe temporelle dans les poèmes de Mallarmé.

Dans le chapitre réservé à la *mimesis* platonicienne de *L'écriture et la différence*, Derrida note que le présent du geste du mime

« n'est plus une forme-mère autour de laquelle se distinguent et se rassemblent le (présent) futur et le (présent) passé. Ne sont marqués dans cet hymen entre le futur (désir) et le présent (accomplissement), entre le passé (souvenir) et le présent (perpétration), entre puissance et l'acte, etc., que des différences temporelles sans présent central, sans un présent dont le passé et l'avenir ne seraient que les modifications. Peut-on, dès lors, parler de temps et de différences temporelles ? » (Derrida, 1979 : 238). « Ce qui semble y être décrit comme le contenu thématique ou l'événement mimé, n'est autre, malgré l'effet de contenu que l'espace de l'écriture » (ibid. : 236).

Observons ci-dessous l'emploi des formes verbales dans un petit fragment de *L'Action restreinte*, fragment qui peut constituer une définition du faux présent :

« ... en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non – un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute-de tout. Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand *du passé cessa* et que *tarde* un futur ou que les deux se remmêlent perplexément pour masquer l'écart ». (Mallarmé, *OC* : 372)

On voudrait y mettre un présent ou au moins un passé composé à la place du passé simple *cessa*. Ce serait plus confortable, et non seulement parce que ce présent serait conforme aux normes de la grammaire<sup>5</sup>. Ce serait en conformité avec la progression narrative et avec sa logique linéaire : deux événements qui se succèdent dans la réalité : le passé qui passe, le futur qui tarde. Le PS est employé ici « perplexément » et avec une précision mathématique. Un présent ou un passé composé (soutenus par le séman-

---

<sup>4</sup> Voir à ce sujet: Gilles Philippe « Quand et pourquoi parle-t-on de discours sans destinataire? », et Florica Hrubaru « L'allocutaire et sa fiction », in *Enonciation et création littéraire, Actes du XIII e SDU*, Echinox, Cluj, 2007.

<sup>5</sup> Nous ne pouvons pas avoir une relation de coordination entre deux formes verbales qui relèvent de deux attitudes de locution différentes, par exemple, PS + et + PR : \*Pierre entra et Marie regarde la télé.

tisme du verbe *cesser*) marquerait la limite gauche de l'intervalle du faux présent avec, pour conséquence, l'inscription du faux présent dans une trajectoire temporelle linéaire : passé – présent – futur. Or, les limites de l'intervalle du faux présent sont le souvenir et le désir (l'attente, le jaillissement). Et le passé n'est pas à confondre avec le souvenir. Le passé appartient à une autre chronologie, il *a* une chronologie qui enchaîne des événements sur l'axe du temps. Mais ce passé n'aura jamais accès tel quel dans l'espace du faux présent. Le poète n'emploie pas l'article défini, mais le partitif : *du passé*, c'est le souvenir du passé. Le souvenir chez Mallarmé n'est pas un passé effectif. Les souvenirs ne sont pas des événements appartenant à un passé situé sur l'axe de la chronologie, repérables par rapport à leur énonciation, à une distance mesurable de celle-ci. Le souvenir est le résultat du « mental adieu » qui consiste à « oublier et fixer » [les objets du monde] en vue d'une « équivalence pour quelques-uns et moi » (Mallarmé, *La musique et les lettres*, OC : 464). Oublier, chez Mallarmé, signifie, dans une première approche, courante, 'avoir su', 'ne plus savoir'. Oublier signifie ignorer, mais ignorer volontairement : « jamais ne sied d'ignorer qu'exprès » (id.). Le sujet regarde le monde, le monde se reflète dans sa nudité spirituelle et cette juxtaposition est notre « exclusif moyen de savoir » (Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, OC : 295) : l'accès à la connaissance se fait par « le mental adieu » qui laisse en nous une équivalence, une réminiscence de cette confusion : c'est *du passé*. « Du passé, cela enrichit d'un recommencement [...] perpétuel [...]. J'insiste sur le mot *du passé*, il aide à se dégager, avec un soupir, d'une leçon majestueuse, comme un choeur ». (souligné dans le texte). (Mallarmé, *La musique et les lettres*, OC : 636 - 637). Le passé et le souvenir ne connaissent pas la même chronologie. Le passé *qui cessa* ne fait pas objet de l'activité du mime. Le rôle du PS est dans ce cas de couper un événement par rapport à l'espace temporel du Présent mimé. L'événement au PS est vu à partir d'un point externe au présent mimé. Dans une certaine logique temporelle externe, il peut se situer avant ou après le présent mimé (voir ci-dessous le passé simple *s'exhala* dans *Le pitre châtié*). C'est un événement externe à l'activité du mime, un événement invoqué, mentionné. Le souvenir, lui, objet de la *mimesis*, est suggéré et, dans l'espace du présent mimé, se traduit le plus souvent par un PR :

« Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui » (*Le vierge, le vivace*).

### 3. Le souvenir sauvé par l'oubli

C'est un lieu commun le fait que « le sentiment du temps » est un thème constant de la poésie de tous les âges, antique, classique, moderne, et que

pour les romantiques le temps est une source de mélancolie et de tristesse rattachée au passé, source aussi d'angoisse pour l'avenir<sup>6</sup>.

Avec Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, le sentiment du temps devient une véritable souffrance, le Temps est le grand « Ennemi ». Pour la génération des poètes maudits le Temps est destructeur de sentiments et de souvenirs, destructeur aussi de tout espoir pour l'avenir.

*« Personne n'a plus vécu que Baudelaire et n'a plus douloureusement senti le temps humain se métamorphoser en temps infernal ». (Poulet, 1989 : XLII)*

Ce temps infernal, métamorphose du temps humain, dont parle Poulet, est celui de l'existence *dans* le temps, existence entre le souvenir du passé et le pressentiment du futur

*« comme si la durée était rompue par le milieu et que l'être vivant sentît sa vie s'éloigner de lui à la fois en avant et en arrière ». (id.)*

Chez Mallarmé, la fuite du temps cesse d'être source d'angoisse et disparaît comme thème dans sa poésie. Le souvenir, élément emblématique de la poétique mallarméenne, n'est plus invoqué pour faire revivre des émotions passées. Le temps n'est plus destructeur, au contraire, il est doué de puissance créatrice.

*« Une des premières formes et par la suite une des plus fréquentes sous lesquelles se manifeste chez Mallarmé le sentiment propre du temps consiste dans la conscience du glissement insensible par lequel les choses passent, et passent précisément de la réalité du présent dans l'idéalité du passé. » (ibid. : 313)*

Entre l'événement passé et le souvenir (transposé), la chronologie « naturelle », mesurable et mesurée, se transforme en une durée qui ne connaît pas de division, une durée réduite « à une vision spirituelle propre au sujet ». (Mallarmé, *La Musique et les lettres*, OC : 654.) Et dans ce passé idéal « un fait de nature » est transposé « en sa presque disparition vibratoire » par l'oubli et la négation. Ce passé idéal, résultat de la réflexion du monde dans la nudité spirituelle de celui qui regarde, c'est le souvenir, « c'est bien le pur de nous-même par nous porté, toujours *prêt à jaillir* à l'occasion ». (Mallarmé, *Solennité*, OC : 334) (c'est moi qui souligne)

L'oubli, la négation introduisent une distance temporelle entre l'objet nié et sa réminiscence. Cet espace de temps (« d'où procède le

---

<sup>6</sup> Je renvoie à ce sujet à l'excellent ouvrage de M. Pintaric, 2002.

Rêve ») n'a comme dimension que la profondeur, la profondeur de la glace ou du miroir. Au-delà de cet espace temporel, l'objet est coupé de toute relation avec la réalité, il est

« détaché de toute contingence, même passée [...] parce que l'opération du temps a détaché l'objet de tous les temps, l'a situé hors du temps, dans l'absence » (Poulet, 1989 : 314).

Le passé qui cesse est coupé de l'espace du rêve. Pas de continuation, pas de contiguïté entre ces deux univers contradictoires sur l'axe, fût-il fictif, du vrai et du faux, ni sur celui du temps.

« Le mode temporel pour Mallarmé est celui du Devenir [...] Le passage des choses dans le temps réalise très exactement ce que Mallarmé avait toujours cherché. C'est un passage à travers la glace » (ibid. : 317)

#### 4. La trajectoire châtiée du passé simple

Si la réalité est envisagée comme expérience vécue, cette coupure est avant tout chronologique. Le passé est oublié pour s'inscrire sur le tain des souvenirs. Son axe *passé – présent – futur* est suspendu. Le passé reste *du passé*. Il ne cesse pas, *il cessa*. Le passé simple marque cette coupure radicale.

Entre le souvenir et l'attente, le mime-poète n'a d'existence que fictive, tout comme cet espace d'écart a une fausse apparence de présent. Le vrai présent est le présent de la Notion « le moment de la réflexion de son présent pur en lui même ou sa pureté présente » (Mallarmé, *Notes I, 1869, OC*: 853). Ce présent pur est celui du jaillissement. Mais ce jaillissement, « fictif ou momentané comme le veut la fiction », « l'instant qu'ils y brillent [les mille éléments de beauté] et meurent dans une fleur rapide sur quelque transparence comme d'éther ». (Mallarmé, *Solennité, OC*: 333), n'est pas à confondre avec le présent du mime-poète » qui n'est, nous l'avons affirmé, qu'une apparence fausse. Le jaillissement est toujours un désir, une attente car, en fait, toute disparition, tout passé nié ou oublié (exprès) renferme une promesse / désir / espoir de jaillissement, un moment où l'objet disparu retrouvera, dans l'avenir, son actualité. Le jaillissement n'est jamais situé dans le présent. Il est entre un passé nié et un futur attendu, *c'est* le futur attendu qui doit ressortir du passé :

« Hyperbole! de ma mémoire  
Triomphalement ne sais-tu

Florica HRUBARU  
*Ainsi procède le Mime ou la fiction au présent*

Te lever, aujourd'hui grimoire ». (*Prose pour des Esseintes*)

« Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins ». (*L'Après-midi ...*)

La structure de la phrase avec le verbe au futur et qui enchâsse une relative au passé simple est emblématique. Ce cas de figure consiste à inscrire un passé simple sur une trajectoire temporelle fautive, en ce sens qu'elle n'a pas de continuation, est l'une des stratégies discursives par lesquelles Mallarmé fait cesser le passé en le séparant du rêve. La relative au passé simple est une stratégie de négation du nominal par le fait qu'elle place celui-ci dans le passé événementiel, espace temporel coupé de celui de l'activité mimétique. Le désir, l'attente portés par la virtualité inhérente du futur découlent directement du nominal nié par la relative. C'est cette négation qui promet l'accomplissement de l'attente.

« Je goûterai le fard pleuré de tes paupières

*Pour voir s'il sait donner au coeur que tu frappas*

L'insensibilité de l'azur et des pierres ». (*Tristesse d'été*)

« Sans écouter Minuit qui jeta son vain nombre

Une veille t'exalte à ne pas fermer l'oeil

Avant que... » (*Sonnet. Sur les bois oubliés*)

### **5. Une autre trajectoire : être – ne pas être- (en vue d') être**

Dans *Le Pitre châtié*<sup>7</sup> Mallarmé fait parler le Mime. Si dans tous les poèmes de Mallarmé la création, la poésie, la condition du sujet poétique sont les « thèmes » récurrents, *Le pitre châtié* est peut-être le plus condensé traité de la création littéraire mallarméenne, étant, en même temps, d'un lyrisme profond, qui n'est pas caché.

Sans envisager une lecture complète du poème (si jamais cela était possible), nous observerons les gestes / paroles du Mime, et à partir de là nous essaierons de saisir la temporalité de ce poème (qui n'est pas des moins problématiques).

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître

Autre que l'histrion qui du geste évoquais

Comme plume la suie ignoble des quinquets,

J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.

---

<sup>7</sup> Le Pitre est un mime, son cas limite. Pour le mot *châtié* nous devons envisager son étymologie complète : du lat. *castigare* = réprimander, et de *castus* = pur.

De ma jambe et des bras limpide nageur traître  
A bonds multipliés reniant le mauvais  
Hamlet ! c'est comme si dans l'onde j'innovais  
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

Hilaire or de cymbale à des poings irrité,  
Tout à coup le soleil frappe la nudité  
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,  
Ne sachant pas, ingrat ! que c'était tout mon sacre,  
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

Le Mime parle. Son métier l'oblige à suggérer par le geste « sans briser la glace ». Par une pitrerie il regarde de l'autre côté de la glace.

J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre

Le vers n'est pas sans nous évoquer la dureté de la page blanche, où le Pitre fait irruption par la parole. Le mur de toile délimite aussi l'espace physique de son activité de mime. Dans une version antérieure, le Pitre enjambe la fenêtre, sort se baigner dans les lacs interdits et oublie « [son] habit de pitre au tronc d'un hêtre ». Le mur de toile sépare le Pitre, celui qui s'expose au public, du dehors, espace où il n'est plus Pitre, il est l'autre. Le mobile de son geste n'est autre que l'ivresse (de renaître).

ma simple ivresse de renaître

Autre que l'histrion qui du geste évoquais

L'ivresse, état du mime, de celui qui, sur une seule jambe, erre dans un temps faux ou fictif, qui, par ses gestes et la mimique, évoque *du* passé et projette l'attente d'un accomplissement. L'état d'ivresse s'accompagne toujours chez Mallarmé de désir et d'attente :

« Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre » (*Le vierge, le vivace...*)

« les oiseaux sont ivres

D'être parmi l'écume... » (*Brise marine*)

« Une ivresse belle m'engage de porter debout ce salut » (*Salut*)

Dans le premier vers du *Pitre*, l'ivresse est associée explicitement à la renaissance : « ivresse de renaître ».

Dans *Villiers de l'Isle-Adam*, Mallarmé notait :

« *Histrion véridique je le fus de moi-même, de celui que  
nul n'atteint en soi, excepté à des moments de foudre et  
alors on l'expie de sa durée comme déjà* ». (OC : 495).

Ainsi, dans le *Pitre* il y a deux instances : celui qui dit *je* dans le poème (« *ma* simple ivresse », « *J'ai* troué »), et le « moi-même », l'autre, séparés par le fard, la mimique. Ces deux sujets, celui qui regarde et celui qui est regardé ou plutôt projeté comme objet de désir et attente (renaître autre), sont posés dans les vers cités un peu plus haut.

Une « pitrerie syntaxique » annonce l'échec de la tentative ou l'impossible séparation des deux sujets. Le verbe *évoquais* à la première personne pose des problèmes aux commentateurs. Jean-Pierre Richard écrit même ce vers à la page 445 de *L'univers imaginaire* :

« *histrion qui du geste évoquai (t)* ».

La quête du « moment de foudre » situé entre les deux sujets du poème suggère la lecture suivante : « renaître autre que l'histrion que j'étais de moi-même, moi qui du geste évoquais ». Lucette Finas voit dans l'emploi du verbe à la première personne « une fausse faute », « une faute feinte », marquant un trouble de personne : -s « évoque le sujet pitre disparu dans son geste ». L'histrion *qui* du geste *évoquais* « plie le *il* au *je* et inversement » (Finas, 1999 : 53). Même « confusion » dans le deuxième tercet où, par l'emploi du participe présent, le sujet est effacé.

« Ne sachant pas, ingrat! ».

*Ingrat* récupère le *je* du premier quatrain, le traître de Hamlet, celui qui cherche le [s]oi-même : ne sachant pas, moi, ingrat.

Le *Pitre* annonce son désir de se séparer du mauvais Hamlet, personnage emblématique, « le frère de tous les mimes » (Derrida). « Personnage unique d'une tragédie intime et occulte », « *le seigneur latent qui ne peut devenir*, étranger à tous lieux où il point » (Mallarmé, OC : 299-302), immobilisé dans l'espace de son impossible devenir, entre *être et ne pas être*, Hamlet, note Richard, « illustre l'hiatus qui sépare la pensée de la vie, l'être et la conscience d'être » (1961 : 405). Il incarne « l'impossibilité d'une totale incarnation » étant ainsi « voué à l'abolition ». Le *Pitre* renie Hamlet, le trahit, par son désir de *devenir*, de « renaître autre ». Par des gestes répétés, multipliés, équivalant à des négations successives, il mime (« comme si ») mille sépulcres, lieu mallarméen de l'anéantissement qui promet une renaissance pure, lavée (« dans l'onde »).

Ce deuxième quatrain nous donne une description du faux présent du Mime :

« comme si dans l'onde j'innovais  
Mille sépulcres pour y vierge disparaître ».

Il mime par des gestes toujours nouveaux (de sa jambe et ses bras) un accomplissement attendu, un but : « y vierge disparaître ». Il mime « sa presque disparition vibratoire ».

« Tout à coup le soleil frappe la nudité ».

Nu, le Pitre n'est plus pitre. La fiction est dénoncée. Le fard noyé, le Mime disparu, il n'y a plus de création, plus d'envol, plus d'attente.

« Le fard était tout son sacre ».

Le pitre, qui fait l'aveu de violation de la loi de son métier, a l'air de vouloir nous raconter une histoire, l'histoire du châtement annoncé dans le titre. En fait il n'y a pas d'événement passé raconté. La phrase affirme un état de choses résultant de la violation de la loi du mime et qui expose celui-ci au châtement. L'« événement » – qui est surtout un événement de parole (le pitre parle) – marque l'entrée en scène – ou sur la page – du pitre et instaure la fiction. L'espace temporel de la fiction est l'espace où se meut le pitre : entre la volonté de mourir et le désir de renaître.

Comme tous les poèmes de Mallarmé, celui-ci est fait de négation et de désir. S'il y a récit, il y a récit de gestes, de gestes qui suggèrent. Le temps du geste qui suggère est le faux présent, le présent de *c'est comme si*. L'imparfait de *c'est comme si j'innovais* est un imparfait modal hypothétique, suspendu temporellement, en parfait accord avec l'activité du mime.

« Chaque geste, chaque figure du pitre est la tombe d'où  
ressuscite le prochain geste, la prochaine figure [...]  
Innover mille sépulcres, inventer de nouveaux sépulcres  
[...] porte le reniement au comble » (Finas, 1999 : 66).

« Hilaire or de cymbale à des poings irrité,

Tout à coup le soleil frappe la nudité

Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre ».

Le coup de soleil, annoncé par la cymbale, suspend de manière violente (poings, irrité, frappe) la fiction. Cette pulvérisation vertigineuse de la fiction s'accompagne d'un bouleversement au niveau temporel. L'emploi des formes verbales surprend. « On attendrait, par exemple, *s'exhale* », avoue Lucette Finas (1999 : 74), à la place de « s'exhala ».

La structure temporelle (grammaticale) du tercet est la suivante:

*Tout à coup* + PR (*frappe*) + *qui* (rel) + PS (*exhala*)

S'il est vrai que la bonne grammaire n'accepte pas une telle construction, c'est précisément de ce « choc » que vient sa force pour dérégler la temporalité du discours : la morphologie situe le procès *s'exhala* avant le procès *frappe* : un PS est un procès passé, antérieur à un procès au PR; la logique causale imposée par le sens des verbes nous demande de situer le procès *s'exhala* après le procès *frapper*; la syntaxe « normale » bloque toute relation. Lucette Finas explique l'emploi du passé simple *s'exhala* :

« Le choix du passé simple, temps 'châtié' par excellence, est à la fois une contorsion (une gêne) et une pirouette : il élude le temps au profit d'une relation suspendue. Par rapport à 'frappe', *s'exhala* est d'une ponctualité errante. Son indécision temporelle, sous le masque de la plus haute précision, retentit sur le présent de 'frappe', l'irréalise ». (Finas, 1999 : 74-75)

L'« agression » du PS sur le présent dont parle Lucette Finas est en fait la rupture que marque ce PS dans la trajectoire temporelle des événements. L'irréalisation du présent est à comprendre comme sa suspension par rapport à tout passé.

Encore une fois, comme il a été le cas dans les exemples cités ci-dessus, le rôle du PS n'est pas de situer le procès dans le temps et encore moins d'établir des relations discursives<sup>8</sup>, mais d'opérer une rupture dans une trajectoire temporelle qui risquerait d'être linéaire (aristotélicienne) et conséquemment en désaccord avec l'activité du mime. Nous ne suivons pas ici l'explication de Lucette Finas pour l'emploi du présent *frappe* :

« *Frappe* au présent sépare la remémoration (« j'ai troué ») du rêve ou de l'illusion (« c'est comme si... »). Le renvoi de *frappe* à J'ai troué noue encore plus solidement le soleil au pitre. » (Finas, 1999 : 75)

Selon nous, *frappe* n'entre en relation discursive qu'avec *tout à coup*. Entre *j'ai troué* et *frappe* il n'y a qu'une relation logique de cause à effet (appelée par le titre du sonnet) à partir de laquelle on peut déduire, dans une chronologie « normale », un rapport de postériorité. *Tout à coup* marque la sortie de l'illusion, de la fiction.

---

<sup>8</sup> On comprend par relations discursives les relations par lesquelles on rattache un énoncé à un contexte.

Dans une écriture qui n'existe que par le présent de l'acte du mime-poète (son geste/parole), où le sujet se meut dans un temps fictif, espace d'écart qu'il entretient en suspens entre la remémoration et l'attente d'un surgissement, la chronologie linéaire est abolie. C'est la chronologie d'un présent disloqué par la feintise, par l'acte du mime /écrivain, où le « je-suis-ici-maintenant » perd son sens.

### Références bibliographiques

- ARISTOTE (ed. 1980), *Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil.
- BARBEROUSSE, A. et Ludwig, P. (2000), "Les modèles comme fictions" in *Philosophie*, Minuit: 17-43.
- COHN, R. G. (1991), *Vues sur Mallarmé*, Nizet.
- COMBE, D. (1998), « L'idéalisme mallarméen », in André Guyaux (ed), *Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 Novembre 1998*, Presses universitaires de Paris Sorbonne.
- DERRIDA, J. (1979), *L'écriture et la différence*, Seuil.
- DESCARTES, R., ed. (2000), *Discours de la méthode*, Flammarion.
- FINAS, L. (1999), *Centrale pureté. Quatre lectures de Mallarmé*, Belin.
- MALLARME, S. (1945), *Œuvres complètes*, Ed. Gallimard, coll. La Pléiade.
- MARCHAL, B. (1985), *Lecture de Mallarmé*, José Corti.
- MARCHAL, B. (1998), *Mallarmé, Œuvres complètes*, Ed. Gallimard, coll. La Pléiade.
- PINTARIC, M. (2002), *Le sentiment du temps dans la littérature française (XII<sup>ème</sup> siècle- fin XVI<sup>ème</sup> siècle)*, Honoré Champion.
- POULET, G. (1989), *Etudes sur le temps humain*, Presses Pocket.
- RICHARD, J.-P. (1961), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil Saint-Amand.
- STEINMETZ, J.-L. (1990), *La poésie et ses raisons*, José Corti.