

Compte rendu de Barbara Bohac et Pascal Durand (dirs.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, 304 pages.

Je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas.
Lettre de Mallarmé à Henri Cazalis, le 28 avril 1866.

Mallarmé rime avec *matérialité*. Au-delà de ce constat sur un plan purement sonore, peut-on voir en Mallarmé un poète de la matière ? L'interrogation a de quoi surprendre tant elle heurte la représentation doxale d'un symbolisme éthéré, perdu dans les brumes de l'abstraction. C'est pourtant la question soulevée par Barbara Bohac et Pascal Durand à l'occasion du colloque international *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, qu'ils organisèrent à l'Université de Lille 3 les 18 et 19 mai 2017, et dont le volume des actes est paru aux éditions Hermann en 2019.

Dans le prologue, Bohac et Durand secouent l'image simplificatrice, construite par la doxa idéaliste et formaliste, qui ne voit en Mallarmé qu'« un pur esprit retiré du siècle » (p. 5). Un tel « biais des représentations », à la diffusion duquel participèrent en particulier Valéry puis Blanchot (p. 6), a eu pour effet de détourner les lecteurs de la dimension « matérielle » de Mallarmé, tant au regard de son intérêt pour les supports de l'écrit que pour son goût, nettement moins étudié, pour les figures de la nature. On savait déjà Mallarmé « [p]artout [...] attentif à la matérialité des choses et des dispositifs » (p. 9), on le découvre ici soucieux de proposer une « esthétique de l'incarnation », en particulier dans les *Poésies* où la parole poétique « prend source dans le corps, la chair, et plus largement dans le sensible. » (p. 10).

À l'esthétique mallarméenne de l'incarnation répond une critique visant à (ré)incarner Mallarmé (signe que besoin était) qui se déploie en trois parties pour un total de seize contributions. La première partie, intitulée « Sites et rituels sociaux », incarne Mallarmé en le replaçant dans une logique de réseaux ; la deuxième étudie « Le monde des *Poésies* » et le rapport du poète au sensible ; la troisième partie, « L'art des spectacles », envisage le rapport de Mallarmé à la musique et au corps à travers sa fréquentation des salles parisiennes.

En vue de « [r]emettre Mallarmé au monde » (p. 15), Thierry Roger, dans « Nature, hasard et société. La physique de Mallarmé », oppose à la prétendue « négativité mallarméenne » la positivité de la « Nature » (p. 15) qu'il étudie à travers le poème « Bucolique » (1895). Si ce poème pose la question du « lieu » de la poésie (p. 22), disputé entre la « Ville » et la « Nature », la musique permettrait de dépasser ce conflit en tant qu'elle « opère un retour de la Nature dans la Ville. » (p. 23). Chez Mallarmé, la musicalité semble en effet entretenir un rapport étroit avec la « vitalité » organique. On lit ainsi dans « Richard Wagner » (1885) : « ces raréfactions et ces sommités naturelles que la musique rend, arrière prolongement vibratoire de tout comme la Vie. » Commentant un passage des *Notes en vue du "Livre"*, « nature et homme vie cité/cité et vie = patrie », Roger écrit que, pour Mallarmé, « [l]'idée de "vie" se situe du côté de la "nature", et non du côté de la société. » (p. 30). Il ne faudrait pas pour autant le classer parmi les « naturistes » aux côtés de Maurice Leblond et de Saint-Georges de Bouhélier (*Essai sur la naturisme*, 1896) étant donné que « la divinité mallarméenne relève d'un théisme, non d'un panthéisme. » (p. 38).

Patrick Suter, dans « Mallarmé théoricien de la culture », s'inscrit dans la continuité des travaux de Barbara Bohac (*Jouir partout ainsi qu'il sied. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, 2012) en estimant que « La vie quotidienne n'apparaît plus chez lui comme opposée à l'"existence littéraire" » (p. 44). L'intersection entre les plans physique et métaphysique apparaît très nettement dans les méditations de Mallarmé sur la matérialité du livre dont il « met au jour les propriétés religieuses inattendues, qui ne sont pas liées [...] à la

teneur sacrée du livre qu'il contient, mais au fait qu'il peut contenir un secret en pouvant être fermé [...] » (p. 52).

Avec « Le poète dans la Cité », Damian Catani propose quant à lui de relire Mallarmé à travers la figure d'Alfred de Vigny ; un trait qui les rapproche serait notamment « leur recherche métapoétique d'un rapport idéal entre la poésie et la société » (p. 60). Tous deux se caractérisent cependant par un relatif « désintérêt politique » (p. 64), ce qui tendrait plutôt à confirmer l'image du poète hors du monde. Cependant, pour Catani, là où Vigny, par exemple dans *Chatterton*, « attache trop d'importance au poète comme figure d'élection », Mallarmé, lui, reconnaît très tôt que « le poète doit intelligemment céder la place à la poésie afin de servir les besoins de "La Foule". » (p. 70)

L'étude de Bertrand Marchal, « La correspondance de Mallarmé. Une stratégie de sociabilité... », débute par un état des lieux sur son entreprise de nouvelle édition augmentée de la *Correspondance* (environ six cents lettres de plus que l'édition princeps), aujourd'hui achevée avec la publication du volume chez Gallimard en mars 2019. L'étude d'une « stratégie épistolaire de sociabilité » (p. 74) semble au passage conduire Marchal à faire une trajectoire sociologique de Mallarmé, notamment à travers ses protecteurs auprès desquels il se révèle un « solliciteur constant » (p. 78), intervenant par exemple pour renouveler le congé militaire du fils de Monet en 1890. L'image du poète lointain dans sa tour d'ivoire s'effrite encore un peu plus quand on apprend qu'une des règles de la sociabilité mallarméenne (étudiée par Pascal Durand dans *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, 2008) est de « répondre à tous les envois, même d'inconnus » (p. 82), parfois à raison d'une cinquantaine de lettres par jour en passant toujours par l'étape du brouillon (p. 83).

Dans « Seul à seul avec Mallarmé », Vincent Laisney examine l'historiographie mallarméenne à travers les volumes de souvenirs écrits par les membres du premier cercle de la rue de Rome (Mauclair, Régnier, Dujardin, Valéry, et quelques autres) sur le modèle des *Conversations avec Goethe* de Johann Peter Eckermann. Pour Laisney : « Ce qui se joue derrière tous ces témoignages rétrospectifs, ce n'est pas la place de disciple favori, mais celle de premier secrétaire » (p. 100). S'il ne s'agit nullement de se poser en héritier poétique du maître inégalable, l'enjeu serait plutôt de capter « l'héritage du capital symbolique de Mallarmé, en occupant la place convoitée de secrétaire de sa Parole, c'est-à-dire le dépositaire du secret de son Œuvre. » (p. 100)

Gordon Millan débute son étude intitulée « Le "moine solitaire". Mythe et réalité » en raillant à demi la « fixation fascinée [de la critique mallarméenne] sur le *Coup de dés* » (p. 103). Il cite ensuite une lettre adressée à Mallarmé par sa fille Geneviève en avril 1897, lors d'un séjour de son père à Valvins : « À peine arrivé tu éprouves déjà le besoin de te frotter aux gens. Je te reconnais bien là, vieux père, et cela me donne complètement raison : tu n'es pas un vrai moine solitaire, mais pas du tout. » (p. 104-105). Millan insiste sur les « deux pôles » de la sociabilité de Mallarmé : les mardis de la rue de Rome et les séjours à Valvins, « qui lui permettront de combiner, selon ses propres termes, une participation à la vie culturelle de la capitale [...] avec cette autre grande passion de sa vie, sur laquelle on n'a pas assez insisté, à l'égard de la nature. » (p. 108). L'image du « moine solitaire » paraît d'autant plus inappropriée que Mallarmé avait beaucoup souffert de « la traversée du désert qu'avait été pour lui son exil provincial », de 1865 à 1870 (p. 108).

Dans « L'esprit des lieux. Scénographies mallarméennes », Pascal Durand suggère d'infléchir le concept de « scénographie » au-delà des scénographies auctoriales étudiées par José-Luis Diaz vers l'étude d'une « représentation dans le texte de sa *scène* concrète de formation et de formulation » (p. 114, note 3). Il ne s'agit pas d'un monopole mallarméen (Durand donne aussi l'exemple de la chanson *Smoke on the Water* du groupe Deep Purple). Deux types de scénographies sont ici envisagées : les scénographies journalistiques (à propos de deux articles de 1872 au sujet de la section française des arts

décoratifs à l'Exposition internationale de Londres) et les scénographies scolastiques (à propos des conférences de Mallarmé à Oxford et Cambridge en 1894). Pour Durand : « 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. » (p. 119) Les conférences se caractérisent ainsi par un « méthodique ajustement du registre discursif à son objet et à son site d'expression » (p. 126). Le premier cas nous semble toutefois plus évident que le second, peut-être parce qu'il s'agit d'un genre plus codifié, plus proche de « l'universel reportage ». Durand conclut en proposant de retourner « comme un gant » la célèbre proposition de Mallarmé, « tout, au monde existe pour aboutir à un livre », en « *tout, au livre, existe pour aboutir à un monde* » (p. 130).

La deuxième partie du volume consacrée au « Monde des *Poésies* » s'ouvre sur l'étude de Barbara Bohac, « Le monde sensible à la source du chant poétique », dont l'enjeu est de montrer à travers « L'Après-midi d'un faune » que « la coupure entre la poésie et le réel n'est pas aussi radicale qu'on a parfois voulu le croire et que l'expérience sensible joue un rôle central dans le processus créateur. » (p. 135) Bohac observe qu'une image figure dans toutes les versions du *Faune* depuis l'*Intermède héroïque*, c'est l'« opération de regonflage » (p. 138) dans les vers : « Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide, / Et soufflant dans ses peaux lumineuses, avide / D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers ! ». Cette opération paraît pouvoir être rapprochée de ce que Mallarmé nommera dans les *Divagations* : « *La divine transposition [...] du fait à l'idéal* » (p. 144). Bien que le Faune, c'est-à-dire le poète, oppose « le pouvoir de la parole » à « un réel potentiellement décevant » (p. 137), Bohac conclut que « la poésie n'est pas pour autant coupée du réel, du sensible, elle ne se réduit pas à un pur "néant sonore", à un jeu de langage avec lui-même tournant le dos à la vie » (p. 147).

Le principal intérêt de l'étude de Sébastien Mullier intitulée « La rose, le sang, la grenade. Hérodiade à l'épreuve de la cruauté », au-delà du commentaire sur les parallélismes entre la décollation de Jean-Baptiste et la défloration d'Hérodiade (sujet déjà largement commenté par Bertrand Marchal), nous paraît se situer dans son analyse du poème « Les Fleurs », en particulier le premier quatrain : « Des avalanches d'or du vieil azur, au jour / Premier et de la neige éternelle des astres / Jadis tu détachas les grands calices pour/ La terre jeune encore et vierge de désastres ». Mullier voit dans le verbe « détacher » et dans le « désastre » une « *coupure sémiotique* » : « c'est la séparation du signe d'avec la chose, [...]. À présent, le nom de fleur n'est plus un *nom* [...] ; il est devenu un simple *mot*, tout entier orienté vers les effets qu'il produit dans l'imagination de qui le profère. » (p. 156)

Dans son étude plaisamment intitulée « Le faune et la faune. Bestiaire des *Poésies* », Laurent Demoulin révèle une facette inattendue de Mallarmé : celle du « poète animalier ». Demoulin constate que « [p]armi les quarante-huit poèmes qui constituent les *Poésies*, trente-sept comportent [...] une trace animale contre onze qui n'en contiennent aucune. » (p. 169). Davantage : « parmi les vingt-six poèmes qui comportent le nom d'un animal, dix-huit font clairement appel à un être vivant réel [...]. Et seulement sept à une créature fabuleuse [...]. » (p. 170). Un tel constat s'oppose encore une fois à « l'image spontanée que les lecteurs se font de l'univers mallarméen » (p. 170). La faune réelle, majoritaire, donne à voir Mallarmé « en poète parfaitement réaliste » (p. 171). La « promenade faunesque » s'achève sur la figure du cygne, présent dans six poèmes (p. 179), qui fait figure d'« animal mallarméen par excellence » (p. 180).

Arild Michel Bakken, avec « L'oralité dans les *Poésies* », propose que « l'interrogation sur les traits d'oralité est *une* manière d'entendre, métaphoriquement, la voix de Mallarmé, ce qu'il y a de corporel dans sa langue » (p. 195). Sa recherche le conduit à relever quelques marques d'une « rhétorique de l'oralité » (p. 186), notamment le

dédoublément du sujet dans « Toast funèbre » (« Moi, de votre désir soucieux, je veux voir [...] ») ou la dislocation à droite (« Il est caché parmi l'herbe, Verlaine ») dans le « Tombeau » de Verlaine (p. 187, note 10). Si ces moyens concourent à « créer une impression d'oralité » (p. 181), il ne s'agit que d'une impression : « une fiction de corporalité » (p. 195).

Dans « Le peintre et ses adresses », Annick Ettlin s'intéresse à deux poèmes de commande : le « Billet » adressé à Whistler en 1890 pour la revue *The Whirlwind* et l'« Hommage » à Puvis de Chavannes pour un numéro spécial de *La Plume* en 1895. Bien que, « à première vue, Mallarmé obéi[sse] aux cadres imposés et fa[sse] ce qu'on lui demande [...] » (p. 203), le poème adressé, en raison même de son caractère conventionnel, peut prendre « l'aspect d'une sorte de blague » (p. 204) ce dont Mallarmé prévient Whistler d'un « Ah ! Ah ! Ah ! », auquel celui-ci répond « Ah ! Ah ! Ah ! » laissant entendre, commente Ettlin, que « la blague est consentie et partagée » (p. 205). Il nous semble ici que le concept de « scénographie » proposé par Durand aurait pu permettre de renouveler l'approche du phénomène de réflexivité dans le dispositif d'adresse.

La première des quatre contributions qui composent la troisième et dernière partie de l'ouvrage consacrée à « L'art des spectacles » est l'étude d'Alice Folco, « Le théâtre dans la Cité. Regards de Mallarmé sur les spectateurs et les institutions théâtrales ». Les *Notes sur le théâtre*, écrites en 1886-1887 pour *La Revue indépendante*, ainsi que les articles au *National Observer* (1892-1893) permettent de croiser les réflexions de Mallarmé sur les salles de théâtre parisiennes de la fin du XIX^e siècle (l'Odéon, l'Ambigu et le Théâtre de Paris, l'Éden et le Trocadéro). Leur point commun est que Mallarmé demande aux théâtres de proposer « d'officiels lieux de fiction » (p. 225). Folco conclut que la critique théâtrale de Mallarmé semble appeler le « théâtre public » qui a triomphé en France avec la décentralisation (p. 232), notamment à travers le Théâtre National Populaire de Jean Vilar (p. 232).

Margot Favard et Fanny Gribenski soulignent la dimension médiatisée du rapport de Mallarmé à la musique de Wagner dans « Aux Concerts Lamoureux. Figure magistrale du chef d'orchestre et rituel musical ». Charles Lamoureux fait en effet figure de « tiers médiateur essentiel » entre Wagner et Mallarmé (p. 236) qui devint un auditeur régulier des Concerts Lamoureux après y avoir été conduit le 3 avril 1885 par Édouard Dujardin en compagnie de Huysmans (p. 236). Favard et Gribenski font remarquer que le médiateur se rapproche ici du « rival » (p. 251) dans la mesure où l'espace du concert contraint les auditeurs à « une reconstruction imaginaire du spectacle wagnérien, une fiction de Bayreuth » qui se rapproche assez du « théâtre "mental" rêvé par le poète [Mallarmé], et peut-être forgé à cette occasion » (p. 243).

Si Valéry notait que Mallarmé « sortait des concerts plein d'une sublime jalousie » (cité par Favard et Gribenski, p. 237), Florent Albrecht estime quant à lui que « Mallarmé se rend aux concerts Lamoureux chaque dimanche comme d'autres vont à la messe » (p. 255). Dans « L'air du temps. Gloses de la musique », il observe que : « Depuis Baudelaire, la glose musicale est prétexte à faire de la théorie "récupérative" en ce qu'elle semble servir à nourrir avant tout les poétiques personnelles » (p. 256) et ajoute que cette théorie ne repose le plus souvent (à l'exception d'André Suarès, d'André Gide et de Romain Rolland) sur aucune éducation musicale poussée (p. 256-257). Baudelaire confesse ainsi à Wagner qu'il ne « sait pas la musique » (p. 257). En demandant : « Mallarmé aima-t-il jamais la musique pour elle-même ? » (p. 269), l'étude d'Albrecht invite à reconsidérer la pratique musicale de Mallarmé (p. 253) et, le cas échéant, les fondements fantasmatiques de sa théorie mélodique.

L'ouvrage se clôt sur l'étude de Frédéric Pouillaude intitulée « Chorégraphies. De la presque nudité au spectacle des voiles et retour ». Considérant deux pages ajoutées par Mallarmé à un article antérieur (« Considération sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », *The National Observer*, 13 mai 1893) pour son recueil *Divagations* au début de 1897, Pouillaude suggère qu'il constitue une réponse à l'article de vulgarisation de la pensée mallarméenne

signé par Georges Rodenbach sur un sujet analogue (« Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896). Là où Rodenbach estime qu'une danseuse nue serait un « contresens » et que le corps de Loïe Fuller « charmait d'être introuvable », Mallarmé, lui, n'exclut pas que la « presque nudité » puisse être un « instrument direct d'idée ». Pouillaude commente la « mise au point » de 1897 en indiquant qu'elle vise « [...] à barrer une totale et unilatérale dématérialisation de la danseuse où la circulation désirante du graphique et de l'érotique s'évanouirait sans retour sous l'accumulation des mousselines. » (p. 278).

Mallarmé au monde présente un Mallarmé constamment préoccupé du désir de réconcilier les « Idées » et la « Vie » par la poésie. Le rapport profondément dialectique du réel et de l'idéal se révèle très éloigné de la doxa idéalisante qui nous l'a trop longtemps dissimulé, malgré l'avertissement de Mallarmé lui-même qui, dans « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... », blâmait le cygne-poète : « Pour n'avoir pas chanté la région où vivre / Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui. »

Alexandre Lansmans.