



HAL
open science

Résistances de l'écran : Derrida avec Mallarmé

Stéphane Lojkiné

► **To cite this version:**

Stéphane Lojkiné. Résistances de l'écran : Derrida avec Mallarmé. Des pouvoirs des écrans, 2018.
halshs-02166933

HAL Id: halshs-02166933

<https://shs.hal.science/halshs-02166933v1>

Submitted on 27 Jun 2019

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

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

Résistances de l'écran : Derrida avec Mallarmé

Stéphane Lojkine, Aix-Marseille Université, CIELAM

Acceptabilité littéraire de l'écran

L'écran concerne aussi la littérature. Or précisément parce qu'il n'a rien à voir avec l'intendance de la littérature, avec sa poétique des genres, avec ses ressources rhétoriques, l'écran constitue pour elle un horizon et une interface intermédiaire essentiels. Si l'on quitte le répertoire des moyens, la technique de la littérature, et qu'on envisage ce qu'elle mobilise dans l'imagination de celui qui crée comme de celui qui lit, se pose immédiatement la question du basculement dans la fiction. Depuis le texte, *du* texte devient un monde ; dans le texte, *de la* description accommode des scènes ; dans la scène, *de la* parole ordonne le tableau. Et réciproquement, dans l'imagination, un tableau, une scène, un monde ont préparé, précédé le texte.

Dans ce basculement, l'écran constitue une pièce maîtresse, à la fois d'accès, depuis la mécanique textuelle, au dispositif et, au sein du dispositif, de régulation du visible et de l'invisible, de ce que le texte formalisera comme plénitude d'un contenu, ou au contraire déconstruira comme blanc, comme point aveugle.

Mais est-on encore dans la littérature quand on modélise les mondes fictionnels qu'elle produit en termes d'écran ? Quel est le degré d'acceptabilité de la littérature elle-même (comme pratique et comme institution, comme instance créative et comme instance critique) vis-à-vis de l'écran ? Y aurait-il là un franchissement herméneutique que la littérature ne pourrait pas pardonner, une trahison où elle se verrait atteinte dans les principes même de sa représentation (c'est-à-dire à la fois de ce qu'elle représente et de ce qu'elle accepte de voir en elle représenté) ? Non qu'il s'agisse, depuis l'écran, de penser la littérature hors de toute textualité, mais de conduire la textualité jusqu'à son

abolition dans le dispositif qui en sous-tend et en surplombe la verbalisation. Et placer par là au principe de la littérature l'abolition de la textualité.

Si un tel geste herméneutique prend une certaine acuité aujourd'hui, c'est qu'il n'est pas simplement de méthode, ou de prise de position herméneutique ou critique. Le changement de civilisation que nous vivons pousse inexorablement la mécanique textuelle de la littérature du côté du monde révolu. Cette mécanique devient un point de crispation sociale (*on ne sait plus lire ni écrire*) qui dépasse largement les milieux académiques et dans le même temps un objet de fascination exacerbée (*on n'a jamais tant lu ni écrit*). Penser la littérature comme une puissante machinerie à écrans tirant son pouvoir des écrans qu'elle dispose à la limite de son basculement imaginaire, et des écrans qu'elle fait jouer dans les dispositifs qu'elle imagine, c'est penser la littérature depuis ce nouveau monde qui pourrait avoir l'air de la nier, mais aussi depuis le principe même d'une mimésis dont l'histoire est très ancienne.

Il s'agira ici de suivre deux fois cet effort théorique et en quelque sorte profanateur de déterritorialisation : dans le projet d'écriture de Mallarmé d'abord, qui paradoxalement dessine les contours et crée les conditions de possibilité de l'invention cinématographique ; dans le projet de Derrida ensuite qui, à la frontière de la littérature et de la philosophie, rejoue la révolution mallarméenne pour apparier, dans l'ultime effort de la déconstruction, le jeu textuel de la dissémination avec le dispositif scénique du drame, de la pantomime, et son infrastructure, l'écran de la représentation.

Qu'est-ce que la double séance ?

Dans le brouillon du *Livre* édité par Jacques Scherer, on peut lire :

« identité de la
place et de la feuille
de la séance et du volume¹ ».

¹ J. Scherer, *Le « livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957, p. 138.

La place au théâtre et la feuille d'écriture, la séance de spectacle et le volume que le lecteur lit sont une seule et même chose. Ils constituent ce que Mallarmé nomme une « double séance » : toute séance est double, textuelle et théâtrale, manière pour le poète de se tenir sur les deux rives simultanément, dans la civilisation du texte et dans celle de l'image, ou plus exactement pour chacune à la limite de l'autre, limite vertigineuse qui est celle du basculement imaginaire.

Derrida reprend à son compte ce concept de double séance. Dans *La Dissémination*, « la double séance » a d'abord consisté, littéralement, dans deux séances de séminaire en février et mars 1969². Son objet d'autre part est l'identification de la place et de la feuille, de la lecture et du spectacle. Enfin, le point de départ de Derrida est un texte de Mallarmé, « Mimique », placé en coin dans l'exemplaire distribué au séminaire, entrant dans un autre texte de Platon, qui prolonge la première partie du volume intitulée « La pharmacie de Platon ». Faire marcher Mallarmé avec Platon relève de la double séance, et initie un mode de création qui va devenir la marque de fabrique de Derrida : c'est ce que l'on pourrait appeler le dispositif de la double colonne. Ecrire simultanément dans deux colonnes parallèles deux discours, développer deux pensées hétérogènes et néanmoins consonantes, liées. Le dispositif culminera de la façon la plus spectaculaire dans *Glas* (1974).

La double séance travaille contre l'écran. Elle permet de toujours ramener le basculement de l'enchaînement textuel vers le système de visibilité de l'écran à ce qui précède ce basculement, à cette origine de la représentation de laquelle il vient à différer. Mallarmé peut ainsi, tout en indiquant la révolution à venir, sagement opérer depuis l'obscurité de son verbe un repli vers le silence de la lecture, vers le luxe de la rime et du vers.

L'écran selon Derrida

² Voir la note de la revue *Tel Quel*, 41, 1970, reproduite dans J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 199, Points-Essais, 1993, p. 215. Les références à *La Dissémination* sont données dans l'édition originale et dans l'édition de poche, distinguées désormais par leur date.

Derrida de son côté, construisant tout son livre comme un dispositif méta-textuel dont la machinerie rompt résolument avec tous les principes d'architecture de la rhétorique, revient pourtant toujours au cadre de référence de l'écriture, qui lui garantira l'appui et la reconnaissance institutionnelle. La première fois qu'il évoque l'écran, c'est comme élément de syntaxe :

nous aurons plus loin à étoffer cette absence d'événement, l'imminence visible et configurée de son non-lieu [...], dans la syntaxe du rideau, de l'écran, du voile³.

Mallarmé décrivait l'éclat du lustre de théâtre disséminant sa lumière dans l'attente de la représentation. Il ne se passe rien, et tout à l'heure l'événement qui sera représenté ne sera qu'un simulacre. Aucun événement réel n'aura donc lieu, et en même temps tout est parfaitement configuré pour ce non-lieu que sera le spectacle. La « syntaxe de l'écran » ramène l'interface du basculement sémiologique qu'induit l'écran (le basculement dans la représentation comme si elle était l'événement) à une syntaxe, autrement dit à une organisation textuelle. Le rideau, l'écran, le voile désignent, sur la scène, les limites de l'espace de la représentation, limites dans l'espace (entre la scène et les coulisses, entre la scène et le parterre) mais aussi frontières, partages sémiologiques entre des modes de représentation (textuelle et visuelle, narrative et sensible...).

L'écran derridien demeure du côté de l'écriture :

l'écran réfléchissant ne capte jamais que de l'écriture, sans arrêt, indéfiniment, et le renvoi nous confine dans l'élément du renvoi⁴.

³ *La Dissémination*, 1972, p. 206 ; 1993, p. 223.

⁴ *La Dissémination*, 1972, p. 229 ; 1993, p. 249. Derrida commente ici le passage de « Mimique » où Mallarmé évoque Pierre Margueritte mimant l'assassinat de Colombine par Pierrot, et jouant à la fois le tueur et la tuée. D'un côté, la pantomime se referme sur elle-même, Pierrot se voyant se voir par le jeu réfléchissant du regard de Colombine ; Colombine est l'écran réfléchissant du dispositif ; de l'autre, la pantomime s'ouvre sur toute une série d'autres textes : il ne s'agit pas dans « Mimique » seulement du crime de Pierrot, mais, à partir de lui, du principe général de toute représentation, du passage du livret à la scène et de la scène au livret : c'est ce que Derrida appelle ici le « renvoi ». Cf. S. Mallarmé, « Mimique », in *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, Pléiade, 2003, t. II, pp. 178-179. Les références à Mallarmé seront désormais données dans cette édition, abrégée OC.

On ne passe jamais à la stabilité visuelle du dispositif de réflexion de l'image ; du coup, l'équivalent textuel de la réflexion est la trajectoire sans cesse reprise du « renvoi », la reformulation indéfinie de l'événement disséminé. La dissémination apparaît dès lors comme le moyen de rendre compte du nouveau monde (la saturation des trajectoires dans l'image animée) en ayant l'air de revenir à l'ancien (« que de l'écriture »).

L'écran devient ensuite hymen, membrane féminine, surface subversive de la jouissance, et en même temps sanction institutionnelle du mariage, liaison articulée à la loi :

Écart masqué, impalpable et non substantiel, interposé, entremis, l'entre de l'hymen se réfléchit dans l'écran sans y pénétrer.

Derrida commente ici, toujours dans *Divagations*, « L'Action restreinte⁵ ». Mallarmé y tourne toujours autour des multiples formulations de l'absence ou du report de l'événement. La virtualisation, la dissémination de l'événement se manifeste dans cette superposition d'images de l'écart et du renvoi : écart *signifié* par l'hymen qui s'interpose, la dissémination fait obstacle à l'insémination, elle résiste à la pénétration et reporte la jouissance ; quant à l'hymen lui-même, écart *masqué*, il se dérobe à la palpation, il est « non substantiel », une idée d'hymen bien plus encore qu'une membrane physiologique ; écart *réfléchi* enfin, l'événement qui n'advient pas, le suspens de l'événement, la répétition indéfinie d'un avant ou d'un après-événement, renvoient toujours à autre chose. On reste ainsi dans l'écart, c'est-à-dire dans le jeu sémiotique d'un système différentiel. On ne pénètre pas dans l'écran, c'est-à-dire qu'il n'y a ni déchirure, ni toucher, ni aucun des mouvements d'affect de la chair dont la sensibilité soit excitée.

L'écran va revenir de façon plus insistante dans la dernière partie de *La Dissémination*, qui est le compte rendu d'un roman de Sollers intitulé *Nombres*. Sollers y tourne obsessionnellement autour du dispositif scénique et de son quatrième mur. Avant *Nombres*, Sollers écrivait déjà dans *Drame* :

⁵ *La Dissémination*, 1972, p. 244 ; 1993, p. 265.

⁶ Mallarmé, OC, II, 217.

Voici comment il s'y prend : il fait appel à une simple possibilité d'image, à une parole antérieure isolée dans ce pays non localisable qui est en même temps ce qu'il voit, pense, a vu ou rêvé, aurait pu penser ou voir, etc, pays sans limite[s] et pourtant disponible, faisant écran.

« Faisant écran » est pris ici en quelque sorte délibérément à contre sens. L'expression suppose généralement que ce qui fait écran intercepte l'image, cache quelque chose, oppose à la visibilité un obstacle. Mais ici il s'agit littéralement de constituer un écran au sens moderne de l'écran qui accueille les images. Le pays non localisable, c'est l'imagination, comparée ici à une surface où viennent se projeter, s'afficher toutes les images possibles. L'écran est alors une possibilité d'image : il n'est pas l'image même et permet de rester en deçà d'elle. Il se referme dans un « faisant écran » qui en est la fonction acceptable depuis le texte, même si ici elle est dévoyée vers la dissémination des mondes possibles.

Plus loin, juxtaposant sans crier gare un extrait de « Crayonné au théâtre » (OC II 184) et un autre de *Drame*, Derrida évoquera « l'écran de feuillets imprimés⁷ » de Mallarmé, qu'il fait passer pour du Sollers: l'écran chez Derrida ramène toujours et inexorablement le basculement visuel à la textualité d'une infrastructure, il est l'alibi ultra contemporain du vieux fond institutionnel de l'ancienne culture. Par l'écran, cette culture résiste.

L'aporie temporelle de « Mimique »

Derrida situe le point de vacillement entre cette résistance textuelle de l'écran et son basculement dans la modernité visuelle dans « Mimique ». De novembre 1886 à juillet 1887, Mallarmé tint une chronique dramatique pour *La Revue indépendante*, la tribune des symbolistes. Cette chronique fut ensuite réagencée pour devenir en 1897 la section « Crayonné au théâtre » de *Divagations*. « Mimique » constitue la dernière

⁷ Ph. Sollers, *Drame*, Paris, Seuil, 1965, p. 99, cité par Derrida, *La Dissémination*, 1972, p. 344 ; 1993, p. 376. Philippe Sollers mettait limites au pluriel. On trouve également des écrans dans *ivi*, p. 71, 88, 118, 121, 136.

⁸ *La Dissémination*, 1972, p. 348 ; 1993, p. 380.

partie de la première des « Notes sur le théâtre », parue dans *La Revue indépendante* en novembre 1886.

C'est donc d'abord une note de circonstance, motivée par la réédition de *Pierrot assassin de sa femme*, une pantomime de Paul Margueritte, cousin de Mallarmé⁹. Mallarmé superpose dans « Mimique » son expérience de la lecture du livret à celle de la performance même de la pantomime au théâtre : deux chronotopes donc¹⁰, entre lesquels le texte installe un *laps*, un glissement vague, incertain, de l'un à l'autre. Or cette double expérience de réception (lecture et spectacle) se caractérise d'abord comme expérience du silence :

Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire ! Le silence aux après-midi de musique ; je le trouve, avec contentement, aussi, devant la réapparition toujours inédite de Pierrot ou du poignant et élégant mime Paul Margueritte¹¹.

Les deux phrases évoquent deux silences dont la conjonction constitue une double séance : silence en point d'orgue, d'abord, du texte du poème qui s'achève après l'enchaînement des rimes et laisse la place à l'orchestre ; puis un silence qui en fait vient avant, le silence au théâtre qui précède la représentation.

L'ode est le poème chanté : quand le chant s'arrête, la musique prend le relais pour « détailler la signification » de ce qui vient d'être dit. Cette musique vient donc après « l'ode tue » ; elle la réédite en quelque sorte en la transposant. Entre l'ode et la musique, Mallarmé goûte les brefs intervalles de silence : ce silence rare, chargé d'intensité poétique et dramatique, est le « seul luxe après les rimes ».

⁹ P. Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme* [1882], Paris, Calmann-Lévy, 1886. La musique de Paul Vidal est publiée d'abord partiellement en 1890 (*Valse de l'ivresse*), puis intégralement en 1892. Réédition en 1938.

¹⁰ Et même en fait trois : il est fort probable que Mallarmé a eu entre les mains le manuscrit de *Pierrot assassin de sa femme* avant sa représentation, à la mise en scène de laquelle il a participé. La lecture de la réédition ravive ainsi le souvenir de la lecture du manuscrit, auquel les « feuillets » à la fin de « Mimique » font sans doute allusion.

¹¹ Mallarmé, OC, II, 178.

De la même manière, la performance de Paul Margueritte sur la scène de théâtre est une expérience du silence¹². Elle aussi est prise dans un entre deux, entre le texte du livret, qu'il s'agit de traduire en mimique, et la représentation proprement dite. C'est pourquoi l'apparition du Mime est toujours déjà une réapparition : le texte l'a précédée.

Il y a donc, aux après-midi de musique, une ode qui se tait et un silence fugitif qui la suit, un silence qui l'installe et une ode qui le suit ; et de même au spectacle du Mime, un texte qui se tait et une mimique qui le suit, une mimique qui se joue et un texte qui la décrit. La composition de l'ode, écrit Mallarmé, revient pour le poète à traduire ce silence : succédant à l'ode tue, le silence se trouve ramené au silence originaire, au principe poétique de l'ode.

Cette contradiction logique se répercute sur la pantomime : « la réapparition inédite » est simultanément de Pierrot, le personnage de fiction, et de Paul Margueritte, l'auteur du livret et l'acteur du spectacle. « Inédite » indique que c'est la première fois mais renvoie pourtant à l'édition, qui est une réédition. L'apparition ne peut pas, logiquement, être à la fois une ré-apparition et être inédite. Le livret constitue, avant elle, le support de la performance, auquel celle-ci fait allusion ; le texte qu'elle traduit en scène ; la parole qu'elle convertit en silence. Mais dans le même temps le livret contient, après elle, l'interprétation de la performance, les paroles que le spectateur pourra restituer d'après les mimiques du Mime.

Le silence est l'interface de cet avant et de cet après, qui permet de faire coïncider texte et performance, apparition et réapparition, discursivité de la parole et dépassement, abolition de la discursivité.

*La pantomime entre poétique et esthétique*¹³

¹² Voir le *nota bene* de la première page : « – Pierrot semble parler ? – Pure fiction littéraire ! – Pierrot est muet, et ce drame, d'un bout à l'autre, *mimé* », (P. Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme*, éd. 1882, p. 12.) On lit pourtant à la p. 14, et jusqu'à la fin, un monologue : « Heuh ! (Il chancelle, plie, enjambe une chaise et retombe assis, évanoui. Le croque-mort lui frappe dans les mains, Pierrot renaît.) Ah ! là ! vois ! Colombine, elle sourit, combien gracieuse ! (Son bras tendu désigne le portrait.) Quels yeux, quel petit nez ! quelle bouche... Hélas ! morte ».

¹³ Cf. A. Rykner, *Le "corps imprononçable" de la pantomime fin-de-siècle : de la défection du verbe à l'absolu de l'image*, in A. Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps*, Rennes, PUR, 2009, p. 77-91.

Du silence comme caractérisation générale de l'expérience théâtrale, et en amont de la production poétique, Mallarmé passe alors à la caractérisation générique spécifique de la pantomime :

Ainsi ce PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. Un tourbillon de raisons naïves ou neuves émane, qu'il plairait de saisir avec sûreté : l'esthétique du genre situé plus près de principes qu'aucun ! Rien en cette région du caprice ne contrariant l'instinct simplificateur direct...¹⁴

Le discours de Pierrot est un « soliloque muet », il n'a personne à qui s'adresser, il est pure intériorité, sans sujet ni caractère. « Fantôme blanc », sa blancheur le destitue comme figure, le prive de la caractérisation du masque. Cette deuxième destitution, après celle de la parole, fait de l'acteur une surface sensible vierge, neutre, où viendront s'imprimer le reflet des expressions, la trace des émotions qu'il s'agit de transcrire, de traduire¹⁵.

De ce visage semblable à une page blanche, « un tourbillon de raisons naïves ou neuves émane ». Pourquoi Pierrot est-il là, que fait-il, qu'a-t-il fait, que va-t-il faire ? Questions naïves auxquelles la performance n'apportera pas de réponse assurée : on n'est jamais sûr d'avoir interprété correctement la mimique du pantomime. La mimique ne *signifie* pas les raisons d'un personnage ; de la mimique *émanent* des raisons. L'émanation quitte le régime poétique, structural, de la figure pour celui, esthétique, indicé, du fantôme. C'est pourquoi Mallarmé bascule du genre proprement dit de la

¹⁴ Mallarmé, OC, II, 178 (suite du précédent).

¹⁵ Pierre Marguerite décrit ainsi son personnage, en tête du livret : « D'une casaque blanche, décolletée, plissée, à gros boutons, sortent tête et mains, d'un blanc de plâtre. La tête, yeux et lèvres s'y marquent, qui de noir, qui de rouge : ainsi s'avivent le regard de l'œil droit — clos est l'autre œil — et le rire plissant un seul coin de la bouche. [...] Les mains, de plâtre aussi et les poignets ont sous l'ample et flottante manche des manchettes étroites ». (P. Marguerite, *Pierrot assassin de sa femme*, éd. 1882, p. 12). On est frappé par la désubjectivation de ce qui est décrit : les éléments du corps sont grammaticalement en position de sujet, ne dépendent pas d'un sujet ; il n'y a pas de pronom possessif qui articule les *membra disjecta* à une personne. Quant au blanc, c'est un blanc de plâtre, autrement dit une couleur de pure matière, qui n'est ni sensible (comme serait la pâleur), ni cosmétique (s'il était question de fard, ou de fond de teint). « Mimique » répercute stylistiquement cette désubjectivation.

pantomime, avec ses règles de composition, vers « l'esthétique du genre » et ses effets, ce qu'il appelle l'émanation des raisons. Pourtant le genre de la pantomime est « situé plus près de principes qu'aucun » : la pantomime nous ramène aux principes même de tout art poétique, puisque, sur le visage du mime, le spectateur peut saisir à son origine, à la racine de son élaboration, l'expression.

L'interprétation des raisons, et plus généralement l'herméneutique de la représentation est une « région du caprice » : elle semble en effet du ressort de l'imagination du spectateur, qui choisira d'assigner un sens aux gestes du mime, comme si lui-même élaborait à nouveaux frais la fiction. De son côté, le mime, pour être compris, stylise, schématise, simplifie. Et c'est ainsi que « l'instinct simplificateur direct » du spectateur et du mime, que le geste poétique et sa réception, son interprétation, se superposent et se confondent. On touche ici à la contradiction logique essentielle : si je me place au plus près du principe de la création poétique, là où le mime crée le geste, je me trouve du même coup dans la traduction, l'effet, la lecture, là où le spectateur interprète le geste. Créer la mimique, c'est interpréter le livret ; mais interpréter la mimique suppose de se placer au principe de sa création.

La fiction comme milieu

Tel est le laps, dont le tiret déclenche la formulation scénique :

Voici — « la scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction¹⁶ ».

« Voici — la scène » et « Tel opère le Mime » ouvrent une nouvelle séquence dans le texte : de l'indice, du reflet, de l'émanation, on passe à la scène mais, plutôt qu'à sa représentation (qui reste allusive), à la présentation, à la monstration de son principe.

¹⁶ Mallarmé, OC, II, 178-179 (suite du précédent).

« Hymen vicieux, mais sacré » : Colombine a vicié son hymen par l'adultère. Mais Pierrot surtout le vicia par le meurtre, en lui chatouillant la plante des pieds jusqu'à ce que, des spasmes de son rire, mort s'ensuive. Et la mort advient par la jouissance, qui restitue à l'hymen son caractère sacré. Mais, quoiqu'il définisse le drame, l'action, l'hymen ne constitue pas en soi l'objet de la scène puisque le spectacle commence au retour de l'enterrement de Colombine, Pierrot chassant le croque-mort ivre pour rester seul à rêver à ce qu'il a fait : le rêve constitue donc l'essentiel de la pantomime, un rêve qui procède de l'hymen vicieux mais sacré de Pierrot.

La scène consiste dans le rêve de Pierrot. Elle ne représente pas son action effective, mais l'idée qu'il s'en fait. Pierrot, dans son rêve, revit son crime et le mime : le rêve procède de l'hymen ; l'hymen en constitue à la fois la raison et le déroulement.

Telle est ce que Mallarmé nomme l'« apparence fausse de présent » : le moment de la scène est à la fois de remémoration et de projection (« ici devant, là remémorant »), il représente un futur (le crime à venir de Colombine) et il représente un passé (le souvenir du moment qui précéda le crime), et par ce feuilletage des temporalités il dissout la présence du présent. Non seulement le mime ne fait que faire allusion à l'action qu'il mime parce qu'il est sans parole et que ce qu'il joue ne peut qu'être deviné, n'est jamais formulé, énoncé, mais surtout le mime joue à la fois le sujet et l'objet de l'action, Pierrot et Colombine, un « elle » et un « toi » ramenés à une même personne, procurant et éprouvant symétriquement le spasme du chatouillement. Pierre Margueritte les installe en quelque sorte de part et d'autre d'un impossible miroir autour duquel sa pantomime organise une constante réversion. Ce miroir, cette glace que la nature fondamentalement allusive de la pantomime ne peut pas briser, Mallarmé y voit le symbole de l'écran fictionnel, c'est-à-dire de l'écart mimétique. En ce sens, le Mime « installe un milieu, pur, de fiction » : le dispositif même de toute fiction, dans sa pureté théorique, est manifesté sur la scène par l'allusion perpétuelle du Mime qui ne formule pas l'événement, mais désigne sur la scène, par son jeu, la frontière entre l'événement et sa représentation.

Ici encore, le Mime récapitule en quelque sorte le fondement, le principe millénaire de la *mimésis*. Mais ce faisant il l'annule. Il n'y a pas là de fiction, mais un *milieu de fiction*, c'est-à-dire la mise en évidence exacerbée d'un dispositif qui *pourrait*

produire toutes sortes de fictions mais qui échoue à mettre en œuvre pour de bon l'événement de la fiction, s'arrêtant toujours « à une allusion perpétuelle sans briser la glace¹⁷ ». Le crime se résout, ou se dissout en chatouillement, en un spasme inassignable, inobjectivable, à la fois donné et subi, répétant ce qu'*aura*, ce qu'*aurait* été la jouissance des époux et perpétrant en quelque sorte pour rire la négation horrible de ce qu'il répète.

Entre lecture et jeu, l'écran mallarméen

Mallarmé introduit alors un niveau supplémentaire dans le dispositif de représentation, celui de la lecture :

Moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble. Surprise, accompagnant l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proférées — que, dans le seul cas, peut-être, avec authenticité, entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lecture¹⁸.

« Le rôle » a d'abord l'apparence d'un sujet pour devenir rétrospectivement complément d'objet ; « qui le lit » a d'abord l'apparence d'une subordination relative (le rôle qui), mais s'avère commander l'ensemble de la phrase (celui qui lit le rôle¹⁹). Le rapport sujet/objet s'inverse rétrospectivement, c'est-à-dire en passant la phrase au miroir d'une glace rétrospective. La métaphore de la glace, qui permettait dans la phrase précédente de représenter l'irreprésentable fusion de Pierrot et de Colombine dans le seul corps du Mime, se répercute ainsi dans ce jeu syntaxique, qui identifie l'écran de la glace²⁰ à la barre sémiotique séparant le sujet de l'objet, constituant le sujet barré en objet.

¹⁷ Mallarmé, OC, II, 179 (cité précédemment).

¹⁸ Mallarmé, OC, II, 179 (suite du précédent).

¹⁹ Mallarmé réitère, mais plus abruptement, la tournure du début de *Mimique* : « Le silence aux après-midi de musique, *je le trouve...* » (Mallarmé, OC, II, 178).

²⁰ Derrida parle d'« écran réfléchissant » (voir *supra*, *La Dissémination*, 1972, p. 229 ; 1993, p. 249).

L'objet, c'est le rôle du Mime, « moins qu'un millier de lignes » : non pas le détail des mille lignes du texte du rôle, mais la position du rôle, le rôle en tant que pièce essentielle dans un dispositif de représentation. C'est-à-dire que cette lecture est une lecture limite, une conversion de la lecture en spectacle. Il ne s'agit pas de lire des lignes, mais de lire la réduction de ces lignes à la fonction du Mime, au rôle. A strictement parler, cette lecture n'est donc déjà plus une lecture : ce point est très important, car il n'est pas pris en compte par Derrida, qui interprète « Mimique » comme la quintessence du jeu de la différance textuelle. Même radicale, la déconstruction de la textualité du texte permet de maintenir le paradigme textuel comme paradigme exclusif.

Or c'est parce que le lecteur de *Pierrot assassin de sa femme* lit, non un texte, mais précisément une mimique, la mimique d'un rôle, c'est-à-dire qu'il restitue en imagination, par la lecture, l'« allusion perpétuelle » en quoi consiste le spectacle, un spectacle *sans* discours, *sans* texte, que Mallarmé peut écrire que le lecteur est « comme placé devant un tréteau », le tréteau de la scène théâtrale. Cette restitution en imagination qu'effectue le lecteur n'est pas différente de la restitution en imagination à laquelle le spectateur de la pantomime est convié. Ici encore, Mallarmé pose une différence de niveau dans la représentation (la lecture du texte, puis l'interprétation du rôle) pour annuler cette différence : « tout de suite », celui qui lit le rôle « comprend les règles » : tout de suite, c'est-à-dire sans attendre le spectacle ; le texte est déjà le spectacle ; il n'y a pas d'antériorité du texte sur le spectacle.

Le lecteur est le dépositaire humble des règles de la pantomime. Pourquoi ? Il ne s'agit pas d'un savoir spécial qu'il détiendrait, mais d'une expérience délicieuse, l'expérience du silence pendant la lecture. Le silence est ce qui annule la différence entre le texte et la représentation, ce qui ramène l'artifice des paroles notées de Pierrot au seul regard porté vers sa mimique. Les « phrases points proférées » inscrites sur les « feuillets » (Mallarmé a eu entre les mains le manuscrit de Paul Margueritte, avant même le spectacle) correspondent à l'« allusion perpétuelle » que produit la pantomime sur la scène : dans un cas comme dans l'autre c'est du texte barré, barré par l'écran de la représentation.

Le renversement de cette fin de texte consiste à saisir, dans l'artifice même d'un texte qui sert de support à la représentation bien que les paroles qui y figurent ne soient pas destinées à être prononcées, l'authenticité du silence constitutif de toute représentation. Ce renversement se manifeste comme « surprise » : on est surpris qu'un silence règne encore « entre les feuillets et le regard », entre la lecture et la représentation : ce silence est l'écran, qui s'intercale entre deux niveaux de la mise en œuvre du dispositif, mais qui en même temps identifie ces deux niveaux et annule leur différence.

« Mimique » s'achève par le silence comme elle avait commencé par lui. Mais le silence a changé de nature : « seul luxe après les rimes », temps de latence pendant lequel le poète traduit l'« ode tue », le silence s'identifiait d'abord au blanc sur la page, puis au blanc de la « page pas encore écrite ». Désormais, le silence annule la page, il est reporté « entre les feuillets et le regard », il marque la frontière et le basculement entre l'ancienne économie mimétique de la représentation textuelle et la nouvelle économie, virtuelle et scopique de ce que Mallarmé nomme, encore, « la lecture ». Par ce silence s'accomplit, dans sa dimension pleine de dispositif, ce que j'ai appelé le laps mallarméen.