

L'esprit des lieux

Scénographies mallarméennes

Pascal Durand
Université de Liège

Le « sens des formalités » propre à Mallarmé s'exprime chez lui sous des aspects divers : dans ses conduites, telles que rapportées par tant de témoins et telles que continuent de les montrer correspondances et dédicaces, à travers un souci des normes, de l'étiquette, du protocole, des usages ou bien encore des régularités de la vie sociale ; dans ses écrits théorico-critiques, à travers une réflexion portant sur « l'existence littéraire » et les rapports contradictoires – donc également effectifs, quelque « inconvéniement » dût-il en procéder – que cette « existence » entretient avec « le monde¹ » comme avec les « grands faits divers » qui rythment l'actualité politique et culturelle ; dans sa production proprement poétique, de plus en plus circonstancielle après 1875, à travers hommages, tombeaux, commémorations ou remémorations dans lesquels la marche du discours se voit gouvernée par une économie du don et une rhétorique de l'adresse².

Parti-pris des codes, ce sens des formalités participe bien évidemment d'un compte-tenu du monde ou des mondes sociaux réglementés par lesdits codes. La présence du poète au monde – pour peu aperçue qu'elle ait longtemps été, par effet de l'ironie et des dénégations dont il s'est plu à l'envelopper – est ainsi une présence partout représentée dans son œuvre sous des formes plus ou moins saillantes. Cette présence y prend assez souvent l'aspect d'une figuration à même le texte de son propre contexte d'énonciation et des coordonnées spatiales auxquelles il répond. S'opère en ce sens un retournement de l'œuvre non pas seulement sur ses propres opérations verbales, réflexivité d'un premier type, mais de ces opérations verbales elles-mêmes sur les conditions locales de leur mise en œuvre. Cette réflexivité d'un second type – puisqu'elle consiste à introduire dans l'œuvre le cadre au sein duquel celle-ci se formule – participe de scénographies particulières dont je voudrais montrer qu'elles s'étendent, comme par paliers, à presque tout l'édifice de l'esthétique mallarméenne, tant dans la démarche qu'elle régit que dans la pensée qui l'anime³.

¹ « Solitude », *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 256.

² Voir Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités* (Paris, Seuil, coll. « Liber », 2008), ainsi que « Vers une *illusio* sans illusion ? Réflexivité formelle et réflexivité critique chez Mallarmé », dans *CONTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, n° 9, 1^{er} septembre 2011 [en ligne].

³ Par « scénographies », j'entends donc ici autre chose que les postures auctoriales plus ou moins figurées décrites sous ce terme par José-Luis Diaz (dans *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et Modernité », 2007). Scénographique, il s'agira d'une représentation dans le texte de sa *scène* concrète de formation et de formulation, représentation pouvant elle-même prendre tantôt une tournure explicite – qu'elle soit narrative ou descriptive –, tantôt un tour moins visible, à travers un jeu de figures assurant une sorte de translation à l'échelle du texte des coordonnées de l'espace parfois très local dont celui-ci tire parti, à commencer par son propre médium considéré comme surface d'expression. Cette réflexivité d'un type particulier, ni l'œuvre de Mallarmé, ni la littérature savante, ni la littérature tout court n'en détiennent l'exclusivité. On en trouve des témoignages dans les littératures populaires – ainsi chez Féval ou Ponson du Terrail – comme en d'autres arts pareillement portés parfois à intégrer aux œuvres quelque chose de leurs conditions spatio-temporelles. En relèverait un morceau aussi emblématique que *Smoke on the Water* du groupe Deep Purple, pour avoir décrit, au cœur de *Machine Head*, les circonstances d'enregistrement de ce dernier album dans un hôtel de Montreux en 1971. En dehors des avant-gardes préfigurées par Mallarmé, on ne voit toutefois pas d'œuvres ayant porté cette réflexivité à un degré de sophistication et de problématisation générale équivalent au sien. Guy Lelong a récemment examiné, dans ce registre avant-gardiste, quelques cas d'œuvres ayant élargi le dispositif mallarméen de l'œuvre *in situ* à la musique et à l'architecture : « Révolutions de support. De la poésie à l'architecture : Mallarmé, Buren, Grisey, Rahm », dans *L'Intervention du support. Médiation esthétique et énonciation éditoriale* (P. Durand et Chr. Servais dir.), Presses universitaires de Liège, série « Information et Communication », 2017, p. 25-40.

SCÉNOGRAPHIES JOURNALISTIQUES : LE LIEU COMME FICTION PRAGMATIQUE

À partir de quand voit-on cette composante se mettre en place dans l'œuvre ? On n'en voit guère de manifestation significative, en tout cas pas à grande échelle, avant le début des années 1870. Et si tel est bien le cas, il est probable que la chose doit être mise au compte de la manière de révolution intérieure que le poète, redevenu, selon ses mots, « un littérateur pur et simple », porteur d'une « œuvre » qui ne serait « plus un mythe⁴ », a connue en quittant la province pour Paris et les profondeurs asphyxiantes d'*Hérodiade* pour un rapport plus terrestre, c'est-à-dire aussi plus social, aux conditions d'exercice de la littérature. Cette conversion, obscurément préparée dans l'alambic d'*Igitur*, prend en effet tournure au fil des comptes rendus de la section française des arts décoratifs à l'Exposition internationale de Londres que Mallarmé rédige en trois temps correspondant à autant de séjours sur place. Encore faut-il faire le départ entre ce qui, dans ces articles de commande, participe du contrat qu'il y honore et ce qui relève, au moins partiellement, d'un idiome ou d'une disposition personnelle en train de prendre forme.

Dix ans plus tôt, on s'en souvient, il avait eu les mots les plus intransigeants pour alerter, parmi d'autres « hérésies artistiques », contre la contagion de la haute poésie par les « tirade[s] utilitaire[s]⁵ » de la grande presse. Aussi, c'est avec étonnement qu'on le verrait, dans ces comptes rendus, marquer la « sollicitude » qui l'anime à l'égard de la « fusion de l'art et de l'industrie⁶ », et donner même dans tous les clichés du journalisme enthousiaste, si l'on séparait son propos des contingences particulières qui l'entourent. Pour notre poète, en quête à ce moment-là d'une alternative professionnelle aux corvées de l'enseignement, il s'agit d'abord de s'« accréditer⁷ » auprès de plusieurs journaux et de tenir, par conséquent, le discours qu'on y attend de lui, tout en sacrifiant, pour la même cause, aux lieux communs caractéristiques de la couverture journalistique des grandes expositions internationales, « sujet de délire au XIX^e siècle⁸ », enregistré comme tel par Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*, mais dont la recension représente un rite de passage aussi obligé que la chronique du Salon officiel pour les écrivains en proie au démon du journalisme. Si le poète chroniqueur en rajoute dans la ferveur, en 1871-1872, c'est qu'il entre également, dans le contrat qu'il remplit à cette occasion, de souligner que les deux saisons de l'Exposition de Londres ont eu pour supplémentaire enjeu de relever l'honneur de la France au lendemain de la chute du Second Empire, la participation des exposants français ayant été singulièrement compliquée par la guerre, le siège de Paris, l'insurrection de la Commune et la perte de l'Alsace et de la Lorraine. À mots plus ou moins couverts – « malheurs nationaux », « cruels désastres », « jours mauvais », etc.⁹ –, Mallarmé fait plusieurs fois allusion à ces vicissitudes nationales, façon de mettre en relief les patriotiques mérites du commissaire Edmond du Sommerard, en fait de « renommée ancienne reconquise d'abord dans le domaine du goût¹⁰ », et aussi l'hospitalité pleine de « confiance » d'une Angleterre dont les collections d'art français ont effectivement aidé à compenser, durant les préparatifs de la manifestation, les difficultés rencontrées dans l'acheminement des œuvres et des objets de Paris à Londres comme de Lunéville aux jardins de Kensington¹¹.

⁴ Lettre à Henri Cazalis, 3 mars 1871, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 496.

⁵ « L'Art pour tous » (*L'Artiste*, 1862), *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 360.

⁶ Première Lettre sur l'Exposition internationale de Londres (*Le National*, 29 octobre 1871), *id.*, p. 366.

⁷ Selon le mot qu'il utilise à ce sujet dans une lettre à Armand Gouzien, 20 juillet 1872, *Correspondance*, tome II, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1965, p. 32.

⁸ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, *Œuvres complètes*, tome II, éd. B. Masson, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1964, p. 308.

⁹ Ou encore : « Hélas, on sait à la découverte de quels engins spéciaux la science s'est adonnée chez nous depuis une année : notre participation au concours des machines est restreinte, pour ne pas dire nulle » (Troisième Lettre adressée au *National* (29 novembre 1871), *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 373).

¹⁰ « Expositions internationales de Londres. Deuxième saison » (*L'Illustration*, 20 juillet 1872), *id.*, p. 388.

¹¹ Si cette composante du propos sous-tend toute la série des articles sur l'Annexe française de l'Exposition, c'est dans le premier des deux inédits composés en 1872 qu'elle se manifeste le plus explicitement : « Dans le laps de

Journalistiques ou patriotiques, ce système de contraintes n'empêche pas une remarquable gradation du propos d'une série d'articles à la suivante, reflet d'une dextérité qui s'affirme autant que d'une montée en ambition qui, sans dévier du protocole suivi, mêle peu à peu au zèle du chroniqueur les préoccupations d'une esthétique et d'une poétique.

Les trois Lettres adressées sous pseudonyme au rédacteur en chef du *National* en 1871 s'étaient limitées en gros à dresser un catalogue admiratif du mobilier et des « garniture[s] de l'ameublement¹² », des pendules et des bronzes, des « objets différents de parure et de décoration¹³ », non sans évoquer, d'un trait déjà sommaire, au moment de conclure, l'« insaisissable esprit qui préside à la fabrication du décor familial de notre existence quotidienne¹⁴. » Cette « investigation » que Mr Price avait voulu « réduite à un regard usuel promené sur les objets de nécessité journalière¹⁵ » cède la place, dans l'article donné l'année suivante à *L'Illustration*, à un regard plus synthétique, propre à dégager « quelques notions exactes et générales », formulées « absolument », condensées en un « axiome » relatif au « rôle critique » d'un « siècle » où la recollection des styles a pris le relais d'une « invention¹⁶ » éteinte à la fin du siècle précédent, puis d'une réflexion, dont Mallarmé s'attribue la primeur, touchant à la perte de sens de l'« authentique » à l'âge de la « Décoration » industrielle¹⁷. Ces considérations esthétiques, le point de vue rétrospectif adopté dans les deux articles inédits de 1872 les installera sur un plan d'abstraction supérieur, en nouant ensemble, sous deux « précieuses notions », le politique avec l'esthétique (« Tout se tient : et l'Art ne s'isole pas des accidents politiques »), de même que la production des formes avec leur reproduction sociale (« Au culte de la Forme vient se juxtaposer celui du Nombre¹⁸ »). Toute une philosophie de l'ameublement et du décor prend ainsi graduellement tournure, vers une esthétisation générale de la vie que l'on verra se profiler plus nettement dans la suite de l'œuvre.

L'article de *L'Illustration* a pour autre particularité de commencer par trois à quatre pages – qui en représentent à peu près la moitié – relatives au site de l'Exposition et au mode de visite en adéquation avec ce site, site et mode régissant en même temps un montage énonciatif particulier du propos. Mallarmé n'y livre pas seulement une description, matériaux compris, de l'architecture intérieure et extérieure des halls de l'Exposition – en guise, si l'on veut, de longue légende « chromolithographique » apportée à la gravure qui illustre l'article¹⁹. Il y évoque aussi le voyage accompli par le chroniqueur de la Gare du Nord à Charing-Cross, puis l'arrivée aux abords du palais dans une nuée de petits « vendeurs de livrets » :

temps compris entre ces deux fêtes, l'une française [l'Exposition universelle de 1867 à Paris], l'autre autrichienne [Vienne, 1872], dont la seconde (et c'est là sa prétention ambitieuse) ne peut que rappeler la première, un fait nouveau est survenu. / Je ne fais aucune allusion à l'irruption de nos malheurs nationaux. Non, mais c'est, précisément alors que les fatalités diverses s'abattaient sur nous, qu'on nous convia, certain de notre reconnaissance prochaine, à des concours qui devaient renouveler, absolument, le mode d'existence passé de ces meetings du travail universel, appelés : Expositions. / Nous acceptâmes. / Telle fut la confiance de l'Angleterre, dans la vitalité de nos traditions de splendeurs, et dans un homme qui, seul, les représente admirablement, M. du Sommerard, Commissaire Général du Gouvernement Français, que, pendant nos cruels désastres, elle nous construisait un édifice spacieux : l'Annexe où, le lendemain même des jours mauvais, nous apportons tout ce que Paris avait de précieux. » (« Souvenir de l'Exposition de Londres » (1872, premier de deux articles inédits), *id.*, p. 390.)

¹² Première Lettre adressée au *National* (29 octobre 1871), *id.*, p. 367.

¹³ Troisième Lettre adressée au *National* (29 novembre 1871), *id.*, p. 373.

¹⁴ *Id.*, p. 378-379.

¹⁵ Deuxième Lettre au *National* (14 novembre 1871), *id.*, p. 369.

¹⁶ « Expositions internationales de Londres. Deuxième saison » (*L'Illustration*, 20 juillet 1872), *id.*, p. 385.

¹⁷ *Id.*, p. 386-387.

¹⁸ « Souvenir de l'Exposition de Londres » (1872, premier de deux articles inédits), *id.*, p. 392.

¹⁹ « À la gravure que *L'Illustration* donne avec l'étude présente, joignons, car la beauté consiste dans cette fête des deux couleurs alternées, la chromolithographie rouge et jaune, que nous tentons de présenter à l'esprit par quelques phrases rapides. On aura une idée exacte de ce spectacle nouveau. » (« Expositions internationales de Londres. Deuxième saison » (*L'Illustration*, 20 juillet 1872), *id.*, p. 384.)

Muni des Catalogues et du Guide officiel, nous avons pris le train-de-marée de la gare du Nord à Charing-Cross, ne quittant de l'œil ces documents que sur le bateau de Boulogne à Folkestone, pour regarder la mer pendant une heure. Quelle admirable route de terre, suivie par les deux lignes de chemins de fer française et anglaise, nous omettons de voir ! Mais nous savons, maintenant, ce que nous allons étudier et ce que nous allons ne pas étudier ; et c'est moins en touriste qu'en amateur préparé, que nous alignerons sur notre carnet les notes suivantes. Avant tout, donnons-leur pour titre ce cri dont les gamins, vendeurs de livrets, nous rebattent les oreilles aux abords du palais : *How to see the Exhibition in one visit*. « La façon de voir l'Exposition en une visite. »²⁰

Viennent ensuite l'entrée dans les jardins « qui occupent le centre des constructions de l'Exposition²¹ », les premiers pas du visiteur sous la « toiture toute moderne et industrielle, réminiscence des palais de cristal et de fer inaugurés presque à cette même place, en 1851, à l'occasion de la première Exposition²² », la vision au loin, dans « le fond », de la « rotonde colossale » de l'*Albert-Hall*, « vaste serre de vitres » dont « se détachent [...] deux Galeries élégantes » formant « la double enfilade des salles de l'Exposition²³ ». De façon plus saisissante, c'est en compagnie de lecteurs « arrachés à [leur] première admiration²⁴ », pris à témoins de « l'étonnement causé par ce site²⁵ », interpellés (« Levez les yeux, maintenant, s'il vous plaît²⁶ »), entraînés à ses côtés par le chroniqueur que celui-ci fait le récit d'un cheminement qui est aussi le cheminement d'un récit, dans une espèce de jeu ou de danse avec le lecteur propre à envelopper de dernier dans le texte de la même façon que le chroniqueur s'enveloppe avec lui dans l'espace qu'il décrit tout en le parcourant.

Les effets de cette scénographie tombent la plupart sous le sens, mais commençons par le plus paradoxal, qui est de conférer au parcours *in situ*, tel qu'il est raconté à mesure qu'il est censé s'effectuer, une dimension proprement textuelle, tout se passant comme si l'article de *L'Illustration* venait épaissir à son tour, entre l'Exposition et ses visiteurs, la couche de textualité interposée par les « Catalogues » et le « Guide officiel » ayant déjà détourné l'attention de l'« amateur éclairé », en route vers Londres, du paysage traversé par « les deux lignes de chemin de fer française et anglaise ». Sans vider l'illusion d'une présence immédiate sur les lieux, c'est la médiation de ces lieux par ce texte journalistique, comme par les brochures qu'il évoque, que Mallarmé met pour une part en scène dans l'orchestration pragmatique de son propos. La contrepartie de cette textualisation du lieu n'en est pas moins, de façon plus évidente, d'installer figurativement ce lieu au sein du texte, à commencer par son seuil, pour le voyage vers ce lieu, puis, d'un paragraphe au suivant, l'entrée et la progression dans ce lieu, avant de buter, au milieu de l'article, sur cette adresse au lecteur : « – Maintenant, nous avons tout vu ! Je ne plaisante pas. Le reste n'est rien, absolument, même en faisant abstraction de l'attente émerveillée que nous cause cette première surprise architecturale, magnifique et délicieuse, qui vaut le voyage outre-mer.²⁷ » Il s'agit bien d'une pirouette pourtant, qui est encore tribut payé à un certain idiome journalistique. Mais c'est aussi déjà, si l'on veut, que « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU²⁸ » et que le contenu n'est guère, à tout prendre, que le moule intérieur d'une forme qui à elle seule se signale et se signifie. N'anticipons pas trop : ce primat du site sur sa fonction, de l'édifice sur son contenu, de l'architecture sur les choses abritées et, à tout le moins, leur fusion démonstrative sont l'une des constantes les plus spectaculaires des grandes expositions internationales depuis 1851 et l'objet d'une fascination aussi puissamment exercée sur le public qui s'y presse en masse que

²⁰ *Id.*, p. 382.

²¹ *Ibid.*

²² *Id.*, p. 383.

²³ *Id.*, p. 384.

²⁴ *Id.*, p. 382.

²⁵ *Id.*, p. 383.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Id.*, p. 384.

²⁸ *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *Œuvres complètes*, tome I, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 384-385.

durablement relayée par les artistes et les écrivains dont beaucoup les visitent ès qualités de journalistes occasionnels. L'imaginaire littéraire de la cathédrale, qui court de Hugo à Proust, a rencontré, en chemin, au milieu du siècle, le Crystal Palace de Paxton, avec son aérienne architecture de verre et de fer, avant de croiser, à la fin du siècle, la silhouette ajourée de la Tour Eiffel, pure performance d'ingénieur soutenue par sa propre inutilité. Philippe Hamon a bien montré comment le Crystal Palace a alimenté en métaphores et en motifs à la fois la réflexion esthétique et la littérature de la seconde moitié du siècle²⁹. Je n'y insiste pas, n'ayant pas besoin non plus de souligner que dans cette partie Mallarmé a joué un rôle d'autant plus déterminant que son esthétique, au cœur de laquelle figurent ces métaphores et ces motifs, a puissamment nourri la doxa théorique du siècle suivant.

Revenons un instant à l'article de *L'Illustration* et à son montage énonciatif. Il est bien possible que ce jeu avec le lecteur et cette mise en scène du chroniqueur, carnet en main, sur les lieux même de sa mission tiennent encore d'un service rendu au code du journalisme et plus spécialement du reportage, qui demande, comme on sait, un récit d'événements cueillis sur le vif, mais également que la présence du reporter sur le terrain, ses actions, les occasions rencontrées, les difficultés vaincues soient intégrées au texte informationnel lui-même en un mixte de validation du propos et de séduction narrative. Au reste, c'est de trois sous-genres journalistiques que Mallarmé fait successivement l'expérience de 1871 à 1872 : le compte rendu au *National*, le reportage à *L'Illustration*, la « causerie³⁰ » dans les deux articles inédits peut-être destinés à *La Patrie*. Apprentissage gros d'effets : à moyenne portée, du côté de *La Dernière Mode*, dont les huit livraisons communiqueront, via une gazette mensuelle de *L'Art décoratif* envisagée entre-temps³¹, avec un domaine dont le poète est devenu, dira-t-il, un peu spécialiste ; effets aussi à portée bien plus longue, que l'expérience de *La Dernière Mode* confortera à son tour, celle d'un discours méthodiquement ajusté, de quelque genre ou registre qu'il relève, à son cadre formel, c'est-à-dire aussi à l'univers au sein duquel il se formule. Car, si formel qu'il soit, tout code est social, s'applique à l'intérieur d'un périmètre, fait sens dans un système d'interactions entre gens dotés de mêmes dispositions.

SCÉNOGRAPHIES SCOLASTIQUES : LES LIEUX DE L'ESPRIT

Changeons de texte sans beaucoup changer de site géographique. De Londres à Oxford et Cambridge, il est frappant de constater qu'une configuration similaire tendra à se réinstaller, mais à un niveau de raffinement et de problématisation très supérieur. C'est en conférencier invité que Mallarmé se rend en 1894 dans les deux « cités savantes³² », précisant, après coup, que « [la] Conférence, cette fois *lecture*, mieux Discours, [lui] paraît un genre à déployer hors frontières³³. » Et c'est bien une sorte de « leçon³⁴ » en effet qu'il va y prononcer sous le double signe de la « Musique » et des « Lettres », en y jouant de tous les ressorts de la plus haute éloquence universitaire devant un public dont il a sciemment surévalué la compétence à

²⁹ Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1989, p. 72-73. Sur l'imaginaire de la cathédrale au tournant du siècle, voir Joëlle Prungnaud, *Figures littéraires de la cathédrale (1890-1918)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses du Septentrion, 2008.

³⁰ C'est le mot qu'il utilise pour en signifier le genre au début du second article inédit : « Des deux conditions véritablement contemporaines qui doivent présider à la fabrication de nos Ameublements, le Bronze, objet d'une précédente causerie, a atteint la première et celle vraiment indispensable. » (« Souvenirs de l'Exposition de Londres », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 396.

³¹ Lettre à José-Maria de Heredia, 7 avril 1872 : « Je recueille, maintenant, dans les divers coins de Paris la souscription qu'il faut pour commencer une belle et luxueuse revue, dont la pensée me domine : *L'Art Décoratif, Gazette mensuelle*, Paris, 1872 ». Le frontispice de cette revue qui ne verra pas le jour devait être dessiné par Claudius Popelin (*Correspondance*, tome II, éd. citée, p. 23-27).

³² La Musique et les Lettres (1894), *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 55.

³³ *Id.*, p. 77.

³⁴ « Ai-je fait [...] une leçon », au lieu d'une « causerie », énonce-t-il devant son savant auditoire (*id.*, p. 70).

l'entendre³⁵. Encore est-ce d'abord en témoin haletant porteur des « nouvelles [...] les plus surprenantes » et en usant un instant d'une rhétorique de gros titre de presse (« On a touché au vers³⁶ ») que le poète conférencier rapporte à ses auditeurs l'« attentat » ou l'« accident » dont la poésie française a fait l'objet avec l'irruption du vers libre. Cette entrée en matière contribue à la dramatisation d'un propos qui identifie aussitôt le vers à l'essence du littéraire et indexe le vers en crise sur les crises politiques dont se nourrit volontiers le grand reportage. Mais elle intègre également à l'exorde de la conférence le motif du déplacement ayant conduit l'« invité voyageur³⁷ » d'une nation, la France, à une autre, l'Angleterre, pour y scruter, avec le recul que procure la distance, un « état littéraire³⁸ » soumis aux plus vives turbulences. Et avec ce motif c'est aussi bien l'invitation elle-même, en tel lieu, dans telle institution et devant telle audience, qui se trouve introduite.

S'il y va là d'un classique procédé oratoire de captation de bienveillance, il y va aussi d'une inclusion, au texte même de la conférence, du lieu et du parcours vers ce lieu, inclusion très allusive sans doute à cet endroit, mais que le montage en volume de *La Musique et les Lettres* aux éditions Perrin se chargera d'amplifier en plaçant en position liminaire, sous l'intitulé « Déplacement avantageux » et au début de ce préambule, une brève relation du parcours ferroviaire du conférencier de Londres vers Oxford et Cambridge : « La promenade connue, cesse au pénétrant, enveloppant Londres, définitif. Son brouillard monumental – il ne faudra le séparer de la ville, en esprit [...]. / Une heure et quart, de trains, vers les cités savantes ; j'avais une raison³⁹. » Suivront, comme on sait, et dans un ordre épousant la marche logique du propos, une description des collèges universitaires, une évocation du système des *Fellows* et une proposition, adressée à l'État républicain ainsi qu'aux acteurs du marché de la librairie, d'instituer un « Fonds littéraire » alimenté par une taxe prélevée sur l'édition des auteurs entrés dans le Domaine public. Que Mallarmé reprenne ici, en les soudant ensemble, deux articles parus entre-temps dans *Le Figaro* et *La Revue blanche* n'enlève rien à l'enjeu ni à l'effet d'un tel montage, dont la « Bibliographie » des *Divagations*, où le premier morceau sera redétaché, précisera que celui-ci – « Cloîtres »⁴⁰ – représentait le « début d'une page de voyage en frontispice à la Conférence *La Musique et les Lettres*⁴¹ ». C'est bien d'un « frontispice » en effet qu'il s'agit, partie intégrante d'un dispositif éditorial particulièrement complexe, qui comportera aussi un descriptif des lieux et du décor cérémoniel à la *Taylorian Association* puis au *Pembroke College*⁴², et, à la suite de la conférence elle-même, un ensemble de « notes » chargées de rétablir « la transparence de pensée [qui] s'unifi[iait] entre public et causeur⁴³ ». Et à ces notes ou scolies s'ajoutera, pour finir, une page de réflexion rétrospective sur le genre de la conférence universitaire hors frontières, méditée par un poète qui, « explorateur revenu d'aucuns sables⁴⁴ », se met en scène en pantoufles au coin du feu (comme ce sera aussi le cas, d'ailleurs, dans le dernier sonnet des *Poésies* dans l'édition Deman). Ce qui s'opère à travers ce montage est évident, pour peu qu'on l'envisage du point de vue de l'auteur : le cadrage péritextuel de *La Musique et les Lettres*, telle qu'éditée chez Perrin, transporte à la périphérie du volume le cadre d'énonciation de la conférence – lieux et voyage vers ces lieux, circonstances, locaux, décors, rituels, façons de se vêtir, de se tenir, de respirer même⁴⁵, avec les

³⁵ Voir, à ce sujet, Bertrand Marchal, « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé, ou le discours inintelligible », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (B. Marchal et J.-L. Steinmetz dir.), Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1999, p. 279-294.

³⁶ *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 64.

³⁷ *Id.*, p. 64.

³⁸ *Id.*, p. 63.

³⁹ « Déplacement avantageux », *id.*, p. 55.

⁴⁰ « Cloîtres », *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 247-249.

⁴¹ « Bibliographie », *Divagations*, éd. citée, p. 276. Le recueil, notons-le, ayant été lui-même présenté, dans une page d'avertissement, comme un « cloître [...] brisé » (*id.*, p. 82).

⁴² *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 62-63.

⁴³ *Id.*, p. 74.

⁴⁴ *Id.*, p. 77.

⁴⁵ Dans les « notes » en appendice à la conférence, Mallarmé se montre s'y rendant « sans intention, moi, que d'un moderne venu directement exprimer comme l'arcane léger, dont le vêt, en public, son habit noir » (*id.*, p. 76). La

effets déterminants que ces facteurs additionnés ont exercés sur la forme et le niveau d'exigence du « Discours », ainsi que sur l'horizon de connivence et d'intelligibilité qu'il visait du côté de ses auditeurs.

Car, et c'est le plus important, ce n'est pas simplement d'un lieu à refigurer qu'il est question, ni d'un décor de circonstance, ni d'un cadre extérieur, mais plutôt d'un ensemble de coordonnées auxquelles s'est démonstrativement ajustée une conférence dont le propos a porté tant sur l'essence de la littérature ou sa visée essentielle que sur les conditions d'expression de cette essence et de cette visée. Et si Mallarmé met en si vive lumière, au début de l'édition Perrin, les institutions d'Oxford et Cambridge, ce n'est pas simplement afin de suggérer ce que la complexité verbale et la densité spéculative de sa conférence doivent au site et au public universitaires qui l'ont appelée et accueillie, mais pour relier étroitement – et exemplairement – la pensée toute *scolastique* de la littérature qu'il y a formulée au cadre très proprement scolastique des deux « cités construites pour penser⁴⁶ ».

Étroitement d'abord, dans la mesure où la « Littérature » présentée comme exercice de haute réflexivité et, au prix d'une « exagération » déclarée, comme champ d'une expérience « exist[ant même], si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout⁴⁷ », s'ordonne parfaitement au mode de vie et de pensée – de vie dans la pensée ou bien encore de « communion » par l'« étude⁴⁸ » – que favorisent, par définition, les « cités savantes [...] où règne la désuétude de tout excepté de penser⁴⁹ ». Si Oxford et Cambridge, dont il livre une description quasi ethnographique, ont tant fasciné Mallarmé, au point de leur faire place ensuite dans le recueil des *Divagations*, c'est que ces institutions si emblématiques opposent à toute intrusion du savoir et du langage profanes une double épaisseur protectrice : l'épaisseur tangible de leur architecture de collèges et de cloîtres et l'épaisseur impalpable de leurs rituels de cooptation et de vie communautaire, telle qu'elle est inscrite dans les esprits et dans les rapports entre les corps au sein de cet espace. Et c'est aussi que ces « monastères de science⁵⁰ », selon une autre de ses expressions, résultent en partie, par réaffectation de locaux et de rites, d'un transfert de la contemplation religieuse à l'ordre de la contemplation intellectuelle et du service divin au service humain d'un savoir élevé à un sommet de spéculation scientifique, philosophique ou esthétique. Monde hors du monde, « pensifs locaux⁵¹ », lieux propices en tout état de cause à l'incorporation de l'*inconscient scolastique* et de sa forme de rationalité à la fois la plus folle et la plus rigoureuse, conduisant notamment à se représenter le monde comme une extension plus ou moins réifiée des opérations du langage et de la pensée⁵².

Cet inconscient scolastique, conforme à la conception qu'il se fait de la littérature, c'est très consciemment que Mallarmé le reprend à son compte, car à travers Oxford et Cambridge c'est aussi un modèle exemplaire qu'il entend faire miroiter à la République des Lettres en général et à l'esthétique de « l'œuvre pure » en particulier. « L'intellectuelle parole », pour s'élancer vers

respiration du public, signe d'attention audible, est mentionnée dans l'évocation de la séance au *Pembroke College* : « Soir. L'immense, celle du bow-window, draperie, au dos de l'orateur debout contre un siège et à une table qui porte l'argent d'une paire puissante de candélabres, seuls, sous leurs feux. Le mystère : inquiétude que, peut-être, on le déversa ; et l'élite rendant, en l'ombre, un bruit d'attention respiré comme, autour de visages, leur voile » (*id.*, p. 63).

⁴⁶ *Id.*, p. 55.

⁴⁷ *Id.*, p. 66.

⁴⁸ *Id.*, p. 55.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Id.*, p. 56.

⁵¹ *Id.*, p. 55.

⁵² L'emploi en ce sens de l'adjectif « scolastique » résulte d'un emprunt fait par Pierre Bourdieu au vocabulaire de John L. Austin qui, dans *Sens et sensibilia* (1962), parlait de « *scholastic view* » pour désigner, avec ses effets de schématisation philosophique, une vision toute décontextualisée du monde et du langage. Bourdieu en a élargi le concept aux processus sociaux d'abstraction intellectuelle et esthétique induits par des conditions de distance et de retrait – de « *skholè* » – par rapport aux nécessités de la vie ordinaire (*Médiations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, chap. I, « Critique de la raison scolastique »).

« son apogée⁵³ », demande en effet des « cloîtres », non au sens où Nodier en réclamait pour sa génération⁵⁴, mais en ceci que « l'œuvre pure », émanation de « l'isolement de la parole⁵⁵ », demande pour être produite et perçue à sa juste valeur qu'un certain nombre de conditions de possibilité et d'intelligibilité sociales et politiques soient réunies, du moins si l'on veut qu'elle ne soit pas le privilège ou le fardeau de quelques âmes héroïques. Ce modèle oxonien, Mallarmé sait bien qu'il n'est pas transposable mécaniquement en France, car il demande, observe-t-il, « un sol traditionnel introublé⁵⁶ », sur lequel peuvent harmonieusement cohabiter institutions aristocratiques et modernité industrielle – différent donc du sol français que l'effondrement de la monarchie et le déclasserement de l'aristocratie ont remué en séisme à la fin du siècle précédent. C'est à l'État républicain, on le sait, que le poète adressera donc certaines de ses propositions les plus concrètes, dont celle du « Fonds littéraire », et certaines de ses exhortations les plus abstraites, comme celle qui consistera, sur fond de théorie rigoureusement juspositiviste de l'État, à faire voir dans la « minorité⁵⁷ » des servants de l'œuvre pure, minorité éloignée des préoccupations de la citoyenneté ordinaire pour s'adonner à la littérature comme art par excellence de la « Fiction », un vecteur de garantie de la « Fiction » dont dépend l'État lui-même, ou « la Cité, lieu abstrait, supérieur, nulle part situé, ici séjour pour l'homme⁵⁸ ».

LE DEVENIR MONDE DE L'ŒUVRE

Rapprocher ainsi des éléments de corpus associés à deux expéditions en terre anglaise – mission de correspondant de presse en 1871-1872, mission de conférencier invité en 1894 –, pourrait conférer à la mise en texte des lieux ainsi qu'à leur recadrage péritextuel, comme ils s'y opèrent à deux niveaux bien distincts d'élaboration, l'aspect d'une coïncidence trompeuse. L'appartenance de ces textes à des registres de discours presque antinomiques – discours journalistique d'un côté, spéculatif de l'autre – n'en tend pas moins à faire ressortir que ce qu'ils présentent en commun est, précisément, le méthodique ajustement du registre discursif à son objet et à son site d'expression. Et, quant à ce qui concerne *La Musique et les Lettres*, il suffit de mettre en regard de la conférence de Mallarmé celle que Whistler avait prononcée en 1885 à Oxford et Cambridge – que le poète a traduite⁵⁹ – et les fragments dont nous disposons de celle de Verlaine quelques mois auparavant, à peu près sur le même thème apparent et à l'invitation du même York Powell⁶⁰, pour prendre la mesure de ce qu'il y a de spécifiquement mallarméen dans cette intégration à l'œuvre d'une réflexion sur les soubassements de sa propre réflexivité.

En réalité, cette composante tient presque d'une loi de constance du discours et de la pensée de Mallarmé, comme aussi, par conséquent, de sa poétique. Le grand article « Crise de

⁵³ L'expression d'« intellectuelle parole à son apogée », apparue à la fin de « Vers et musique en France » (*The National Observer*, 26 mars 1892, *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 302), se retrouvera dans « Crise de vers » (*id.*, p. 212).

⁵⁴ « CETTE GÉNÉRATION [...] DEMANDE DES CLOÎTRES » (Charles Nodier, *Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicidé*, Paris, Demonville, 1806, p. 102).

⁵⁵ « Crise de vers », *Divagations*, éd. citée, p. 213.

⁵⁶ *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 56.

⁵⁷ *Id.*, p. 72.

⁵⁸ *Id.*, p. 76. Sur cette conception fondamentale de l'État en regard du microcosme poétique fin de siècle, voir P. Durand, « De l'état littéraire à une théorie de l'État. Une lecture cursive de *La Musique et les Lettres* », *Mallarmé à Tourmon et au-delà* (G. Millan dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 41-67.

⁵⁹ *Le Ten O'Clock* de M. Whistler, *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 837-851. La conférence de Whistler avait été prononcée en 1885 à Londres le 20 février, à Cambridge le 24 mars, enfin à Oxford le 30 avril.

⁶⁰ Verlaine avait pris la parole à Oxford le 23 novembre 1893, après Londres, le 21, et Manchester puis Londres à nouveau, les 1^{er} et 5 décembre. Sa conférence sur « La poésie contemporaine » s'inscrivait dans la tournée qui l'avait d'abord mené en Belgique de février à mai 1893 – Charleroi, Bruxelles, Anvers, Liège, Gand –, puis à Nancy et Lunéville en novembre. Le poète itinérant a laissé une relation de son séjour à Londres. Il y décrivait notamment les conditions de sa prise de parole à Oxford où, hébergé par le peintre William Rothenstein, il avait été accueilli lui aussi par York Powell : Paul Verlaine, « My visit to London », *Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1111 (*The Savoy*, avril 1896 ; l'original en langue française est perdu, mais retraduit, dans la même édition, p. 1495).

vers » commencera lui aussi par la figuration d'un lieu et d'un décor, tenant à la fois d'un poste d'observation et d'une situation d'énonciation : une bibliothèque, les lueurs d'un orage, la pluie fouettant la vitre, les reliures se reflétant dans la fenêtre obscurcie. Et c'est par emboîtement de cadres successifs que le poète y décrira la situation de la poésie au milieu des années 1880 : d'abord le cadre du « témoin [...] préférablement à distance⁶¹ », dans l'isolement calfeutré de son cabinet de travail ; puis le cadre de la presse d'information qui elle-même « s'occupe du sujet, tout à coup, à date exacte⁶² » ; le cadre ensuite du champ littéraire et du lectorat poétique tel qu'il est désorienté à la mort de Hugo, l'orage du début faisant sas métaphorique, ici, vers la symbolique du Vendredi Saint ; et, au cœur de ce champ, le cadre, enfin, du microcosme très anémique de la poésie fin de siècle, au sein duquel coexistent les aventuriers du vers libre et se multiplient « les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par [la] presse d'information⁶³ ». La tendance est par ailleurs chez lui diffuse d'intégrer au texte, pour les y figurer ou les lui juxtaposer, les circonstances de lieu et de temps auxquelles celui-ci correspond, fût-ce sous l'espèce d'une fiction pragmatique – voire d'un pieux mensonge, comme il en va du « Tombeau d'Edgar Poe », qu'il donne à deux reprises comme ayant été prononcé lors de l'inauguration du monument au cimetière de Baltimore, alors que ce texte lui a été commandé, après coup, pour le volume commémoratif de cet événement. Et comment aussi ne pas rappeler la propension qui lui est si personnelle de multiplier, à l'entour des recueils qu'il publie, les avertissements, avant-dire, scolies, gloses, notes, appendices et minutieuses bibliographies ? « Bibliographie » des *Divagations* et, plus inattendue, « Bibliographie » des *Poésies*, toutes plus ou moins comptables, celles-ci, de circonstances, de commandes, de contextes et de surfaces de publication, au service d'une économie du don, du contre-don et de l'adresse, liées qu'elles sont à un horizon d'attente et de fidélité, celui des revues et des cercles admiratifs, cette « Bibliographie » s'adressant elle-même, pour finir, en geste de « déférence » aux « scoliastes futurs⁶⁴ », dont nous sommes.

Cette inclusion du contenant dans le contenu, ou du contexte dans le texte, témoigne d'une disposition marquée au sceau d'une minutie toute personnelle autant que d'un « sens des formalités » interpersonnelles et sociales, les formes que l'on donne étant également celles que l'on met et que l'on doit. Elle relève aussi d'une esthétique ayant pour ambition plus ou moins réalisable et réalisée d'établir une continuité de l'œuvre à son véhicule et, plus largement, de l'œuvre véhicule aux coordonnées de l'univers au sein duquel cette œuvre prend forme et fait sens. Elle va, comme telle, de la forme tombale du sonnet à vers lapidaires aux « Loisirs de la poste » et de ces déductions poétiques tirant parti des propriétés formelles et communicationnelles du support à la grande architecture du *Coup de dés*, où « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU ». Formule énigmatique sous laquelle se rangent, inséparablement, l'identification de l'œuvre à la matérialité de son médium – selon une « réciproque contamination de l'œuvre et des moyens⁶⁵ » – et l'image de la « Fiction » animant l'œuvre par l'énergie désespérée que celle-ci met à la viser. Les lignes et blocs typographiques distribués sur le papier, parmi les « “blancs” » qui « assument l'importance⁶⁶ », s'y trouvent bien moins placés dans l'héritage des *carmina figurata* médiévales ou la prémonition des « Calligrammes » d'Apollinaire que dans la « réminiscence » plus proche de l'architecture industrielle des palais de verre et de fer, parmi d'autres modèles contemporains – dont celui du journal, à la fois repoussé comme maculature et accueilli comme grand format mosaïque. Tout cela sous le signe plus général d'une « Musique » renvoyant moins, quant à elle, au registre du sonore qu'à l'orchestration rythmique d'un système de rapports chargé, en l'occurrence, de transposer, noir sur blanc, à même la page, « l'alphabet

⁶¹ « Crise de vers », *Divagations*, éd. citée, p. 205.

⁶² *Id.*, p. 204.

⁶³ *Id.*, p. 210.

⁶⁴ « Bibliographie » pour l'édition Deman des *Poésies*, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 48.

⁶⁵ « L'Action restreinte » (*La Revue blanche*, 1^{er} février 1895), *Divagations*, éd. citée, p. 216.

⁶⁶ « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* » (*Cosmopolis*, 1897), *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 391.

des astres » qui, lui, s'écrit blanc sur noir⁶⁷. La correspondance se veut ainsi très étroite, dans le *Coup de dés*, entre un dispositif totalement formel et un dispositif tout symbolique : d'un côté, la fusion du texte avec son péri-texte matériel – titre, format, pli, papier, typographie, blancs – et, d'un autre côté, la translation sur les pages d'un modèle réduit du firmament, selon une logique déjà mise en récit formel dans le sonnet en ix. Les esquisses du « Livre » – du moins ce qu'il en reste, bien qu'il soit rien moins qu'assuré qu'ait eu lieu le pieux autodafé demandé dans l'ultime billet rédigé par le poète – élargissent encore cette perspective. En portant pour l'essentiel sur la combinatoire des feuillets, le montage éditorial, la fabrication sociale de la valeur, le rituel des séances de lecture et de démonstration publique, c'est non seulement au péri-texte matériel mais à tout l'épi-texte social qu'elles étendent virtuellement le périmètre de l'œuvre.

L'esprit des lieux caractéristique de Mallarmé s'inscrit, en définitive, à l'intersection d'une sociologie fondamentale et d'une esthétique supérieure. Cette sociologie fondamentale touche à l'*illusio* en général et à l'inconscient scolastique en particulier, qu'elle extériorise de façon affirmative. Elle met en relief et en scène les conditions tant extérieures qu'intériorisées de la réflexivité littéraire, en chevillant d'autre part, très concrètement, la poétique de « l'œuvre pure » à une politique de « l'œuvre pure ». L'esthétique supérieure mise en jeu participe, bien évidemment, de « l'explication orphique de la Terre » que Mallarmé, en 1885, fixait pour « seul devoir » au « poète », en tant que « jeu littéraire par excellence⁶⁸ ». Cette esthétique, qui a une base matérielle, a aussi sa pente ascendante imaginaire ; elle a, si l'on veut, très horizontalement, son plan de « Structure » et, très verticalement, son plan de « Transposition⁶⁹ ». Ainsi, ce qu'amorce le porte-à-faux réciproque entretenu par le texte et son cadre dans la matérialité du livre, c'est la fusion et l'identification du cosmos et du logos, de la nature et de l'œuvre, de même que d'autre part l'organisation formelle de l'œuvre, sous tous ses paramètres, se veut ou se rêve indication d'un introuvable ordre universel. « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction⁷⁰. » Mais il faut, à l'instant de conclure, descendre de ces cimes ou remonter de ces profondeurs. Car cette esthétique est de surcroît associée, dans l'expérience de Mallarmé, à un projet plus terrestre d'esthétisation de l'existence, qui s'annonce avec les comptes rendus de la section des arts décoratifs de l'Annexe française de l'Exposition internationale de Londres, se prolonge et se déploie dans *La Dernière Mode*, avant d'indiquer, au-delà des *Poésies* et du *Coup de dés*, l'horizon du grand « Livre » à venir. Au lendemain de la mort du poète, Georges Rodenbach écrira ceci dans *Le Figaro* : « La poésie aussi, il avait rêvé de la faire entrer dans la vie, qu'elle s'inscrivît aux murs des appartements, aux vaisselles, aux bibelots⁷¹. » On connaît la « proposition » qui, « diversement citée à [son] éloge ou par blâme », lui aura servi tout à la fois de passeport, de viatique et de prospectus à travers le microcosme poétique de la fin du siècle : « Une proposition qui émane de moi [...] sommaire veut, que tout, au monde existe pour aboutir à un livre⁷² ». Cette proposition, typiquement scolastique, il convient de la recevoir dans la réversibilité qu'elle peut offrir. Car, en la retournant comme un gant, on touche à l'autre dimension qu'a revêtue l'esthétique de Mallarmé. Cette proposition, non moins sommaire, voudrait, donc, que *tout, au livre, existe pour aboutir à un monde.*

⁶⁷ « L'Action restreinte », *Divagations*, éd. citée, p. 215.

⁶⁸ Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 788.

⁶⁹ « Crise de vers », *Divagations*, éd. citée, p. 211.

⁷⁰ « Le Livre instrument spirituel » (*La Revue blanche*, 1^{er} juillet 1895), *Divagations*, éd. citée, p. 226.

⁷¹ Georges Rodenbach, « Stéphane Mallarmé », *Le Figaro*, 13 septembre 1898.

⁷² « Le Livre, instrument spirituel », *Divagations*, éd. citée, p. 224.