

Pascal Durand

De Duchamp à Mallarmé Un suspens de la croyance

J'aime le mot « croire ». En général, quand on dit « je sais », on ne sait pas, on croit. Je crois que l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. Par elle seule il peut dépasser le stade animal parce que l'art est un débouché sur des régions où ne dominent ni le temps, ni l'espace. Vivre, c'est croire ; c'est du moins ce que je crois.

Marcel DUCHAMP (1955)¹

Brûlez [...], il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants. Ne soumettez même pas à l'ingérence curieuse ou amicale. Dites qu'on n'y distinguerait rien, c'est vrai du reste, et, vous, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables à ce point de respecter toute une vie d'artiste sincère, croyez que ce devait être très beau.

Stéphane MALLARMÉ (1898)²

La chronologie, nous le savons, est une morale. S'il y a bien superposition partielle des deux biographies de Stéphane Mallarmé et de Marcel Duchamp — l'un disparu en 1898, l'autre né en 1887 —, ce n'en serait donc pas moins

¹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, éd. Sanouillet, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1975, p. 185 [abrégé en *Écrits* dans les références à suivre].

² Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 821.

par une curieuse inversion temporelle et causale, peu conforme à l'ordre des faits et des raisons, que l'on s'aviserait de placer le premier sous l'influence du second. Le seul rapprochement des deux a, si l'on y songe, quelque chose de paradoxal : quel rapport en effet entre le poète du *Coup de dés* et l'artiste du *Grand Verre*, entre l'orfèvre du sonnet et le recycleur de *ready-made*, entre le chef de file du symbolisme et l'artiste sonnante le glas de la peinture rétinienne ? Aucun à première vue, sauf à les penser respectivement, réduction faite de la différence sémiologique entre littérature et arts plastiques, comme appartenant aux deux pôles opposés d'un art conçu par l'un comme la seule planche de salut dans un monde sorti de ses gonds et par l'autre comme l'apothéose ironique d'un monde industriel. On ne donnera pas ici dans ce genre de paradoxe. On ne rapprochera pas, cédant à quelque nouveau démon, la broyeuse de chocolat contemplée dans une vitrine du vieux Rouen, rue des Carmes, entre la cathédrale et le port³, de tels « vieux instruments » aperçus au détour d'une rue d'antiquaires dans « la boutique d'un luthier⁴ ». Ce qu'il va s'agir de rapprocher, au rebours des classements habituels, ce ne sont pas deux artistes séparés historiquement par la grande fracture avant-gardiste des années 1910, ni deux œuvres évidemment incommensurables ; ce sont deux complexions esthétiques dont leurs démarches respectives portent les signes — plus visibles chez le second, sans doute, que chez le premier — et dont le principe, plutôt que dans le corps d'une biographie ou dans le corpus d'une bibliographie, est à rechercher dans l'espace symbolique et social au sein duquel — et à l'endroit duquel — tous deux me paraissent avoir développé des conceptions similaires. Encore faut-il, pour s'en aviser, aller non de Mallarmé à Duchamp, mais *de Duchamp à Mallarmé*, c'est-à-dire à un autre Mallarmé, bien différent de l'image littéraire et universitaire à l'enseigne de laquelle le poète des sonnets, le concepteur du *Coup de dés* et le théoricien du Livre se trouve(nt) ordinairement logé(s).

Affaire de point de vue qui n'est pas seulement rétrospectif. Car la perspective adoptée dans les pages qui suivent n'entend pas déplacer simplement le regard *de Duchamp à Mallarmé* ni même, plus simplement encore, de Mallarmé à Duchamp, mais se porter de l'un à l'autre — et penser l'un avec l'autre — par une médiation indirecte, métonymique en quelque sorte, en ce qu'elle passerait, avant de revenir à eux, par le champ dont tous

³ *Écrits*, p. 179 : « Je me promenais souvent dans ma jeunesse dans les rues du vieux Rouen. Je vis un jour dans une vitrine une véritable broyeuse de chocolat en action et ce spectacle me fascina tellement que je pris cette machine comme point de départ. »

⁴ Mallarmé, « Le démon de l'analogie », dans *Œuvres complètes*, t. 1, éd. citée, p. 418 : « Mais où s'installe l'irréfusable intervention du surnaturel et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur c'est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j'étais devant la boutique d'un luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens. Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'explicable Pénultième. »

deux relèvent, champ général des pratiques esthétiques⁵ et surtout des représentations afférentes à ces pratiques, telles qu'elles sont à la fois objectivées dans ces pratiques et intériorisées dans le principe générateur dont elles sont les produits, à savoir l'*habitus* (en l'occurrence esthétique), ainsi que Pierre Bourdieu l'a défini dans sa généralité⁶. L'important, sous cet angle, n'est pas en effet de faire valoir que Duchamp a exprimé sa proximité de « goût » avec Mallarmé (mais aussi avec Laforgue, dont l'exemple *rétrospectif* semble avoir été bien plus prégnant) : « Rimbaud et Lautréamont me paraissaient trop vieux à l'époque [du *Nu descendant un escalier*, 1913]. Je voulais quelque chose de plus jeune. Mallarmé et Laforgue étaient plus près de mon goût⁷ » ; le plus important n'est pas, d'autre part, d'établir la liste des affinités de surface repérables dans le style des œuvres produites ou dans l'attitude de leurs producteurs : distance aristocratique au rôle, ludisme, ironie, ésotérisme joué, lucidité ostentatoire, etc. (ce qui n'en fait pas moins des indices intéressants) ; c'est, au-delà de ce faible signe d'une dette de l'un envers l'autre et en deçà des équivalences trop puissantes — et donc fragiles — que l'on installerait spontanément à partir de telles affinités, de reconstruire le système des dispositions communes au poète et à l'artiste susceptibles d'avoir induit chez l'un puis chez l'autre des effets comparables. C'est à ce seul prix qu'il est possible d'éviter les deux mirages qui menacent toute approche comparative de démarches esthétiques séparées dans le temps et par leurs domaines respectifs d'exercice : le mirage des sources (postulant quelque influence directe) et le mirage de l'analogie (nécessairement sauvage). L'on verra, d'ailleurs, que dans le double cas qui nous occupe les choses sont compliquées (ou simplifiées peut-être) par le fait que les dispositions communes à Duchamp et à Mallarmé, dans ce qu'elles ont de plus singulier, ont trait aux conditions mêmes dans lesquelles l'artiste intervient et aux relations qui s'établissent entre l'artiste et son champ d'intervention. Dispositions au second degré, donc, et dans lesquelles c'est une forme inédite de mise en abyme qui se donne obscurément à voir : la

⁵ Entendons par là que ces pratiques appartiennent à une même configuration générale — le champ esthétique — en même temps qu'elles s'y spécifient en différents champs séparés : poésie, arts plastiques, musique, etc.

⁶ Sur cette notion clé, voir notamment *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1980, chap. 3 et *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* (avec Loïc Wacquant), Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992, p. 91-115.

⁷ « L'idée du *Nu* me vint d'un dessin que j'avais fait en 1911 pour illustrer le poème de Jules Laforgue "Encore à cet astre". J'avais prévu une série d'illustrations de poèmes de Laforgue mais je n'en ai terminé que trois. Rimbaud et Lautréamont me paraissaient trop vieux à l'époque. Je voulais quelque chose de plus jeune. Mallarmé et Laforgue étaient plus près de mon goût — le "Hamlet" de Laforgue notamment. Mais peut-être étais-je moins attiré par la poésie de Laforgue que par ses titres — "Comice agricole", quand c'est écrit par Laforgue, se transforme en poésie. "Le Soir, le piano" — nul autre n'aurait pu écrire cela à l'époque. » (« Propos » (1946), dans *Écrits*, p. 170). L'exemple de Laforgue est *rétrospectif* en ce sens que Duchamp interprète les titres de Laforgue à travers sa propre expérience : comme des sortes de *ready-made* verbaux avant l'heure.

capacité rare dont ils ont tous deux fait montre d'afficher les rapports ou de tirer parti des rapports nécessairement établis, et ordinairement oblitérés, entre les œuvres produites et leur espace social de production.

Précis de décomposition

Qu'est-ce qu'un *ready-made* ? Un objet fabriqué converti en œuvre d'art, un instrument soustrait à sa fonctionnalité pratique pour être élevé *de facto* au rang d'objet esthétique : roue de bicyclette, égouttoir à bouteilles, pelle à neige, etc. Définition reçue, peu satisfaisante : car l'œuvre reste un fabricat et l'objet reste un instrument. Ce qui dans l'opération se trouve atteint et sans doute visé, c'est la fonction, non l'objet. En l'occurrence, une fonction pratique se voit remplacée par une autre fonction qui n'est *purement* esthétique que dans l'oubli — que le *ready-made* façon Duchamp entend suspendre — de la dimension pratique spécifique qui est au principe de la dimension *proprement* esthétique. Toute négative qu'elle soit à l'égard du monde instrumental et toute instauratrice qu'elle se veuille d'un nouveau rapport à l'objet produit ou détourné, la fonction esthétique, telle qu'elle est définie et en même temps occultée à l'âge moderne, reste en tous les cas une fonction, fût-elle paradoxale : celle de nier la fonctionnalité pratique, au plus évident ; mais celle aussi, sur quoi Duchamp fait porter tout son effort critique, de désigner dans ce pouvoir de négation la prégnance qu'exerce sur lui l'existence d'un monde dans lequel des objets sans autre fonction que de se désigner eux-mêmes sont non seulement possibles et acceptables, mais ne sont même acceptables, dans ce monde, que dans la mesure où ils se donnent pour affranchis de toute fonction. Cette défonctionnalisation constitutive de la modernité esthétique⁸ est soumise, pour être effective et reçue, à deux conditions au moins, symétriques l'une de l'autre : d'un côté, qu'il existe en regard de l'acte de production un horizon de réception pertinent, composé d'agents sociaux dotés des catégories de perception requises par l'objet qui se trouve soumis à leur appréhension comme à leur jugement (et qu'en vérité on leur adresse), et, de l'autre — tout particulièrement dans le cas du

⁸ Jusqu'au XIX^e siècle, la fonction esthétique ne se séparait guère en effet d'une fonction politique et/ou religieuse plus ou moins manifeste. L'une des revendications des artistes modernes, signe de l'autonomie croissante de leur univers d'appartenance, a précisément porté sur la nécessité (faite vertu) d'émanciper l'œuvre d'art de toute détermination extérieure (de là l'essor, parallèlement à la « poésie pure », de la « peinture pure »). Le déclin de la peinture d'histoire après 1850 ou du moins sa seule maintenance dans les zones les plus conservatrices du champ artistique, du côté de l'art dit « pompier », est l'un des signes autant que l'une des conséquences de cette émancipation (dont les causes doivent être cherchées non seulement dans la logique interne du champ artistique en voie d'autonomisation, mais encore dans les conditions sociales et économiques au sein desquelles bien des artistes de la génération de Manet ont été amenés à travailler : on peut ainsi, parmi d'autres facteurs, relier le déclin de la peinture d'histoire à la relégation de toute une génération d'artistes hors du circuit académique des œuvres de commande émanant de l'État).

ready-made, dont l'un des enjeux est de dévoiler cette condition — que celui qui pose un tel acte possède des propriétés symboliques particulières et, en l'espèce, sa reconnaissance en tant qu'artiste au sein d'un cercle de pairs et de connaisseurs. Contre toute récupération idéaliste du processus du *ready-made* et contre toute réduction ontologique de l'acte à l'objet qu'il métamorphose, il faut en effet rappeler que ce n'est pas tant le pouvoir du créateur — de faire surgir l'art d'un objet quelconque par le choix dont il l'honore — que Duchamp entendait mettre en lumière, mais bien plutôt, en amont, le principe de ce pouvoir, qui tient, non à quelque génialité intrinsèque ni à quelque capacité innée à l'artiste de discerner la beauté qui se lève à l'horizon des choses usuelles, mais au capital de consécration détenu par l'artiste, autrement dit à la position qu'il occupe relativement à l'ensemble des autres positions au sein d'une aristocratie esthétique assez comparable, au fond, à celle que Graham Greene décrivait dans l'un de ses romans — une aristocratie dont les membres, observait-il, « vivent dans un curieux monde conventionnel bien à eux, parmi le cliquetis des médailles qu'ils se discern[ent] les uns aux autres : comme les poissons d'un aquarium qui regardent perpétuellement à travers une plaque de verre mais restent confinés dans un élément particulier à cause de leurs besoins physiologiques⁹ ». Il suffit pour s'en convaincre de se remettre exactement en mémoire l'affaire de l'urinoir — le plus célèbre des *ready-made*, avec la roue de bicyclette. C'est sous la signature de « Richard Mutt » — et non d'abord celle de Duchamp — que l'objet fut soumis à l'appréciation du jury de la Société des Artistes Indépendants de New York en 1917, jury dans lequel Duchamp figurait. On connaît la suite : l'« œuvre » est refusée par le comité de sélection, Duchamp démissionne aussitôt de ce comité, se fait connaître comme le responsable de l'« œuvre » censurée : objet manufacturé, cependant, mais qu'un titre (« Fontaine »), un pseudonyme (« R. Mutt »), une signature légitime (M. D.), une instance (la Société des Artistes Indépendants) et une circonstance (le refus de l'objet comme œuvre) feront entrer au patrimoine esthétique de l'avant-garde. CQFD, machiné, calculé par l'artiste analyseur : l'œuvre n'est rien, la signature même n'est rien si celui qui signe l'une et trace l'autre n'est pas crédité, dans l'univers social auquel il appartient, d'un pouvoir reconnu de signature authentique, c'est-à-dire de transsubstantiation de tel objet même banal en œuvre d'art.

L'opération du *ready-made* telle que Duchamp l'a mise en pratique à cette occasion tient donc de l'expérience sociologique. Ce qu'elle porte à la connaissance du milieu de l'art — qui s'empressera de l'oublier, notamment en indexant par un contresens radical le *ready-made* au registre du pouvoir visionnaire que détiendrait l'artiste né —, c'est la méconnaissance propre à ce milieu de sa logique spécifique de fonctionnement. Le *ready-made* condense jusqu'à l'absurde la transsubstantiation symbolique dont toute

⁹ Graham Greene, *L'Agent secret* (1931), trad. Sibon, Paris, Seuil, coll. « J'ai lu », 1973, p. 75.

œuvre moderne est peu ou prou tributaire (par quoi, d'ailleurs, Duchamp met fin à la modernité comme croyance en un acte artistique purement individuel) : la valeur de l'œuvre, sinon son être même — en tant que cet être n'est que dans la mesure où il se trouve reconnu comme étant par ceux qui sont habilités à en juger —, sont inséparables de la signature de l'artiste ; et le pouvoir de cette signature, pouvoir de faire reconnaître l'œuvre comme œuvre d'art et d'en établir la valeur relative, est lui-même inséparable de la consécration accumulée par l'artiste et par conséquent du système culturel général qui confère à sa signature son crédit particulier. L'origine de l'œuvre d'art ne gît pas dans quelque univers proto-artistique ni dans un obscur chaos de choses, de représentations et d'affects en attente d'organisation, elle réside tout entière dans son lieu de formation et de circulation. L'œuvre, autrement dit, existe dans un champ, par un champ et pour un champ, et si individuelle que paraisse la signature qui en assume la paternité, celle-ci n'est pas le seul fait d'un individu, d'un sujet isolé, mais d'un agent social situé à telle place, à tel rang dans la collectivité des pairs qu'il se reconnaît et qui le reconnaissent comme l'un des leurs. Signé R. Mutt, l'urinoir reste un urinoir, fût-il renversé et ironiquement lesté d'un titre à résonance poétique ; signé Duchamp, le voilà doté de propriétés esthétiques scandaleuses peut-être, mais néanmoins recevables comme telles dans un univers réglé depuis près d'un siècle par une économie de la transgression que l'opération du *ready-made* porte à son point de rupture. La Société des Artistes Indépendants se voit du coup rappelée à l'exigence qui la fonde et dont Duchamp lui fait voir la dernière conséquence : celle de l'indépendance de l'art et des artistes à l'endroit de toute détermination extérieure au jeu de l'art, qu'elle soit sans doute morale, politique ou religieuse, mais qu'elle relève aussi du bon ou du mauvais goût, du savoir-faire technique ou d'une préfabrication. Attentat considérable. Car le jeu de l'art ne saurait se maintenir, tel qu'il se confond avec la conscience de l'artiste, que dans l'ignorance de ses propres règles. Sans doute l'autonomie du champ artistique, exigence matérialiste d'un art se posant comme sa propre fin et fixant à soi-même ses propres règles, a-t-elle secrété en fait d'antidote idéaliste toute une mythologie du génie — celle de l'Auteur en littérature, celle de l'Artiste dans le domaine des arts plastiques, adossés respectivement à l'éditeur et au galeriste vus comme « banquiers symboliques » du talent et de la renommée¹⁰. Mais c'est précisément cette mythologie que Duchamp, figure exemplaire de l'artiste hiérophante, place sous la lumière crue de son expérience, une lumière qui la dissout en exposant les ressorts sacrés dont elle joue, comme par l'action, dit-il, d'un « *mordant physique* » [genre vitriol]

¹⁰ Voir, sur cette question, P. Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, p. 3-43 et, sur les émergences conjointes des deux figures de l'Auteur et de l'Éditeur (au sens moderne), Pascal Durand et Anthony Glinoe, *Naissance de l'Éditeur*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2005.

brûlant toute esthétique ou callistique¹¹ ». Si l'artiste est par nature génial, tout objet mobilisé par l'artiste l'est à son tour (« Peut-on, se demande Duchamp dans sa *Boîte blanche*, faire des œuvres qui ne soient pas “d'art¹²” ? »). Si le génie de l'artiste tient en revanche à l'attribution de génie que lui vaut sa réputation dans le milieu qui est le sien, c'est-à-dire aux insignes de valeur qu'il a accumulés au cours de sa carrière ou qu'il reçoit du moins de sa prise en charge par certains agents (tel « homme de l'art¹³ ») et certaines instances de ce milieu (telle galerie, telle Biennale de l'art contemporain), alors tout objet introduit sous le sceau de cette reconnaissance dans ce même milieu — dans telle exposition, et *a fortiori* dans tel musée — est en droit, sinon en fait, une œuvre d'art à part entière. Pour le dire de façon ramassée, avec Duchamp dans sa *Boîte de 1914* : « Arrhe est à art ce que merdre est à merde¹⁴ ». Le jeu de mots fait signe, bien sûr, dans les deux directions de Jarry et de Rose Sélavy. Mais comment ne pas voir, aussi bien, qu'un rapport d'équivalence et, en vérité, d'implication réciproque se trouve ainsi établi entre les *arrhes* — ce que l'on paie par avance en signe de garantie et de confiance — et l'*art*, cette activité dont les produits prennent une valeur largement fiduciaire, à l'aune du degré de consécration détenu par celui qui en fait métier ? Et comment ne pas entendre, dans la réminiscence jarryenne qui forme l'autre pôle de cette double équivalence, que l'art pourrait bien avoir perdu toute sacralité aux yeux de celui qui, ayant levé « le voile de la mariée », en a percé à jour le principe¹⁵ ? Le désenchantement est la rançon de cette lucidité détersive appliquée aux cérémonies de l'art — une lucidité dont l'abandon du métier de peindre sera, pour Duchamp, la conclusion démontrée.

Laissons pour l'instant de côté les conditions de possibilité d'une telle expérience et les conditions d'exercice d'une telle lucidité, que l'habitus artistique — garantie comme tout habitus de ce que Bourdieu a appelé l'« *illusio*¹⁶ » — a normalement pour effet d'empêcher, par adéquation entre les structures cognitives du sujet et les structures de son champ de socialisation spécifique. Voyons plutôt en quoi la démarche poétique de Mallarmé est susceptible, examinée sous cet angle, de se voir assignée, avec une moindre radicalité apparente, à la même résidence. Pas de *ready-made* chez lui, certes,

¹¹ « Possible » (1913), dans *Écrits*, p. 104.

¹² *Écrits*, p. 105.

¹³ L'expression renvoie par exemple à Daniel-Henry Kahnweiler, dans la biographie que lui a réservé Pierre Assouline, *L'Homme de l'Art*, Paris, Balland, 1988.

¹⁴ « La boîte de 1914 », dans *Écrits*, p. 37.

¹⁵ La conjonction de la merde et de l'urinoir n'a rien ici de fortuit.

¹⁶ Adhésion préreflexive du sujet à l'univers spécifique dans lequel il est inscrit et donc au *nomos* comme aux enjeux que cet univers prescrit, l'*illusio* peut être définie comme *sens du jeu*, à la fois en tant que participation à ce jeu et capacité intuitive, par intégration de ses régularités, d'anticiper sur son développement, par une dialectique permanente entre positions occupées et positions à occuper. Rappelons encore avec Bourdieu que « l'*illusio* n'est illusion [...] que pour qui appréhende le jeu du dehors, du point de vue du “spectateur impartial” » (*Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 180).

à moins de ranger sous cette catégorie, à la périphérie de l'œuvre, la série des poèmes objets — dons divers, œufs de Pâques, cruches de Calvados, galets d'Honfleur, etc.¹⁷ Pratique qui, en soi, n'a rien de singulier ni de bien significatif : le poème comme légende ou dédicace apposée sur des objets offerts fait partie de longue date des rituels mi-ludiques mi-mondains auxquels se plaisent les écrivains autant que les poètes du dimanche (Banville, Maupassant faisaient de même). Et ce serait par une surévaluation rétrospective, ici encore, que l'on prendrait le risque d'homologuer les quatrains inscrits sur ces objets à un titre tel que « Fontaine », qui relève chez Duchamp de la ruse circonstancielle qu'on a vue (nombre de ses *ready-made* portent en revanche le nom fonctionnel de l'objet). Ces poèmes objets ne prennent en droit quelque valeur, dans la perspective adoptée ici, que rapportés à l'ensemble de la pratique mallarméenne, telle qu'elle est largement gouvernée, après 1875, par une logique du don et de l'adresse, du support et de la circonstance, que la « Bibliographie » rédigée en 1894 par « déférence aux scoliastes futurs » a pour fonction de rappeler mais aussi de reproduire (car reprendre ce que l'on a donné c'est annuler le don initial : en réaffirmant les circonstances de rédaction et d'inscription des poésies, Mallarmé soumet le don originaire à un principe de répétition qui le sauve). Hommages, tombeaux, remémorations, éventails, billets, feuillets d'album, la plupart des poésies composées après « L'Après-midi d'un faune » sont en effet des poèmes de circonstance, rédigés à la demande ou à la commande, faits-pour-être-offerts (ou présentés sous cette espèce) à tel journal (*The Whirlwind*), à telle occasion commémorative (Poe, Vasco de Gama), à tel album privé (d'où il peut être « recopié indiscrètement »), à telles revues « en quête de leur numéro d'apparition » et même à tel héros de fiction (qui « l'eût, peut-être, insérée », note Mallarmé au sujet de sa « Prose pour des Esseintes¹⁸ »). Cette économie du don et de la circonstance — souvent figurée dans l'appareil d'énonciation du poème, dans sa rhétorique et à plusieurs occasions dans le nom du destinataire figurant à la rime ou en signifiant matriciel du poème¹⁹ — n'est pas le seul fait d'une courtoisie particulière, qui porte Mallarmé à tirer parti, tout en lui rendant hommage, du rituel de sociabilité auquel le poème participe ; elle est aussi le signe de ce que le *sens des formes* ne se sépare pas chez lui d'un *sens des*

¹⁷ S'il y a des équivalents littéraires du *ready-made* avant Duchamp, c'est plutôt chez Laforgue, on l'a vu, ou mieux encore chez Lautréamont qu'il conviendrait de les chercher, vu leur commune pratique du collage (ainsi dans la « Grande complainte de la ville de Paris », montage d'annonces publicitaires, de cris de camelots et de crieurs de journaux, et, plus systématiquement, dans l'ensemble du dispositif *Maldoror-Poésies*).

¹⁸ « Bibliographie » de l'édition Deman des *Poésies*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, éd. citée, p. 45-48.

¹⁹ Sur ces différents aspects, voir P. Durand, « Formes et formalités. Remarques sur la poétique du nom chez Mallarmé », dans *Formules*, n° 4, 2000, p. 230-238 ; « Du sens des formes au sens du jeu. Itinéraire d'un apostat », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (B. Marchal et J.-L. Steinmetz, dir.), Paris, Hermann, coll. « Savoir : lettres », 1999, p. 87-114 ; « Le périple et la boucle : *Au seul souci de voyager...* », dans *Les Poésies de Stéphane Mallarmé. Une rose dans les ténèbres* (J.-L. Diaz, dir.), Paris, Éditions Sedes, 1998, p. 43-53.

formalités et, plus radicalement, de la conception qu'il s'est faite de ce que la production poétique est inséparable, comme de sa condition même, d'un horizon de réception spécifique fixant à la fois le rayon de circulation du poème, le principe de son engendrement et la règle de son intelligibilité. De même que, pour Duchamp, le *ready-made* se précise par ce qu'il appelle un « horlogisme » (« L'important est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi, mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous. — / Incrire naturellement cette date, heure, minute, sur le ready-made comme *renseignements*²⁰ »), le poème mallarméen n'est pas seulement écrit, il est inscrit : sur un support de rencontre ou de commande, dans une occasion, une circonstance, un lieu et un temps, un ici et un maintenant dont le poème, à même la page, maintient les contours, et au total dans un microcosme qu'il signifie et aux attentes duquel il entend répondre. La réflexivité du poème n'apparaît pas seulement, sous cet angle, comme une forme tournée vers sa propre élaboration et mettant en scène les opérations qui la constitue et qu'elle orchestre, mais encore comme un jeu formel tourné vers le contexte symbolique et social qui lui prescrit ses règles et auxquelles il se conforme en les performant d'un côté et en laissant voir, de l'autre, que la performance qu'il en assure s'opère sous une contrainte transparente à celui qui en admet l'emprise. L'un des ressorts de l'ironie propre à Mallarmé réside dans ce double jeu permanent qui le conduit à se conformer scrupuleusement aux règles et aux formes (jusqu'à plier la forme prosodique de ses sonnets au canon édicté par Banville en 1872²¹) tout en inscrivant dans la conformité qu'il affiche cette sorte paradoxale d'écart consistant à manifester que cette conformité, loin d'être naïve et spontanée, est le fait d'un sujet qui se sait contraint, qui accepte de l'être et qui le fait allusivement valoir par une adhésion au code qui serait simultanément distance au rôle.

Respect, tout ensemble, de la forme et des formes : l'hypercorrectisme mallarméen, tel qu'il se vérifie aussi bien dans ses écrits ou sa correspondance que dans ses comportements sociaux, notamment en cénacle, et jusque dans cette manie qu'il avait, dans l'attente de visiteurs, a-t-on rapporté, de ramasser les papiers gras le long du chemin menant de la gare à sa résidence de Valvins, est ainsi l'expression d'un souci de l'étiquette autant que des régularités régissant la vie sociale et, en particulier, ce qu'il appelait « l'existence littéraire ». Existence solitaire sans doute, dans laquelle le poète réagit à l'incarcération dans la parole ordinaire par une réclusion luxueuse au sein du langage, mais qui n'en fait pas moins du champ des lettres modernes une juxtaposition toute sociale de solitudes dans laquelle il observait, avec l'« ironisme d'affirmation²² » dont il ne se départit pas plus que Duchamp lorsqu'il

²⁰ *Écrits*, p. 49.

²¹ Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, 1872.

²² L'expression est de Marcel Duchamp, qui distingue cet « ironisme d'affirmation » de « l'ironisme négateur dépendant du Rire seulement » (*Écrits*, p. 46).

s'agit de considérer la curieuse tribu des poètes ou des artistes, que « la familiarité de confrères, mène à constater [que] personne, dans une situation qui relève du génie, plus que partout et à meilleur droit, ne néglige de se croire l'exemplaire²³ ». C'est que la singularité, la différenciation ou encore « la majoration devant tous du spectacle de soi²⁴ » constituent la loi d'airain du collectif paradoxal que forment les artistes et les écrivains, un collectif où chacun se croit fondé à se penser unique dans l'oubli que cette unicité lui est prescrite non comme un devoir ou un privilège, mais comme une exigence, et qu'elle résulte d'une compétition pour la conquête et l'affirmation de sa propre différence. Un passage saisissant de la conférence d'Oxford et Cambridge sur *La Musique et les Lettres* — qui est elle-même pastiche, a très finement remarqué Bertrand Marchal, de discours universitaire avec exorde et péroraison²⁵ — évoque cette communauté paradoxale, qui entretient en chacun un « besoin d'exception », permet les luttes les plus âpres et encourage les oppositions les plus radicales, par exemple en temps de crise du vers et de compétition entre codes de substitution, mais maintient à l'abri, en l'esprit de chaque citoyen de la cité Littérature, le principe de cette compétition, l'enjeu de ce jeu, véritable indiscuté de toute discussion littéraire, « motif commun » inconditionnellement respecté, à savoir le fait d'être « d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte » :

Il importe que dans tout concours de la multitude quelque part vers l'intérêt, l'amusement, ou la commodité, de rares amateurs, respectueux du motif commun en tant que façon d'y montrer de l'indifférence, instituent par cet air à côté, une minorité : attendu, quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, sous l'œil souverain, font une unanimité — d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte : or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains — ou littéraires.²⁶

Ce que le poète conférencier soulignait de la sorte n'est rien de moins, à bien y regarder, que la « collusion » objective de tous les agents du champ littéraire dans l'adhésion inconsciente à un enjeu commun à toutes les luttes qui les divisent, enjeu alimentant ces luttes mais ne pouvant apparaître, à ceux qui ne participent pas du même « jeu » et qui donc ne commu-

²³ « Solitude », dans *Divagations, Œuvres complètes*, t. 2, éd. Marchal, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 256-257.

²⁴ « L'action restreinte », dans *Divagations*, éd. citée, p. 215.

²⁵ Bertrand Marchal, « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé, ou le discours inintelligible », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, éd. citée, p. 281.

²⁶ *La Musique et les Lettres*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. citée, p. 72-73. J'ai commenté ce passage dans « Les ruses de l'illusion. Le "cas" Mallarmé », dans *Le Symbolique et le Social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu* (J. Dubois, Y. Winkin et P. Durand, dir.), Éditions de l'Université de Liège, coll. « Sociopolis », 2005, p. 152-154.

nient pas dans la même *illusio*, que comme le fait d'esprits « gratuits », « étrangers » ou « vains » — trois adjectifs qui, dans la bouche de Mallarmé, valent comme « éloge », mais qui chez d'autres, extérieurs au champ littéraire, donc « étrangers » de leur « côté » aux valeurs que celui-ci définit, vaudraient comme affirmations de disgrâce sociale, d'aberration ou, à tout le moins, d'inutilité pratique. On voit, par là, qu'il n'y a pas discontinuité entre la théorie du champ et du discours littéraires et la pratique poétique de Mallarmé : chacune renvoie à l'autre, s'éprouve en l'autre et s'y alimente, non par analogie ou homologie entre un espace des formes et un espace formel, entre un contexte et un texte — comme il en va dans toute production littéraire vue sous l'angle social —, mais sous l'aspect d'une inscription, au sein du texte même, des signes de son appartenance à un contexte qui, loin ici de constituer un milieu extérieur à lui, l'englobant simplement ou le déterminant par surcroît, constitue de façon infiniment plus juste et complexe — à la manière du « Ptyx » qui contient tout le texte salon l'ayant produit comme hapax — l'une des instances d'une réciprocité symbolique ou, pour le dire autrement encore, d'une implication réciproque entre la forme que prend le texte et la formalité à laquelle il s'ajuste. Réciprocité qui n'est pas en son cas subie : elle est sans doute, en règle très générale, telle que s'y plient à leur insu l'immense majorité des écrivains et des artistes, une servitude, la loi même qui ordonne toute production à un horizon normatif et au marché de ce que le poète appelle « la mentale denrée²⁷ » ; mais c'est très consciemment, quant à lui, que Mallarmé en tire parti et la représente sur la double scène de son expérience poétique et de sa réflexion théorique. Réciprocité qui surtout, représentée ainsi que nous le verrons, met en œuvre une forme de réflexivité bien plus radicale, quand bien même en fait-elle l'une de ses surfaces d'inscription, que le simple miroitement spéculaire des signifiants distribués dans le cadre du poème. Réciprocité enfin qui, à sa manière, semble bien rejoindre l'opération du *ready-made* dans son enjeu (mais non dans ses moyens), en tant qu'elle postule un rapport de principe entre l'expérience formelle et le site spécifique de cette expérience, entre la singularité du geste créateur et la collusion des agents qui confèrent à ce geste sa légitimité et son intelligibilité — selon une réversibilité que Duchamp marquait de son côté en évoquant « un *choix de Possibilités* légitimées par [des] lois et aussi les occasionnant²⁸ ».

Car la légitimité n'est pas seule en jeu dans la nécessaire articulation de l'œuvre et de son producteur à un système social qui n'est autre, en l'occurrence, que le champ poétique (ou artistique). Il y va aussi de l'intelligibilité de cette œuvre, à l'heure où l'autonomie du champ induit, avec l'effondrement de l'appareil normatif de la rhétorique classique et bientôt l'effraction du vers libre, des expérimentations formelles propres à déconcerter ceux qui, à

²⁷ « Étalages », dans *Divagations*, éd. citée, p. 219.

²⁸ *Écrits*, p. 43.

l'instar d'un Zola dès 1878, ne peuvent voir que « folie de la forme » dans les démarches esthétiques auxquelles ils ne participent pas et dont ils ne peuvent donc avoir incorporé la rationalité particulière²⁹. Il n'y a rien d'étonnant, en ce sens, que ce soit à Mallarmé que l'on doive la théorie la plus juste de la lecture du texte poétique moderne : une lecture qui, expliquait-il, doit être une « pratique³⁰ », une « participation [...] au livre³¹ », et qui applique au texte une « transparence du regard adéquat³² » ; autrement dit, une lecture spécifique, qui soit le fait d'un lecteur pourvu des cadres pertinents de perception et de jugement : l'équivalent en quelque sorte, dans l'expérience de la lecture, de l'adéquation entre les schèmes mentaux du poète et les structures symboliques et sociales de son univers d'appartenance. L'obscurité du poème symboliste vient de mécanismes de lecture non appropriés, d'une projection dans le texte, comme d'un bloc opaque de clichés et de réflexes appris par ailleurs, de ce « quelque chose d'occulte au fond de tous », de ce « quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun³³ ». « Je préfère, écrit Mallarmé, [devant l'injure d'obscurité], rétorquer que des contemporains ne savent pas lire — Sinon dans le journal³⁴ ». Il faut au poème un savoir lire spécifique ; à sa « virtuelle traînée de feu sur des pierreries », aux « reflets réciproques » dont s'allument les éléments qu'il organise à tous niveaux³⁵, il faut un regard adéquat, mobile, cristallin, une perception confondue avec l'objet à percevoir, une structure percevante à ce point ajustée à une structure perçue qu'elle en vient à se méconnaître elle-même comme acte de perception ; bref, il faut au poète, en fait de lecteur, un autre poète — et que tous deux participent, idéalement, à la même configuration esthétique et plus largement à un même état historique du faire poétique. On voit l'implication d'une telle théorie de la lecture et en quoi, aussi bien, elle procède de ce sens spéculaire du jeu dont Mallarmé est animé. Ainsi ajustées l'une à l'autre, écriture et lecture inscrivent en effet à leur tour, dans le processus de réception du poème, rétif à tout déchiffrement³⁶, l'image en réduction du champ poétique ayant doté les partenaires de l'opération de mêmes aptitudes et de mêmes cadres d'appréhension. À ce compte, les poésies, « stances ou sonnet », sont bien en effet des

²⁹ « M. Mallarmé, écrivait Zola, a été et reste le poète le plus typique du groupe [des Parnassiens]. C'est chez lui que toute la folie de la forme a éclaté. [...] L'esthétique de M. Mallarmé est de donner la sensation des idées avec des sons et des images. Ce n'est là, en somme, que la théorie des Parnassiens, mais poussée jusqu'à ce point où une cervelle se fêle » (« Les poètes contemporains », dans *Œuvres critiques*, t. 3, Paris, Cercle du Livre précieux, 1969, p. 379-380).

³⁰ « Le mystère dans les lettres », dans *Divagations*, éd. citée, p. 234.

³¹ « Le Livre, instrument spirituel », dans *Divagations*, éd. citée, p. 227.

³² « Le mystère dans les lettres », dans *Divagations*, éd. citée, p. 234.

³³ *Ibid.*, p. 229-230.

³⁴ *Ibid.*, p. 234.

³⁵ « Crise de vers », dans *Divagations*, éd. citée, p. 211.

³⁶ Le déchiffrement sera donc laissé à ceux qui ne savent voir que chiffrage obscur de l'expression dans « l'air ou chant sous le texte [y appliquant] son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles » (« Le mystère dans les lettres », éd. citée, p. 234).

« cartes de visite », selon l'expression si frappante dont Mallarmé use dans sa lettre « autobiographique » à Verlaine³⁷. Autant de signes de reconnaissance entre gens du même monde, évoluant dans le même aquarium microsocial ; autant d'œuvres tressées où le symbole est sceau de connivence, d'intercompréhension et d'accréditation mutuelle ; autant de vecteurs d'un lien social non moins fictionnel et non moins réel, en somme, que la « Société » elle-même — « terme le plus creux, héritage des philosophes » —, laquelle est une « fiction » et par là « relève des Belles-Lettres³⁸ »

Crise de verre

Mettre en lumière les « substructions³⁹ » de croyance sur lesquelles s'élève le simulacre littéraire ou artistique n'est pas toutefois sans conséquence. Mais ce qui se trouve atteint en l'opération, ce n'est pas tant la littérature elle-même ou l'art que la conscience même de l'écrivain ou de l'artiste responsable d'un tel sacrilège (entendons ici par « conscience » la représentation de l'acte artistique reposant sur l'adhésion qu'on a vue entre normes intériorisées et le champ dont elles sont le produit). Les *ready-made* de Duchamp n'ont pas mis à bas l'institution artistique, qui les a introduits au musée ; les poèmes de Mallarmé et ses grands écrits théoriques n'ont pas révoqué l'institution littéraire dans ce qu'elle a de plus convenu, qui les a rangés du côté d'un platonisme scolaire, d'une préciosité platement « symboliste » ou d'une collection de rébus pour exégètes professionnels. Mallarmé et Duchamp n'en sont pas, quant à eux, sortis indemnes. L'ironie élégante du premier anticipe l'humour à froid du second : ruse pour rouerie ; subtils jeux verbaux pour calembours délibérément obscènes ou dérisoires ; courtoisie distanciée à l'égard des poètes naïfs ou naïvement révolutionnaires pour pied de nez adressé aux sectateurs de la peinture pure et de l'art rétinien. Et tout cela sur le même fond, de part et d'autre divisé, contradictoire, d'une lucidité affichée (avoir percé à jour les mécanismes de son art, être celui à qui on ne la fait pas, etc.) associée à une solennisation ostentatoire de la littérature ou de l'art, qui est le fait de deux athées ou de deux agnostiques qui joueraient la comédie de la foi en observant minutieusement tous les rituels dont sa crédibilité se soutient — à la manière de ce « prêtre vain qui endosse un néant d'insignes pour, cependant, officier » dont Mallarmé évoque la figure en regard de celle du

³⁷ Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 587.

³⁸ « Sauvegarde », dans *Divagations*, éd. citée, p. 271 et 272.

³⁹ Le mot est de Mallarmé, dans *La Musique et les Lettres* : « Minez ces substructions, quand l'obscurité en offense la perspective, non — alignez-y des lampions, pour voir : il s'agit que vos pensées exigent du sol un simulacre » (dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. citée, p. 74).

profane mercantile faisant intrusion dans les cérémonies de l'art.⁴⁰ L'abandon de la peinture par Duchamp, laissant la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* dans un état d'« inachèvement définitif⁴¹ » dès 1923, a fait couler beaucoup d'encre. Geste avant-gardiste d'une radicalité toute dadaïste, pour une part. Mais conséquence tirée, aussi bien, du désenchantement qui s'est emparé de l'artiste analyseur⁴², ayant retourné en illusion sans reste l'*illusio* qu'il a dévoilée par une extériorisation sarcastique des valeurs et des normes profondément incorporées qui d'ordinaire maintiennent cette *illusio* à l'abri de toute réflexivité critique et garantissent la tranquille croyance de l'artiste en la valeur intrinsèque de l'acte esthétique. Ce désenchantement a son répondant chez Mallarmé : non l'abandon de la production de poèmes, maintenue pour s'entretenir la main, « comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre⁴³ » et pour répondre aux attentes de ses pairs et de ses contemporains — « pour n'être point lapidés d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu⁴⁴ », c'est-à-dire de savoir qu'ils appartiennent à un monde auquel lui n'appartient plus, celui de la méconnaissance partagée⁴⁵ —, mais la procrastination permanente de l'œuvre sous la forme d'un « Texte parlant de lui-même et sans voix d'auteur » ; « Grand Œuvre » certes, mais surtout grande annonce faite à la littérature dès novembre 1885 par l'intermédiaire de Verlaine préparant une notice biographique au sujet de son confrère pour *Les Hommes d'aujourd'hui*⁴⁶ et dont plusieurs articles « Quant au Livre », divers propos tenus en cénacle, à des correspondants ou à des journalistes feront « scintiller » l'échéance jusqu'à l'autodafé prescrit en septembre 1898 entre deux spasmes de la glotte. Pas de renoncement à l'écriture, donc, mais le développement d'une disposition ironique à l'égard de ses « poésies », expression aussi bien d'une distance prise à l'égard de ces « riens » et autres

⁴⁰ « Solennité », dans *Divagations*, éd. citée, p. 198. « Nul n'estime en soi son costume de cour », écrit Alain à propos de Stendhal : (« La nuance stendhalienne » dans *Propos*, t. 1, éd. Savin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 842). En quoi il se trompe partiellement : car, dans le jeu social, ou bien ce costume enveloppe le sujet comme une seconde peau et il fait corps avec la vision qu'il a de sa place dans le monde, ou bien il est abandonné dès que perçu comme accoutrement de convenance, ou bien encore il est conservé, en ce dernier cas, au prix d'un cynisme que « la volonté, à l'insu » prêtée par Mallarmé au poète empêche d'endosser (« L'action restreinte », dans *Divagations*, éd. citée, p. 214).

⁴¹ Cité par Michel Sanouillet dans *Écrits*, p. 28.

⁴² Au sens de Lourau : un événement, un agent social ou un groupe est *analyseur* lorsqu'il force, de l'intérieur, une institution à se parler, à sortir du silence et de l'évidence dont ses forces d'imposition et de reproduction tirent leur énergie. Sur ce concept, voir René Lourau, *L'Analyse institutionnelle*, Paris, Minit, 1970.

⁴³ « Bibliographie » des *Poésies*, éd. citée, p. 46.

⁴⁴ Lettre à Verlaine, dans *Correspondance*, éd. citée, p. 587-588.

⁴⁵ Sur ce passage capital de la lettre à Verlaine, voir encore « Du sens des formes au sens du jeu », art. cité, p. 106-112.

⁴⁶ Lettre à Verlaine, dans *Correspondance*, éd. citée, p. 585 et 587.

« devoirs de collégien⁴⁷ » auxquels il s'astreint par souci de son public restreint que de l'écart immense qu'il postule entre la poésie telle qu'il s'en publie et la Poésie dont il fait miroiter la promesse⁴⁸ — comme s'il s'agissait, pour cette Poésie autre, qu'il voit d'ailleurs anonyme, d'installer un autre horizon d'attente et un autre univers social, fait non plus d'une communauté de pairs et d'un réseau de revues amies, mais d'une humanité habitée par une nouvelle religion du « *Livre* ». Et c'est bien de cela qu'il s'agit.

Rien de plus ambigu, on le voit, que l'attitude de Mallarmé au regard de la littérature ; et rien de plus difficilement discernables, cependant, que l'une et l'autre des positions qu'il adopte en l'occurrence. L'ironisation des riens poétiques et des rituels de publication auxquels ils répondent semble contradictoire, sous sa plume, avec l'emphase dont il ne cesse d'entourer la dimension spirituelle de l'acte poétique. Combien de propositions, combien d'articles placés sous l'affiche d'une telle sacralité ? « Offices », « Plaisir sacré », « Catholicisme », « Cloîtres », « Magie » : autant de titres qui, malgré l'enseigne générale des *Divagations*, indexent la « Fiction » des lettres au registre du religieux. Combien de références plus ou moins explicites à l'alchimie, à l'ésotérisme ? Lui demande-t-on, en 1884, de « [définir] la Poésie » ? Voici sa réponse : « “La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle⁴⁹.” » Comment faire tenir ensemble cette définition largement conforme à la doxa poétique moderne — libellée à la demande d'un journaliste et à laquelle il faut donc conserver ses guillemets, qui l'offrent telle quelle à la publication⁵⁰ — et cette déclaration célèbre de la correspondance, dans laquelle le poète s'assignait la mission d'indiquer le grand néant vers lequel s'élève néanmoins « la matière [ayant pris] conscience d'elle[-même] » ?

Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, — mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être

⁴⁷ Cette expression pour désigner les poésies apparaît dans une lettre à Octave Mirbeau, 5 avril 1892, *Correspondance*, t. 5, éd. Austin, Paris, Gallimard, 1981, p. 64.

⁴⁸ Cette disposition n'épargne pas ses écrits théoriques et critiques, autant de « riens » là aussi, rassemblés par obligeance (« *envers le public* »), et de « *Divagations* » formant, confie-t-il en préface à leur recueil, « *Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture. Nul n'échappe, décidément, au journalisme ou voudrait-il, en produit pour soi* » (*Divagations*, éd. citée, p. 82).

⁴⁹ Lettre à Léo d'Orfer (Marius Pouget, futur fondateur de *La Vogue*), 27 juin 1884, dans *Correspondance*, éd. citée, p. 572.

⁵⁰ « C'est un coup de poing, dont on la vue, un instant, éblouie ! que votre injonction brusque — / “Définissez la Poésie” / Je balbutie, meurtri : [...] » (*loc. cit.*).

pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! [...] Je chanterai en désespéré⁵¹.

De quel côté faut-il situer sa conviction ? Du côté de ce spiritualisme de convention ou du côté de ce matérialisme enchanté ? Ni l'un ni l'autre, mais dans un battement entre une théologie de l'art et une théologie négative, dans un tiraillement entre croyance (exhibée) et incroyance (vécue) qui est précisément, dans la doctrine de Mallarmé autant que dans son mode de formulation, le signe de ce que l'effort de réflexivité qui l'occupe depuis la crise de Tournon en est venu à désajuster en lui conscience et sens pratique, perception des mécanismes littéraires et mise en œuvre de ces mécanismes. « Quand disparaît une croyance, écrit Proust, il lui survit [...], pour masquer le manque de la puissance que nous avons perdue de donner de la réalité à des choses nouvelles, un attachement fétichiste aux anciennes qu'elle avait animées, comme si c'était en elles et non en nous que le divin résidait et si notre incrédulité actuelle avait une cause contingente, la mort des Dieux.⁵² » De là, chez Mallarmé, un jeu et un double jeu qui de proche en proche ont infléchi sa démarche et sa représentation du travail poétique. La théologie de l'art est chose banale : elle est le credo collectif de toute la génération née sur les décombres du classicisme. La théologie négative ne l'est guère moins, en tant que credo de remplacement propre au petit monde des poètes de l'Art pour l'Art qui, à l'exemple de Leconte de Lisle, ont converti en « contemplation des formes éternelles » leur foi perdue en Dieu et en l'Homme. L'originalité de Mallarmé, son drame peut-être, est de parier sur l'impossible intrication de ces deux théologies antagonistes au sein d'une théorie de la pratique littéraire qui lèverait l'*illusio* sans la casser :

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet au-delà en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela —
À un jeu⁵³.

⁵¹ Lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, dans *Correspondance*, éd. citée, p. 297-298.

⁵² Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. Clarac et Ferré, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 425.

⁵³ *La Musique et les Lettres*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. citée, p. 67. Ce passage a été commenté de façon éblouissante par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992, p. 380-384.

Marcel Duchamp n'aura pas cette prudence : s'il conjindra lui aussi jusqu'en 1923 effort de déconstruction des mécanismes de l'art et affichage d'un ésotérisme alimenté à l'alchimie, à la physique des fluides, à la thermodynamique, à la psychanalyse, c'est sans reste — ou presque — qu'il tirera un trait sur sa carrière d'artiste. La démarche de Mallarmé, elle, s'est dédoublée : aux poésies de circonstance, correspondant aux structures de son univers d'appartenance, s'opposent à partir des années 1870 le projet et les notes en vue du « *Livre* », que l'on peut penser sans doute comme une sorte d'échappatoire au désenchantement qui s'est emparé de lui, mais dont l'examen montre qu'il n'est pas davantage à l'abri de la réflexivité singulière qu'il a développée. Que montrent en effet les esquisses du « *Livre* » ayant échappé à la destruction ? Des schémas, des calculs, des équations formelles, des dispositifs ; quelques bribes thématiques et quelques fragments d'exécuté ; une tentative d'articuler en leurs principes différents genres de textes et de mises en spectacle : quelque chose qui, dans son énigme, n'est guère éloigné, au fond, des épures, des notes et des commentaires amassés par Duchamp dans le processus d'élaboration du *Grand Verre*. Mais aussi une réflexion portant sur la performance du « *Livre* », la cérémonie de sa lecture, son mode de financement, d'édition, de promotion, de circulation, d'usage : autrement dit, ici encore, la mise en chantier d'une sorte d'allégorie de la littérature saisie sous l'aspect des opérations présidant non seulement à sa fabrication matérielle et à sa diffusion, mais encore à la fabrication de sa valeur symbolique (de là, par exemple, son insistance sur le rôle des auditeurs lettrés seuls admis aux séances de lecture publique du « *Livre* » et engagés à faire connaître le prix élevé qu'ils seraient prêts à déboursier pour l'achat de ce livre tiré par ailleurs à 480 000 exemplaires à 1 franc : façon de faire jouer la logique fiduciaire qui entre dans la production de la valeur et dans sa reconnaissance). Le « *Livre* » de Mallarmé est aussi une théorie du livre et de la lecture, l'articulation d'un objet à produire avec son contexte de production et, mieux encore, l'inscription en abyme dans l'objet même des conditions sociales auxquelles il s'ajuste⁵⁴. Le *Coup de dés* fusionnait texte et paratexte, poème et objet livre. Le « *Livre* », en son projet, fusionne quant à lui le texte/livre à tout son épitexte éditorial, soit « l'espace physique et social virtuellement illimité⁵⁵ » dans lequel circulent tout livre et plus largement tout bien culturel — un espace dont Mallarmé semble bien avoir compris qu'il n'est pas un environnement,

⁵⁴ Je résume ici à grands traits deux analyses que j'ai proposées par ailleurs du « *Livre* » mallarméen, saisi d'un côté sous l'angle de sa machinerie spécifique et, de l'autre, sous un aspect rapporté au dispositif mis en place par Duchamp dans l'élaboration du *Grand Verre*. Voir d'une part « Le livre machine. Une allégorie mallarméenne », dans *L'imaginaire de l'écran/Screen Imagery* (N. Roelens et Y. Jeanneret, dir.), Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2004, p. 13-45 et, d'autre part, « De Mallarmé à Duchamp. Formalisme esthétique et formalité sociale », dans *Formalisme, jeu des formes* (E. Pinto dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 31-53.

⁵⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 316.

un élément dans lequel la « mentale denrée » se trouve simplement diffusée, mais un système de conditions et d'opérations avec lequel non seulement elle doit compter, mais dont elle reçoit et enregistre les impulsions, ordinairement à l'insu de son auteur.

« L'œil ne se voit pas lui-même⁵⁶ », écrivait Shakespeare. Et Sartre : « Zola voit-le-monde-que-voit-Zola », autrement dit il voit le monde social avec les yeux que ce monde lui a faits.⁵⁷ Lucidités étonnantes, en ce sens, que celles de Mallarmé et Duchamp : points de vue pris non seulement sur la vision, mais sur le point d'où elle se prend ; sens du jeu mis en œuvre, mais aussi en scène dans l'œuvre ; raison pratique prise pour objet même de la pratique. Au risque chez l'un de la stérilité et, plus exactement, d'une faible productivité poétique ; et au prix chez l'autre d'un abandon déclaré de l'art dont les ressorts se sont dévoilés. Lucidité impossible en principe et dont le principe semble pourtant leur être apparu, dans la relation d'implication mutuelle articulant un champ et un habitus, l'espace d'une expérience et la disposition à un mode d'action. Pierre Bourdieu, pour le cas Duchamp, a indiqué quelques-unes des conditions de possibilité d'une telle expérience sur le fond de ses conditions ordinaires d'impossibilité ; c'est à sa trajectoire sociale, à sa naissance dans un milieu d'artistes, à sa traversée des courants esthétiques qui ont dominés en succession rapide la scène artistique des années 1900-1920 que l'opérateur des *ready-made*, né et plongé dans ce milieu comme un poisson dans l'eau, semble devoir le rapport de réflexivité critique qu'il a entretenu non seulement avec le processus esthétique, mais avec l'incorporation des normes qui président à la production artistique. Parangon, dit Bourdieu, de l'artiste roué, orchestrateur d'un sacrilège rituel exigeant non seulement une parfaite maîtrise des règles du jeu, mais une légitimité hautement reconnue au sein de son propre champ⁵⁸. Le cas Mallarmé reste, quant à lui, très mystérieux. On voit bien, en toute hypothèse, que son extraction sociale modeste et son existence provinciale l'avaient incliné dès 1862 à une grande radicalité et à une sorte d'hétérodoxie masquée au sein du groupe des parnassiens ; que son exclusion de ce groupe l'a tenu pour plusieurs années à distance des réseaux de publication légitimes et placé en position de relative extériorité au champ poétique des années 1875-1883 ; que son éthos parnassien, attaché au vers strict et au sonnet, l'a maintenu en « témoin [...] préférablement à distance⁵⁹ » des luttes engagées dans l'effraction du vers libre ; que son attention aiguë au processus de la lecture poétique, sous-tendue par sa pratique de poète et sans doute par ses recherches linguistiques de la fin des années 1860, l'a aidé à se représenter

⁵⁶ « *The eye sees not itself* », *Jules César*, I, 2, 54, trad. Lecoq, dans *Tragédies*, t. 1, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 712.

⁵⁷ Jean-Paul Sartre, « Plaidoyer pour les intellectuels », dans *Situations, VIII*, Paris, Gallimard, 1972, p. 438-439.

⁵⁸ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. citée, p. 343-346.

⁵⁹ « Crise de vers », dans *Divagations*, éd. citée, p. 205.

les formes que prend ce qu'il appelait la « transparence du regard adéquat » et que, de cette transparence à celle qui préside au rapport d'adéquation entre habitus et champ, il n'y a qu'un pas de généralisation à faire. Et l'on voit bien, au total, que le dernier Mallarmé, en temps de crise de la poésie, a tiré ressource de la crise de réflexivité qu'il avait traversée et surmontée en tant que poète à Tournon⁶⁰. Mais il restera à jamais une part d'inconnaissable dans la lucidité qu'il partage avec Duchamp, contribuant à l'effet de fascination que produit, sous sa plume, un poème tel que *Salut*, dans lequel toute une construction rhétorique et tout un appareil d'énonciation sont machinés pour indexer la spécularité du poème sur les conditions de son engendrement et de sa performance : une position de président, debout en tête de table ; une position d'ainé, devant de jeunes émules impatients ; une assemblée de poètes, à l'occasion d'un banquet ; un banquet organisé par une revue symboliste — et au-delà, englobant tout ce dispositif figuré, l'existence d'un champ autonome autorisant et prescrivant une parole autotélique. Au seuil des *Poésies*, voici qu'une réflexivité se prend elle-même pour objet et s'indique comme telle à son lecteur adéquat : il y a là, pour peu que l'on y songe, de quoi donner le vertige.

⁶⁰ Sur ces hypothèses, voir P. Durand, « Les ruses de l'illusion », art. cité, p. 157-162 et *Genèses de Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. « Liber », sous presse.