

Contribution pour le modèle poétique de l'oubli

1. Introduction

L'ouvrage classique de Weinrich¹ montre la manière dont on peut rendre compte de la littérature mondiale en termes de mémoire et d'oubli en insistant sur la légitimité de l'exploration de la technique de l'oubli (*ars oblivionis*) qui a des prolongements littéraires au même titre que la mnémotechnique même (*ars memoriae*)².

Nos réflexions vont s'inscrire dans cette perspective, même si seulement indirectement, parce que nous ne prétendons pas étudier l'oubli comme un thème littéraire à travers les siècles. Ce qui nous intéresse c'est plutôt de voir l'oubli apparaître comme un concept qui aurait des répercussions sur une poétique particulière. Notre objectif consiste à attribuer une place principale à la notion d'*oubli* et à préciser son intérêt au cœur même du projet sémantique³ de Mallarmé et pas simplement en marge. Tout particulièrement, les questions auxquelles nous nous proposons d'apporter des éléments de réponse à travers une étude nécessairement restreinte de certains textes de Mallarmé sont les suivantes : Y a-t-il une signification de l'*oubli* qui ne saurait être ramenée à une opposition binaire avec la mémoire ? En dehors de cette relation dichotomique sous quelle(s) forme(s) l'oubli pourrait-il alors apparaître ?

Selon notre hypothèse, l'usage du mot *oubli* chez Mallarmé relève de son projet théorique au sein duquel il est mis au service de l'expression poétique déterminée par la disposition non référentielle. Plus précisément, si l'oubli est indispensable à la construction du sens, les procédures mêmes de la mise en oubli ne doivent pas être destructives mais bien au contraire ressuscitantes et intensifiantes.

Avant de confirmer cette hypothèse, il conviendrait de dresser un tableau composé d'acceptions possibles de l'oubli, qui sera ensuite confronté à ce qui ressort de nos réflexions sur Mallarmé.

¹ WEINRICH, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, Verlag C. H. Beck, 1997, trad. hongr.: *Léthé, a felejtés művészete és kritikája*, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2002.

² Pour l'origine de ces deux types d'art voir *Ibid.*

³ Nous pensons tout particulièrement aux écrits de Mallarmé comme *Crayonné au théâtre* et *Variations sur un sujet*. Nous nous référons à notre thèse intitulée *Poétika, homályosság, fikció [Poétique, vague, fiction]* qui traite de la sémantique de Mallarmé, et dont une partie a été publiée. Voir SIMONFFY, Zsuzsa, « Mallarmé a homályosságról és a fikcióról », *Litteratura*, 1993, n° 4, p. 298–321.

2. Une opposition simple : mémoire vs oubli⁴

Une première approche consiste à prendre en considération une opposition simple entre mémoire et oubli sur l'axe axiologique. Traditionnellement, si l'on *oppose* la mémoire et l'oubli, c'est souvent pour valoriser l'une au détriment de l'autre.

Si la mémoire est un outil précieux grâce à sa fonction d'enregistrement, – quant à l'oubli, sa valeur négative, essentiellement fondée sur le mythe, rappelle la perte. Cette perte est due aux troubles de mémoire. Il est aussi condamnable en tant que prédateur du temps, qui ensevelit des souvenirs. Or, l'oubli en tant que perte peut être considéré, dans ses effets, comme bénéfique. En termes de psychothérapie, l'oubli guérit ou sert de remède.

Ainsi, lorsque l'opposition binaire est prise en considération, l'oubli peut prendre une connotation euphorique à côté de sa valeur négative, et inversement, la mémoire peut prendre une connotation dysphorique à côté de sa valeur originellement positive.

Or, l'oubli étant sous le régime de la mémoire, et par conséquent, considéré comme privation de souvenir, peut être abordé non seulement sur l'axe axiologique mais aussi suivant la logique discursive. Ainsi, cette logique faisant appel à la fois à la mémoire et à l'oubli permet de les envisager plutôt dans une relation de complémentarité que dans une relation d'exclusivité. Quant à l'opposition binaire de mémoire et oubli, dans le cadre des études concernant le récit, même s'il est admis que la mémoire étant une caractéristique des personnes sert à organiser et réorganiser le passé, – le trouble de mémoire devient ainsi une défaillance narrative – on attribue souvent à l'histoire⁵ un rôle correctif à l'égard de la mémoire.

Dans ce contexte, ce qui est à noter, c'est que la mémoire est donnée à la langue par le récit⁶. Nous risquons l'hypothèse selon laquelle l'oubli serait alors donné à la langue par la poésie, en tout cas dans la pensée mallarméenne. La langue accompagnée de mémoire nous conduit au récit qui devient ainsi gardien du temps, alors que la langue accompagnée d'oubli nous renvoie à la poésie. La distinction entre mémoire et oubli aurait ainsi une portée générique.

Or, nous pouvons aussi nous demander s'il ne s'agirait pas de deux catégories incommensurables, l'une indiquant une présence et l'autre une non-présence spatiale. Plus précisément le mot *oubli* recouvre l'acte d'oublier auquel on at-

⁴ Une autre approche digne de remarque est celle qui met en avant une opposition subtile de l'oubli avec non pas la mémoire mais avec la vérité fondée sur son sens grec, *aletheia*. Nous ne développerons pas cette opposition, faute de place.

⁵ Histoire non seulement un concept narratologique mais aussi un concept sociologique. On découvre un rapport étroit avec les trois figures de l'oubli dans le paragraphe suivant.

⁶ Sur cette question, on lira les remarques de RICŒUR, Paul, « Entre mémoire et histoire », *Projet*, 248, 1996, p. 7. (l'ensemble de l'article p. 7-16.)

tribue un espace statique, et un état auquel on attache un espace dynamique ou manipulable. Les modalités suivant lesquelles la relation de l'espace avec l'oubli peut être établie passent de la simple absence, disparition sans laisser la moindre trace, à la création d'un signe⁷ qui marque simultanément oubli et mémoire. D'un côté mémoire, représentation, écran, tous rendant possible le récit, et, d'un autre côté oubli, présentation, réflexivité, tous rendant possible la poésie.

3. Modélisation de l'oubli

Cette opposition qu'on vient de présenter permet de dégager deux modèles. Selon le modèle cognitif l'oubli consiste dans l'effacement de traces, par rapport à la mémoire comme inscription de traces et au souvenir comme empreinte. Ainsi, l'oubli est vu comme conséquence de la mémoire altérée ou dégradée.

Dans le modèle pragmatique on entend par l'oubli non plus un effacement de traces, mais plutôt l'effet d'une stratégie d'empêchement en opposition avec la mémoire considérée comme reconnaissance et rappel.

Ce qui est à noter cependant, c'est qu'à l'intérieur du modèle cognitif on ne peut pas réellement parler de l'effacement radical des traces, alors qu'à l'intérieur du modèle pragmatique l'idée d'inoubliable reste aisément envisageable. En résumé, l'oubli glisse de l'effacement définitif vers l'empêchement qui rend les traces – par ailleurs disponibles – inaccessibles. On verra que même si ces deux modèles s'appliquent aux textes de Mallarmé, l'aspect mémoriel de l'oubli n'est pas toujours flagrant.

4. Le suspens

Mais, concentrons-nous maintenant seulement sur l'oubli, détaché de la mémoire. Dans ses acceptions précédemment parcourues, on table sur une évidente dimension temporelle attribuée à l'oubli. Vu sous cet aspect, on peut en distinguer trois « figures » : (i) le retour, (ii) le suspens et (iii) le recommencement⁸.

(i) Commençons par le *retour*. Ce qui le caractérise c'est la recherche du passé perdu. Cette recherche nécessite cependant de sortir complètement du présent. Il en résulte le rétablissement d'une continuité non pas avec le présent mais avec le passé lointain. Dans cette phase, le présent doit être relégué par l'immémorial de ce qui plonge au plus loin de la tradition.

⁷ Steinmetz en précisant ce que le nom apporte à Mallarmé, conclut ceci : « Nommer Hérodiade non pour ce qu'elle est, mais pour l'effet qu'elle produit, la chair de la femme. Voir la chair de la femme (l'entendre), puis l'oublier, puis y repenser lorsque, devenue signe, elle n'est plus là ». STEINMETZ, Jean-Luc, *La poésie et ses raisons*, Paris, José Corti, 1990, p. 78.

⁸ AUGÉ, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998.

(ii) En ce qui concerne le *suspens*, il apporte le relèvement du présent. De plus, polarisé sur l'actuel, l'instant devient ainsi coupé non seulement du passé mais aussi du futur. Grâce au *suspens*, l'instant sera susceptible d'atteindre un degré d'esthétisation incomparable, ce qui met toute autre dimension temporelle entre parenthèses.

(iii) Pour finir, la troisième figure – le *recommencement* – a pour but de créer les conditions d'une naissance et d'assurer ainsi l'ouverture à tous les avenir possibles. Dans ce cas de figure, la réduction totale des dimensions du passé et du présent produit le temps du *départ*.

Cette division se prête aussi à Mallarmé dans la mesure où on peut retrouver directement le *suspens* et indirectement le *recommencement*. Delègue consacre un ouvrage entier⁹ à développer le *suspens* chez Mallarmé, rapport de premier ordre à la création poétique, appuyé fondamentalement sur *Igitur*. Ce que nous prétendons en retenir ici c'est l'idée du temps suspendu qui permet de discréditer d'un côté la rhétorique œuvrant sous la domination du Logos et d'un autre côté l'inspiration romantique ; de signaler l'inutile mise en discours du passé ; d'affirmer le pouvoir du poète dans la création poétique. « La Pénultième est morte », ce fameux fragment rythmé met en œuvre un jeu de langage : le son *nul*, déclenchant une série d'associations de mots comme *inutile, luthier, laïlle, plume, penne*, etc., montre la manière dont le langage et le sens sont libérés de « l'esprit naguère Seigneur » et dont le poète cherche à mettre fin à la représentation. Cet esprit découvrant le néant doit entrer dans l'interrègne. Le *suspens* fondé sur l'exil semble exclure toute autre acception que spatio-temporelle. Or, nous ne pouvons pas nous contenter des usages qui relèvent du temporel. En effet, Robillard¹⁰ en a découvert un usage qui mérite attention. Quand l'auteur écrit que « Le texte s'élabore non seulement à partir de l'influence de divers textes, lus ou écrits, mais à partir surtout de leur oubli, alors qu'on ne peut plus maîtriser la somme des précédents ni présumer de leurs effets. », elle met l'accent sur l'oubli qui relève de l'intertextualité. Nous pouvons ajouter une autre instance, celle de la réflexivité qui permet de rompre avec toute acception temporelle. Si pour Mallarmé l'oubli est précieux, son caractère révélateur – plus que le caractère souhaitable des trous de mémoire – lui confère du prestige. C'est alors qu'il devient, dans ses effets, équivalent à ce qui est déplacé, désignant aussi le fait même d'éviter tout ce qui n'est pas pertinent. Dans ce qui suit, nous ne basons pas notre réflexion sur la fréquence des occurrences du mot *oubli*, parce que d'un côté si la

⁹ DELÈGUE, Yves, *Mallarmé, le suspens*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

¹⁰ ROBILLARD, Monic, « Le fantôme lecteur chez Stéphane Mallarmé », in *La mort du genre*, sous la dir. de J.-Y. Colette, Montréal, NBJ, 1987, p. 48. (l'ensemble de l'article p. 37–50.)

fréquence peut être significative, la rareté¹¹ peut l'être également, et, d'un autre côté, rien ne garantit l'identité de sens entre deux occurrences.

5. L'oubli dans les sonnets

Dragonetti¹² a déjà accordé une attention particulière à ce que l'oubli chez Mallarmé est la condition première de toute poésie. Dans l'avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil, en effet, nous pouvons lire chez Mallarmé : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets¹³. »

Mallarmé parle de la fleur de nature linguistique qui est radicalement différente des fleurs réelles. Cette différence radicale consiste en ce que celles-ci font appel aux contours nets signalant une présence, alors que celle-là en étant privée, relève de l'absence. Grâce à son statut du chiffre de l'absence, le mot *fleur* contribue à faire construire du sens. C'est l'oubli qui donne lieu à cette absence à l'origine de la poésie.

On peut illustrer la poétique de l'oubli avec trois sonnets : (i) *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* (le sonnet du Cygne), (ii) *Sur les bois oubliés* (le sonnet du tombeau) et (iii) *Ses purs ongles* (le sonnet en yx)¹⁴.

(i) Premièrement, ce qui est en jeu c'est le fragment « ce lac dur oublié ». Le lac et le cygne sont des archétypes de la poésie et du poète¹⁵. Le paysage est cependant hivernal et le lac est glacé. Le syntagme « ce lac dur oublié » rappelle la dimension temporelle : le temps de jadis, le temps des vols du cygne est lumineux par rapport au présent froid et glacé. Ce jour de gel ainsi que les souvenirs et le cygne sont bloqués par la glace. Nous pouvons ajouter que si le temps de jadis comporte l'idée d'éloignement, c'est parce que l'absence tourne à la présence ; si l'oubli comporte l'idée de suspens, c'est parce que la présence tourne à l'absence. C'est l'oubli qui permet aux mots dans leurs différents agencements et leurs différentes interrelations de donner sens.

¹¹ Il suffit de penser au sonnet en yx.

¹² DRAGONETTI, Roger, « Le sens de 'l'oubli' dans l'œuvre de Mallarmé », *Romanica Gandensia*, 9, 1961, p. 117-148.

¹³ MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 857.

¹⁴ Voir une analyse détaillée sur l'ensemble du sonnet : LOWE, Catherine, « Le mirage de ptyx », *Poétique*, 1987, p. 47-64.

¹⁵ WEINRICH, *Op. cit.*, p. 205.

(ii) Deuxièmement, « Sur les bois oubliés... » met aussi en œuvre l'aspect mémoriel de l'oubli, les saisons, automne et hiver, apparaissant dans leur absence¹⁶. Si mémoire et oubli semblent intervenir conjointement c'est parce que la fonction mnémonique offre une descendance amnésique à ce dont les bois témoignent. Mais comme la personnification de ce témoignage échoue, la parole poétique, reculant à l'infini les limites de l'oubli, devient la preuve de l'oubli même.

(iii) Troisièmement, le syntagme « l'oubli fermé dans le cadre » permet de découvrir un aspect de l'oubli qui n'a pas de rapport direct avec l'aspect mémoriel. C'est dû certainement au substantif *oubli*, par rapport aux sonnets précédents dans lesquels le mot figure sous la forme du participe passé. Dans le domaine de la linguistique, nous renvoyons à une caractérisation originale du mot *oubli* en rapport avec le verbe *oublier*. Milner constate à propos du verbe *oublier* que « La langue dit quelque chose de celui qui oublie et de ce qui est oublié, notamment que celui qui oublie est un individu conscient et ce qui est oublié est ou bien un contenu de savoir ou bien une action.¹⁷ », alors que le substantif *oubli*, détaché de l'individu, tient à l'événement.

Comment appréhender cet oubli encadré ? Le cadre d'un tableau implique un isolement du réel vis-à-vis de l'image. Or, ici l'oubli substitue à l'image. Le cadre s'inscrit dans une topographie d'un lieu où la nature des choses disparaît. Le tableau coupe tout lien avec le réel d'où il sort, le cadre lui assurant le détachement. Suite à ce détachement, l'oubli, plus que l'effacement de l'image, devient le commentaire de l'image ou réflexion théorique. Dans ce cas de figure, l'oubli ne s'opposerait pas au souvenir, ni à la mémoire, et ne saurait être un simple effacement des faits non plus.

6. De l'oubli à la construction du sens

Quelle est l'importance de l'oubli privé de sa qualité temporelle dans l'ensemble de l'œuvre de Mallarmé ? Rancière¹⁸ développant son analyse, insiste sur le mode spécifique du sens qui consiste en ce qu'il ne se préjuge ni ne se déduit. Il se construit et se fait reconnaître *a posteriori*. Nous tendons à privilégier cette conception qui est en harmonie avec l'interprétation selon laquelle l'oubli habite ce moment *a posteriori* et le rien est la chose elle-même. Le sens n'est pas donné, il est construit. Mallarmé écrit dans sa lettre à François Coppée :

¹⁶ CHAMBERS, Ross, « Parole et poésie : 'Sur les bois oubliés...' de Mallarmé », *Poétique*, 1979, n° 37, p. 57. (l'ensemble de l'article p. 56–62.)

¹⁷ MILNER, Jean-Claude, « Le matériel de l'oubli », in *Usages de l'oubli*, Paris, Seuil, 1988, p. 63. (l'ensemble de l'article p. 64–65.)

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé, La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 7.

Ce à quoi nous devons viser surtout est que dans le poème les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impressions du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre mais n'être que les transpositions d'une gamme.

Pour Mallarmé, écrire ne signifie pas saisir la réalité des choses et la nature du monde extérieur à la langue, l'objet de la poésie n'étant pas ce qui est, mais ce que nous en faisons avec des mots. La rencontre avec la réalité a lieu au moment où nous découvrons des contraintes qui limitent la portée des actes. L'oubli empêche précisément ces contraintes de s'activer, séparant deux mondes de nature différente : le réel et le fictif.

Nous envisageons donc les fondements de la poétique de Mallarmé comme se laissant décrire par rapport à la façon dont les sens se déploient dans leur émergence grâce à l'oubli des référents. Cette émergence n'est pas sans rapport avec les arts performatifs parmi lesquels la danse en premier lieu. Nous avons développé ailleurs l'idée de la construction du sens, fondée sur les rapports entre fiction et danse :

Une performance par définition est faite pour se partager au moment où elle a lieu, et non pas pour être perçue ou reçue après coup. Une façon originale de concevoir l'acte même de danser éclaire la nature de la langue également tout en nuisant à cet *après-coup*. Que la langue serve à transmettre des significations préétablies ne demeure qu'une illusion¹⁹. [...] La danse, scorie événementielle, devient procédure par excellence du devenir, moyen pour remplir la distance entre le langage et la pensée. La valeur de passage que possède la danse tient dans ce que sa tension fait entrevoir l'essence des choses comme suspension entre deux modalités du *comme*, la comparaison et la comparution²⁰.

En résumé, si Mallarmé fait usage du vers « La pénultième est morte », le caractère (auto)réflexif de ce curieux vers témoigne plus de florilèges ou de jeux métaphoriques rimés que du geste référentiel nourri par l'usage des mots dans la poésie.

Au lieu de cette dichotomie qui situerait l'oubli à l'opposé de la mémoire, réduite à une opposition originnaire entre absence et présence, à travers l'oubli Mallarmé fait triompher le siège de la fiction de telle sorte que les mots deviennent stratégies de l'oubli en littérature.

¹⁹ SIMONFFY, Zsuzsa, « L'espace de la danse ou la fiction de l'espace. Quelques remarques programmatiques sur Mallarmé », in *Écrire la danse*, sous la dir. de A. Montandon, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 1999, p. 202. (l'ensemble de l'article p. 195–216.)

²⁰ *Ibid.*, p. 207.

7. Du blanc à l'oubli

Avant de conclure, il conviendrait de rappeler que la *page blanche* ne signifie pas seulement la page qui est vide et attend d'être jonchée, mais aussi la fiction. Si le blanc peut être considéré comme la couleur de la fiction, c'est dû à la manière dont fonctionnent les expressions dans le langage ordinaire comme « mariage blanc », « bac blanc », « vers blancs », « tirer à blanc », « voter blanc » qui suggèrent toutes la fiction et parfois même le simulacre et la supercherie en fonction de la connotation euphorique ou dysphorique. Mais ce blanc n'est pas sans conséquences dans le contexte mallarméen :

Le blanc ouvre, le noir referme ; cette opposition spatiale donne le rythme. La position d'une lettre sur la page a pour effet de donner un rythme de lecture, comme, de manière analogique, un édifice impose un rythme au regard du spectateur au moyen de la disposition spatiale de ses parties. L'écriture doit donc faire l'objet d'une réflexion de nature géométrique, de calculs mathématiques, propres à engendrer, en soi, du sens ; c'est pourquoi Mallarmé pense que la disposition typographique engendre ce qu'il nomme les 'subdivisions prismatiques de l'Idée'²¹.

Cette alternance du blanc avec le noir sur la page montre aussi que la fiction ne vient pas seulement de la disposition spatiale, mais elle est surtout une méthode. Parmi les formes littéraires, la poésie valorise au mieux la Fiction.

8. Conclusion

Si nous avons donné une place inaugurale à l'oubli, c'est pour introduire à la description de ce qui vise à restituer d'une manière systématique les réflexions de Mallarmé. Pour cette restitution, nous avons essayé de montrer qu'il existe en dehors un couple antagoniste, une autre version selon laquelle la puissance et la capacité bienfaisante de l'oubli viennent du fait qu'il est détaché du fondement de la mémoire. Ainsi, l'oubli, dans notre raisonnement, n'apparaît comme objet d'étude légitime qu'à la suite d'une sorte de détour préalable : le détour par le suspens qui consiste en une hypostase de l'instant présent. Du coup, les dimensions du passé et du futur sont « oubliées ». En fonction de l'esthétisation du maintenant, à cette rupture correspond l'expérience esthétique de l'état pur. La fiction étant une parabole sur les pouvoirs du langage, exclut la rencontre du mot et de la chose, du mot et du sujet :

La découverte des liens analogiques et le croisement d'un souci épistémologique et d'une interrogation de type non-dichotomique s'accompagnent d'un déploiement des notions de symbole, de signe et de fiction. Et ce déploiement n'est pas fixé dans

²¹ GAULIN, Morgan, « La cosmopoétique de Mallarmé », *Dogma* – Revue électronique – 2004, [<http://dogma.free.fr/fr-index.php>].

le texte, il fait sans cesse retour à soi pour ouvrir l'espace sans cesse renaissant de l'événement²².

La constellation, notion chère à Mallarmé, n'étant pas seulement l'espace où la distance entre sujet et objet serait mise en question, mais aussi le siège de la signification procédurale, – signifiante – renvoie plutôt à la fusion des instances temporelles. Le recours à l'oubli constitue ainsi un moyen économique sous forme de série d'éléments indépendants, et conduit à faire adopter toute exclusion référentielle.

Accès oublié aux référents, l'apparition des étoiles de la constellation se confond avec l'accomplissement du coup de dés. La ligne d'écriture, à la manière du dessin des constellations et du lancement des coups de dés, oblige à construire du sens.

²² SIMONFFY, *Op. cit.*, 1999, p. 214.