

QUAND LE HASARD FAIT L'ŒUVRE

Larissa Drigo AGOSTINHO
Université de Paris IV-Sorbonne

Abstract (En): The objective of this article is to show, by means of an approximation of Mallarmé's poetry and Hegel's philosophy, how random a fundamental element can be in the construction of a concept of fiction which can allow us to rethink and restore the relationship between literature and reality.

Résumé (Fr) : L'objectif de cet article est de montrer, au moyen d'une approximation entre la poésie de Mallarmé et la pensée de Hegel, que le hasard peut être un élément fondamental dans la construction d'une notion de fiction capable de rétablir le lien entre la littérature et le réel.

Keywords: Fiction; Random; Real; Art's autonomy

Mots-clés : fiction ; hasard ; réel ; autonomie de l'art

Introduction

La poésie de Mallarmé tourne autour d'une seule question: « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il » ? (MALLARMÉ, 2003, p. 65) Une question qui porte sur le mode d'être de la fiction et son statut par rapport au réel. C'est-à-dire, il s'agit de questionner, dans la mesure où la fiction est l'autre du réel, quel rôle elle peut avoir dans la vie sociale.

Or, la fiction est de l'ordre de l'imagination, tout dans un livre, se passe hypothétiquement. Le temps de la fiction n'est ni le présent ni le passé, le mode verbal employé dans le poème *Un coup de dés*, est le conditionnel, il décrit ce qui peut avoir lieu ou ce qui aurait pu être. Les possibilités non réalisées du passé, mais aussi les potentialités du temps présent. Comment donc, dans ces conditions, penser que la fiction, l'autre du réel, qui se définit en opposition à celui-ci, puisse avoir un contenu de vérité ? La fiction peut-elle, tout en étant distincte du réel, nous mettre devant quelque chose qui est de l'ordre de la vérité ?

Pour répondre à ces questions, à savoir quel est le mode d'être des Lettres, Mallarmé établit comme objectif de sa poésie d' « opérer le démontage impie de la fiction ». La finalité première de sa poésie est donc de démonter la fiction et d'exposer son mode opératoire.

Pour cela Mallarmé va chercher sa méthode chez Descartes. Dans son *Discours de la méthode* Descartes définit la méthode comme une bonne manière de conduire la raison, sans vouloir enseigner comment les autres devraient conduire la leur, il suggère que sa méthode soit lue comme une fiction : « Mais ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou si vous l'aimez mieux que comme une fable » (DESCARTES, 2000, p.70). Tout en étant une fable, la méthode doit être utilisée si et seulement si, comme cela a été le cas de Descartes, elle est capable d'aboutir à des démonstrations vraies. C'est ainsi que Mallarmé comprend la fiction. Comme pour une méthode, sa pertinence repose sur sa capacité d'aboutir à des démonstrations vraies, et par là nous révéler ce qui est de l'ordre de la vérité.

La fiction est inexorablement fondée par cette contradiction : tout en étant le produit de l'imagination, elle est capable de nous mettre face à la vérité. Pour penser la littérature, pour penser à partir de la fiction, il est nécessaire d'admettre cette contradiction entre moyens et fins, c'est-à-dire, pour pouvoir penser la fiction il est nécessaire d'admettre que le caractère fictif de la littérature ne fait pas obstacle à ce qu'elle puisse avoir un contenu de vérité et que la vérité puisse être exprimée par une œuvre qui n'a pas d'engagement vis-à-vis du réel, ou prétendrait à la vraisemblance.

1. Le hasard et la raison

Il est intéressant d'observer que la philosophie a souvent fait recours à la fiction dans des moments décisifs, tout au long de son histoire. Descartes et *La Fable du monde*, Leibniz et sa *Théodicée*. Sans mentionner Platon. Si ce dernier est l'un des premiers philosophes de la philosophie occidentale, nous pouvons dire que la philosophie depuis ses origines est irrémédiablement liée à la fiction.

Chez Hegel, la fiction est aussi présente dans des moments clés de sa pensée. Le philosophe allemand fait souvent recours à la littérature dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*, en arrivant même à lui dédier un chapitre en particulier « L'effectuation par elle-même de la conscience de soi raisonnable » présente dans la section « Raison ». Paradoxalement, il s'agit dans ce chapitre de la réalisation de la conscience de soi, donc d'un chapitre consacré à décrire le processus de constitution du réel. Ici, la conscience-de-soi cherche à réaliser sa propre idée, c'est-à-dire que le sujet, encore dans son processus de constitution, cherche à construire des formes de vie adéquates à l'idée qu'il a de soi-même. Dans *la Science de la logique* Hegel cherche à comprendre le réel autrement, il ne s'agit plus d'un sujet et de ses formes de vie, ou de la réalisation d'une conscience de soi, mais de la constitution du réel lui-même, non plus compris à partir du sujet ou comme réalisation d'une idée subjective, il s'agit ici du réel en soi-même et des jugements que nous pouvons lui porter.

C'est à ce moment-là que la notion de contingence ou de hasard apparaît dans l'œuvre de Hegel. Pour lui le hasard est ce qui fait d'une possibilité une réalité. C'est la contingence qui détermine et crée le réel. C'est aussi par rapport au réel que nous pouvons déterminer ce qui est de l'ordre du possible. C'est à partir du réel que nous pouvons déterminer, toujours de manière provisoire, quelles sont les possibilités qui peuvent ou non, devenir actuelles. Le réel se construit donc à l'intérieur d'une toile de relations entre la contingence, le possible et la nécessité.

Selon Adorno, chez Hegel la critique de la raison devient aussi une critique du réel. Le philosophe souligne que la critique kantienne est une critique de la raison, alors que chez Hegel, qui a critiqué la distinction entre raison et réalité opérée par Kant, la critique de la raison est aussi une critique du réel. Voyons pourquoi. Selon ADORNO (2003, p. 79) « L'insuffisance de toutes les déterminations particulières isolées est toujours en même temps celle de la réalité parcellaire qui est appréhendée par ces déterminations particulières. » Ainsi la dialectique, à travers cette confrontation entre chaque réalité et son propre concept, a sa propre rationalité, qui opère selon Adorno, une critique de l'irrationalité de l'existence.

Pour cette raison, « [l]a réalité apparaît à la dialectique comme vouée à la mort dans la mesure où elle n'est pas encore entièrement rationnelle, tant qu'elle n'est pas réconciliée. » (ADORNO, 2003, p. 79.) L'insuffisance des déterminations du réel indique que celui-ci est voué à périr, ce qui signifie une insuffisance de la réalité par rapport à la raison. Mais l'effectivité hégélienne n'est pas constituée par des déterminations périssables, pour cette raison nous préférons affirmer que l'effectivité hégélienne est constituée par des rapports de médiation. Les modalités se définissent les unes par rapport aux autres, et à ce moment il ne s'agit plus d'une critique de l'immédiateté comme il est question dans la logique de l'être, mais du déploiement de l'absolu, entité close qui contient les modalités et dont la manifestation est l'effectivité elle-même, ou l'actualisation, la réalisation de chacune de ces catégories. La critique hégélienne du réel, comme la nomme Adorno, implique donc que le réel puisse intervenir dans la raison au lieu d'être simplement institué par celle-ci, le réel se manifeste, est, montre sa vérité, et cette manifestation est l'accomplissement de sa raison.

Dans *Après la finitude*, Quentin Meillassoux a comme but de démontrer la nécessité de la contingence à travers une critique de la pensée corrélationnelle qu'il attribue, entre autres, à Hegel. Selon l'auteur : « La contingence désigne la possibilité, pour quelque chose, indifféremment de persévérer ou de disparaître, sans que l'une de ces deux options aille à l'encontre des invariants du monde. » (MEILLASSOUX, 2006, p. 72) La contingence désigne un savoir, selon l'auteur, le savoir que nous avons de la périssabilité de toute détermination.

Ce qui pose problème dans cette thèse est le fait que la facticité du monde configure, pour l'auteur, la chute du principe de raison et cela fait que la contingence, le principe qui rend le réel factuel, pour parler comme Meillassoux, soit compris comme irrationnel : « Car c'est à mesure que nous résoudrons les questions métaphysiques que nous pourrons comprendre l'essence même de celle-ci comme production de problème qu'elle ne pouvait résoudre sans abandonner son postulat fondamental : seul l'abandon du principe de raison permet de donner sens à ses problèmes » (MEILLASSOUX, 2006, p. 151). La contingence relève donc de « l'irraison ».

L'auteur conclut « Il n'y a plus de mystère, non parce qu'il n'y a plus de problème, mais parce qu'il n'y a plus de raison. » (MEILLASSOUX, 2006, p. 152). L'auteur passe trop vite du manque de cause de la contingence, qui fait qu'à travers la contingence toute détermination puisse « sans raison devenir effectivement autre », à l'irraison, comme si tout manque ou absence de raison ne pouvait être qu'irrationnel, alors que ce manque de raison n'est en fait que l'absence de causes déterminées. Le problème avec ce type d'affirmation est la manière dont on comprend l'idée de rationnel. Ne pas avoir une raison ou cause ne doit pas signifier être exclu de ce qui est rationnel, de la Raison. Cette idée implique une approximation entre explication rationnelle et explication causale, elle implique une identification entre la raison et la cause d'un événement. Chercher donc une raison ou une cause du réel n'est pas la meilleure façon de se questionner sur l'effectivité et la partie de contingence qui la constitue.

En établissant la rationalité du réel à travers les modalités comme la contingence, la possibilité et la nécessité, l'objectif de Hegel est justement d'élargir le concept de raison, pensée en dehors de tout rapport causal. La contingence a un rôle fondamental dans ce processus, car elle nous permet de penser l'objectivité en deçà ou au-delà de ses causes. Chez Mallarmé la contingence a la même fonction : critiquer un concept de raison compris à partir de la relation causale et ainsi élargir le concept de raison et modifier la manière dont nous comprenons la création poétique.

Admettre que la contingence est un mode fondamental de détermination de l'effectivité implique que le réel est instable et construit dans le temps et à travers le temps. C'est-à-dire que la réalité n'est pas une et totalement déterminable, car elle est toujours en voie de se construire et de se défaire. La réalité devient ainsi une forme instable d'être du possible, instable car déterminée par la contingence. C'est donc sous le signe de l'instabilité que nous pouvons penser le rapport entre le réel et la fiction.

Ainsi comme la contingence rend le réel instable et fragile, le hasard interviendra dans la poésie mallarméenne comme une forme de relativisation de l'autonomie de l'art, de l'idée d'œuvre pure ou d'art absolu. Mallarmé est souvent identifié au poète qui a rêvé d'écrire *Le Livre*, « architectural et prémédité ». Pourtant, son poème le plus célèbre est un éloge du hasard institué en source de la création poétique. Dans *Le coup de dés* le hasard sera élevé à la condition de la forme par excellence d'une poétique nouvelle démontrant que le dévoilement de la fiction passe par la démystification d'une notion de poésie pure qui résulterait d'un processus complet de rationalisation.

2. Le hasard et la poésie

Si le domaine de la fiction présente ce qui n'a pas eu lieu, ou ce qui peut avoir lieu, la fiction est donc de l'ordre du possible. La fiction est un possible qui peut devenir ou peut ne pas devenir réel. Ainsi si le réel est, la fiction n'est pas, elle est seulement une possibilité qui peut, éventuellement, se concrétiser. Pour cette raison, la fiction ne peut être pensée que par rapport au réel, car c'est le réel qui détermine ce qui est de l'ordre du possible, ce qui appartient ou n'appartient pas au domaine de la fiction.

Nous pouvons maintenant nous demander quelle est cette relation entre la fiction et le réel et surtout quelles sont les conséquences de l'établissement de la fiction à partir du réel. Sommes-nous devant une simple opposition ? La fiction est-elle seulement l'opposé du réel ou peut-elle, en nommant de nouvelles possibilités, suggérer de nouvelles formes de vie et ainsi transformer la réalité ?

Le terme « *hasard* » de l'arabe : « *az-zaha* » et « aléatoire » du latin « *alea* » renvoient à deux étymologies voisines : « dés », « coup de dés », « jeu de dés ». Le jeu de dés convoque deux thèmes intrinsèquement liés: le jeu et le calcul des probabilités. Mais, comme Mallarmé démontre dans *Igitur*, aucun calcul n'est capable de prévoir le résultat d'un jeu, car c'est « toujours le hasard qui accomplit sa propre idée » (MALLARMÉ, 1998, p. 476). Ainsi tout jeu a toujours comme résultat non le produit d'un calcul, mais le produit d'un hasard. C'est-à-dire que le calcul peut déterminer les probabilités d'un résultat, mais il ne peut pas

déterminer précisément le résultat du jeu de dés. Pour cette raison, le résultat ne peut être qu'un hasard, la preuve qu'« un coup de dés jamais n'abolira le hasard ».

La poésie ne pourrait pas se situer dans ce territoire frivole ou froid, entre la gratuité du jeu et la froideur du calcul. Pour cette raison nous devrions avoir en tête qu'écrire le hasard ne signifie pas un abandon à la gratuité du calcul, mais il ne s'agit pas non plus d'adhérer à une idée de poésie pure ou absolue, d'adhérer à la froideur du calcul, surtout parce que celui-ci se montre impuissant face au hasard.

Prenons l'étymologie du mot contingence, du latin *contingere* : « arriver ». Ce qui nous arrive, ce qu'arrive d'inattendu et qui échappe donc aux possibles facilement répertoriés, ce qui échappe aussi au calcul et met fin à tout jeu gratuit. Quand quelque chose arrive, il n'y a plus de calcul ou de jeu, nous sommes devant un événement. N'est-ce pas ce que toute la génération de Baudelaire cherchait ? Naviguer vers l'inconnu en quête du nouveau ?

Avec le poème *Un coup de dés*, nous sommes, finalement, devant un événement qui déplace l'horizon des possibilités jusqu'à présent prévues par le calcul, et qui n'est pas seulement celui des probabilités, mais aussi celui du calcul des syllabes du vers traditionnel. Le vers libre est donc une forme d'inscription du hasard au cœur d'une poétique qui précédemment était construite à partir du calcul des syllabes. Il rend possible la constitution du hasard comme forme poétique. Ainsi surgit un art au-delà du jeu et du calcul, un art qui se veut comme un événement, capable de donner forme à un contenu, le hasard, qui échapperait à toute formalisation, qui ne se laisse pas circonscrire à quelques déterminations fixes. Le vers libre est donc capable de donner forme à ce qui n'a pas de forme, il inaugure une forme nouvelle suffisamment souple pour s'adapter aux circonstances les plus hasardeuses.

Dans la langue française, plusieurs verbes peuvent indiquer un événement : « se produire », « arriver », « s'accomplir », et, pourtant, Mallarmé choisit une expression, dans laquelle le verbe perd beaucoup de sa force pour mettre en relief le substantif en question. Il s'agit de la locution employée dans la célèbre phrase du poème *Un coup de dés* : « rien n'aura eu lieu que le lieu » (MALLARMÉ, 2003, p. 385). Ici le verbe synonyme d'arriver est « avoir lieu », littéralement « avoir » un « lieu ». En choisissant cette locution, Mallarmé démontre qu'un événement se définit à partir de l'espace où il a lieu. Comme si la poésie pouvait être, puisqu'elle est de l'ordre de la fiction, un domaine privilégié pour la réflexion sur ce qui est de l'ordre du réel.

Le mode d'être des Lettres est donc conditionné par son espace : Le Livre. Le Livre est peut-être l'un des rares objets où un homme puisse se retrouver, se regarder, se reconnaître. Nous parlons aujourd'hui beaucoup du corps, de la chair (je pense à Merleau-Ponty) comme espace privilégié de la subjectivité, union entre l'objectif et le subjectif, mais un corps a la matérialité de tous les autres objets insignifiants qui nous entourent, tandis qu'un livre, un livre comme dirait Victor Hugo, est un homme. Dans un livre il y a assez d'espace pour abriter tout ce que nous ne pouvons pas faire ou vivre, tout ce que nous aimerions être, et plus encore. Un livre est l'image même d'un homme, car il est au-delà de nous-mêmes, il nous

dépasse. Dans un livre tout peut avoir lieu. Si un corps est fini et mortel, un livre est infini et immortel.

Ces considérations faites, nous pouvons nous consacrer à l'enjeu principal du poème *Un coup de dés*. Reconstituons son fil narratif et son conflit essentiel : « LE MAÎTRE » « surgi » pour jeter les dés, pourtant, il « hésite », « ancestralement à n'ouvrir pas la main », c'est « l'ultérieur démon immémorial » qui a « induit », « dans « des contrées nulles », « le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité ». Ce démon, « né / d'un ébat », (« la mer par l'aïeul tentant et l'aïeul contre la mer »), représente les « Fiançailles », l'union entre pensée et hasard qui vainc, donc, le hasard. (MALLARMÉ, 1998, p. 383, 384, 385), Mais le vieillard le sait, il s'agit d'une « folie ». Les deux pages qui suivent présentent la folie, le désir de l'abolition du hasard, qui transformerait le maître en « prince amer de l'écueil ». Une sirène surgit figurant la séduction ou cette « folie » qui est le désir d'abolir le hasard, qui perd l'homme, le fait naufrager, « faux manoir/ évaporé en brumes ». Or, le maître le sait, il est inutile de jeter les dés, car « si c'était un nombre ce serait le **hasard** ». Pour cette raison, « rien n'aura eu lieu que le lieu ». L'hésitation du maître/mètre est une mise en question de la poésie (« quelque chose comme les lettres existe-t-il ? »). Si tout coup de dés a son résultat déterminé par le hasard, la poésie ne peut pas avoir lieu. Comment vaincre donc le hasard ? La solution mallarméenne était de non seulement faire du hasard un thème, mais faire de lui la forme même du poème. Comme souligne JAMESON (2002, p. 208) :

What I want overhastily to argue here is that, in the modern, such form is never given in advance: it is generated experimentally in the encounter, leading on into formations that could never have been predicted (and whose incomplete and interminable multiplicities the innumerable high modernisms amply display). (...) What separates late modernism's certainties from Mallarmé's groping discoveries is precisely the historical Mallarmé himself and his lapidary hints, which they already know in advance and repeat. An experiment whose necessary failure he emblemized in the shipwreck of *Un coup de dés* (which fails to abolish chance as such) is in late modernism drawn inside the work and domesticated as sheer thematic (or in de Man's useful expression is now *thematized*).

De la même manière que le maître se bat avec la mer, le poème se construit à partir d'une lutte contre le hasard. Si hasard il y a, il est le résultat de cette lutte entre le vers traditionnel et le vers libre, il est produit dans le poème, et non simplement thématisé comme dans le modernisme plus tardif d'un Boulez ou de John Cage. Le hasard est donc figuré par la spatialisation du texte et par sa typographie. Par le moyen de l'irrégularité rythmique qu'il impose au poème, en corrompant le vers traditionnel, il lui impose la forme cyclique, comme si le hasard était l'irréductible qui oblige la pensée à se replier sur elle-même et se réécrire indéfiniment.

Le poème en tant qu'œuvre inachevée, poème cyclique, sans fin, se réalise à l'instant de la lecture, dans la relecture, à travers le temps, et ainsi il met en scène le hasard, et se transforme dans sa propre forme. À la fin du poème, le vers « toute pensée émet un coup de dés » remet à la phrase titre, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », le poème se replie ainsi, sur lui-même, et provoque une descente, aux profondeurs de la poésie.

L'écriture du hasard est opérée, *grosso modo*, à travers deux procédures : l'une sonore, l'autre visuelle. Mallarmé pense le poème comme une symphonie. La musique transforme la forme poétique et l'inscrit comme évanouissement. Quand le poème se fait parole, geste sonore, les mots se dissoudront dans l'air, chaque mot prononcé, lu, est un mot qui s'évanouit qui devient musique et ainsi disparaît dans l'espace éternel du poète, ouvrant l'espace à un autre mot, et ainsi successivement. La sonorité reflète la structure cyclique du poème. Mais le poème n'est pas seulement conçu comme devant se dissoudre dans l'air, car en même temps que la lecture dissout les mots en le transformant en sons, l'écriture fixe les gestes de l'idée.

En ce qui concerne l'aspect visuel du poème, le vers libre nous permet de dire que Mallarmé inaugure un nouveau régime de représentation, un régime qui ne se constitue plus comme représentation, mais comme la « présentation » même de la pensée. La position des mots sur la page reflète leur importance, les différents caractères typographiques soulignent cette importance et finalement la position de chaque mot peut figurer, par exemple, le mouvement du bateau dans sa lutte contre la mer. La double page, à travers le pli, symbolise, ce mouvement réflexif du poème, dans la mesure où le pli indique un mouvement, un retour vers soi-même, le reflet, donc, du poème qui se constitue comme l'espace du pli, espace de la réflexion.

C'est à travers le Langage, compris par Mallarmé comme union de la musique et des lettres que le poème se constitue comme le « démontage de la fiction », poème qui, pense à soi-même, réflexion sur son propre processus de constitution, lutte entre le hasard et la pensée. À chaque page le poème nie les déterminations qui le constituent, nie la tâche que la poésie devrait assumer comme sa tâche principale, abolir le hasard. Le poème démontre et présente son propre mode de constitution régit par le hasard comme un processus de négation, un devenir. Ainsi toute détermination se dissout, la mer, le maître (mètre), la pensée, pour devenir Idée, constellation.

Un coup de dés nous montre ainsi que la pensée ne peut pas saisir ces objets, elle ne peut que tourner autour d'eux, comme une constellation. Le poème définit la pensée poétique, le processus de création artistique comme l'impossibilité de la détermination close, espace ouvert dans le Langage, espace « en quoi toute la réalité se dissout » (MALLARMÉ, 1998, p. 385).

Si le hasard ne peut pas être aboli, il peut trouver une forme où il puisse se réaliser. De cette manière, comme le souligne Jameson, Mallarmé entreprend une découverte qui fonctionne comme une critique de la poésie pure. En jouant avec le hasard, le poète se voit face à son impuissance.

It will be said, with justification, that the problem of contingency can be detected much earlier, in all the original modernisms themselves, as a sign of the failure of the form completely to master and to appropriate the content the work has assigned itself (or better still, which it has assigned and proposed itself as the task of the work to incorporate). (JAMESON, 2002, p. 206)

Si la découverte du hasard et sa mise en forme sont responsables de la critique de l'art absolu ou de la poésie pure, et donc une critique de l'art autonome,

elle peut aussi, comme nous avons souligné, redéfinir le rapport entre littérature et réel.

Conclusion

La réponse de Mallarmé à la question « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il »? est : « Oui, à l'exclusion de tout » (MALLARMÉ, 2003, p. 65). Cette affirmation est pour certains critiques la définition ultime et mieux achevée de ce qui serait l'art pour l'art. Pour Friedrich, par exemple, cette opération qu'il nomme « déréalisation », (l'exclusion du monde opéré par la poésie mallarméenne) est une de ces marques distinctives.

Mais cette lecture rapide ne met pas assez en relief comment le poète lui-même concevait sa poésie, et le but qu'il lui a fixé. La poésie existe à l'exclusion de tout, car son mode d'être est exceptionnel et peut nous dire beaucoup sur ce que nous croyons être « le monde » ou la réalité. Prenons cette autre célèbre affirmation « *Tout au monde existe pour aboutir à un Livre* ». Or, elle nous indique que la poésie au lieu d'exclure le monde de son intérieur, le transforme. Cette opération Mallarmé nomme « transposition ».

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix ne relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement s'élève, idée même et suave, l'absent de tous bouquets. (MALLARMÉ, 2003, p. 698)

À travers la transformation du mot en son, la musique se détache des lettres comme le parfum se détache de la fleur et s'élève de tous bouquets existants. Dans ce passage de la lettre, concrète, à la musique, évanescence, c'est l'idée de la fleur qui se fait présente. Cette idée est la propre fleur, la fleur réelle.

La littérature est comme la musique où le parfum des fleurs est capable de dissoudre nos certitudes perceptives pour transfigurer le réel en sa propre idée. Ainsi la fleur est son parfum, comme les lettres sont la musique, le réel apparaît comme prêt à se dissoudre dans l'air, un processus de dissolution dans lequel la concrétude cède l'espace à un autre mode d'être, celui du Livre, où le réel retrouve son idée, sa vérité. Le réel est donc le résultat d'un processus de transposition, de dissolution de la concrétude et de toute matérialité. En contact avec la fiction, il devient momentané et fugace.

Nous pouvons maintenant comprendre pourquoi Hegel fait recourir à la fiction pour définir le réel. En fait, selon le philosophe allemand, la fiction ainsi que le réel ont le même statut. À partir du moment où la réalité est comprise comme le produit du hasard, elle a le même statut que celui-ci. La réalité est un possible qui, par l'effet du hasard, s'est actualisée, mais qui pouvait et peut toujours être ou devenir autre. Le réel est un pur hasard, sa solidité est toujours prête à se dissoudre dans l'air. Comme le hasard, le réel est incertain, indéterminé, léger et fragile.

En fixant le hasard et faisant de lui la forme même du poème, Mallarmé commence une approximation entre le réel et la fiction. C'est seulement par hasard que la fiction est un possible, c'est aussi par le hasard que le réel est dit tel. Maintenant c'est le hasard qui gouverne la poésie aussi bien que le réel. Ainsi

la dernière et seule différence qui sépare la fiction du réel est aussi le produit d'un simple hasard.

À la littérature revient le rôle d'établir un pont qui puisse relier le réel à la fiction. En tant qu'exception, point infini qui n'arrête pas d'insister et perturber la réalité en lui présentant d'innombrables possibilités, la fiction fait en sorte que le réel dépasse ses propres limites. La création poétique qui se détache de l'impératif de rationalisation extrême et de pureté, et transforme la poésie en l'espace d'intervention du hasard, est capable de se transfigurer pour se faire le miroir et reflet du réel. À une condition : que le poème soit le lieu où toute la réalité se dissout et se montre aussi fragile et imprévisible que le hasard. Plus la fiction s'approche du réel, plus le réel devient fragile, car nous nous rendons compte qu'il dépend simplement du hasard pour être. Échappant à toute sorte de déterminisme causal qui marque la pensée française du XVIII^e au XIX^e siècle, Mallarmé, le poète joueur de dés, nous montre que le réel ne peut être compris que sous le signe de la fiction, comme le lieu où toute la réalité se dissout, où nos certitudes s'évanouissent, la poésie est ainsi l'espace privilégié d'instauration du doute.

La fiction est comme le réel, une constellation dans laquelle nous sommes instaurés. Une constellation infinie et qui ne cesse de s'écrire et de se renouveler à chaque coup de dés. Ainsi, ce que le poème mallarméen accomplit est une approximation entre la littérature et le monde qui l'entoure, car à partir du moment où la poésie ainsi que le réel se définissent sous le signe du hasard, la distance qui sépare la fiction du réel devient fragile et fugace, sans fondement et sans raison, ainsi que le hasard. Elle dépend d'un geste simple, comme un coup de dés.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor (2006), *Métaphysique : Concepts et problèmes*, Traduction : Christophe David, Paris, Payot.
- ADORNO Theodor (2003), *Trois études sur Hegel*, Paris, Payot.
- DESCARTES René (2000), *Discours de la méthode*, Paris, Librairie Générale Française.
- HEGEL Georg W. F. (2006), *Science de la logique*, Premier tome. La logique objective. Premier livre. L'être, version de 1812. Traduction : Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Kimé.
- HEGEL Georg W. F. (1976), *Science de la logique*, Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence, Traduction : Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Aubier.
- HEGEL Georg W. F. (2010), *Science de la logique*, Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence, Traduction : Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Kimé.
- MALLARMÉ Stéphane (1998, 2003), *Œuvres complètes I, II*, Paris, Gallimard.
- MEILLASSOUX Quentin (2006), *Après la finitude*, Paris, Seuil.
- JAMESON Frederic (2002), *A singular modernity: essay on the ontology of the present*, London, New York, Verso.

ÉCHO DES ÉTUDES ROMANES

Revue semestrielle de linguistique et littératures romanes

Publié par l'Institut d'études romanes
de la Faculté des Lettres
de l'Université de Bohême du Sud,
České Budějovice

ISSN : 1801-0865 (Print)
1804-8358 (Online)

L'article qui précède a été téléchargé à partir du site officiel de la revue:

www.eer.cz

Numéro du volume : Vol. IX / Num. 2
2013