

- ROHOU, J. (2002). *Le XVII^e Siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris : Le Seuil.
- TODOROV, T. (2005). « Livres et vivre », dans *Le Débat*, n° 135.
- TODOROV, T. (2006). « La littérature nous aide à vivre. Entretien avec Nancy Huston », dans *Le Monde de l'Éducation*, n° 354.

Manet et son double : Mallarmé au miroir de la peinture

Pascal Durand

Parce qu'elle semble fermer la poésie comme une huître, l'esthétique de Mallarmé est généralement reçue comme le produit spontané d'une pure réflexion dans l'ordre du langage, sortie tout armée de l'énigmatique cerveau d'un sphinx qui dès 1862 aurait formé le schéma définitif d'un Grand Œuvre inachevable. C'est faire peu de cas de l'itinéraire qui a été le sien dans le champ culturel de son temps et donner dans cette illusion qui consiste à croire qu'on grandit le projet d'un artiste ou d'un écrivain en le déracinant du sol historique et social qui l'a nourri. Adhésion et participation au Parnasse (1862-1875), comptes rendus de l'Exposition internationale de Londres (1871-1872), rédaction d'un journal de modes (1874-1875), tenue d'une chronique d'actualité sur la vie culturelle parisienne (1875-1876) ont été, dans cet itinéraire, des expériences et des moments déterminants : autant de foyers, plus exactement, de ces « forces formatrices d'habitude » qu'un Panofsky voyait au principe des grandes doctrines esthétiques. Ayant examiné ailleurs ces différents moments, on comprendra — connaissant la double hantise poétique et picturale qui est la sienne —, que je saisisse ici, en rendant hommage à Pierre Somville, l'occasion de rendre compte des effets tout aussi structurants exercés par la rencontre de Mallarmé avec Manet en 1873, au plus près des faits et surtout des textes de longueur et d'ambition variables que le poète consacre entre 1874 et 1877 à la cause d'un artiste qui, par plus d'un trait, constitue son *alter ego* dans un champ voisin¹. Car cette rencontre n'est pas seulement celle de deux personnalités entre lesquelles l'amitié restera vive, alimentée par les visites presque quotidiennes que le poète rendra au peintre dans son atelier rue de Saint-Petersbourg (situé sur le chemin allant du Lycée Fontanes où il est en poste et la rue de Moscou, puis de Rome où il s'installe en 1875) ; événement symbolique de très grande importance, elle scelle plus largement, à l'intersection

¹ Le corpus des textes réservés à Manet durant cette période compte un article réagissant dans les colonnes de *La Renaissance littéraire et artistique* au refus de deux toiles (sur trois) par le jury du Salon de 1874 et une grande étude sur « Les Impressionnistes et Édouard Manet » parue en septembre 1876, en traduction anglaise, dans *The Art Monthly Review*, encadrant trois petits articles d'actualité rédigés respectivement en novembre 1875, mars et avril 1876, dont seul le deuxième a été retenu par la rédaction de la revue londonienne *L'Albion*. Le manuscrit original de l'étude de septembre 1876 n'a pas été retrouvé. Les textes seront cités dans l'édition procurée par Bertrand Marchal, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003. On y renverra par une pagination entre crochets.

du champ littéraire et du champ artistique, une alliance entre deux agents en butte à de semblables obstructions dans leurs univers respectifs et portés par une même énergie tranquille en direction d'une nouvelle représentation pratique de l'acte esthétique.

Dans cette rencontre, la part prise par l'exemple de Baudelaire saute aux yeux. N'avait-il pas salué en Manet, dès 1862, un artiste inscrit dans le « mouvement actif de rénovation » porté, selon ses vœux, par ceux qui, tel aussi Alphonse Legros, « unissent à un goût décidé pour la réalité, la réalité moderne — ce qui est déjà un bon symptôme, — cette imagination vive et ample, sensible, audacieuse, sans laquelle, il faut bien le dire, toutes les meilleures facultés ne sont que des serviteurs sans maîtres, des agents sans gouvernement² » ? Notation importante : entre sens du réel et pouvoir de l'imagination, Manet tiendrait de Constantin Guys autant que d'Eugène Delacroix. Notation fugitive néanmoins. Car de l'artiste que Baudelaire rappellera trois ans plus tard à une plus juste perception de sa position et de l'état du champ auquel il appartient — « vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art³ » —, il ne sera plus question sous la plume du poète critique d'art. La question fait encore débat : trop occupé de Delacroix, Baudelaire serait passé à côté de la modernité incarnée par Manet ; son « peintre de la vie moderne », ce sera Guys et non l'auteur du *Déjeuner sur l'herbe*. Mieux vaut souligner avec Mallarmé, au seuil de sa grande étude de 1876, que « [Baudelaire] est mort trop tôt pour voir [s'extérioriser les principes à l'œuvre dans l'art de Manet], et avant que son peintre préféré se soit fait un nom⁴ » [445]. Et enchaîner, toujours avec lui, sur l'intervention d'un Zola, engagé plus résolument dans la bataille « avec cette intuition dont ses propres œuvres portent la marque » et qui l'a conduit à reconnaître chez Manet une identique prescience du « sentiment absolu que la Nature [...] imprime sur ceux qui ont volontairement abandonné tout esprit de convention » [446]. Entre 1866 et 1872, fort de son « journalisme de choc⁵ » — qui finira par le mettre au ban de la presse parisienne —, le jeune romancier a en effet enrôlé l'artiste dans la cause du naturalisme avec la constance et la détermination qu'un Baudelaire avait mises au service de Delacroix, fustigeant jurys et rieurs, renvoyant dos à dos aréopages académiques et foules hétérotées, pour célébrer en Manet — dont « les toiles [crèvent] le mur » — « un tempé-

² Charles Baudelaire, « Peintres et aquafortistes » (1862), *Œuvres complètes*, t. 2, éd. Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 738.

³ Ch. Baudelaire, Lettre à Édouard Manet, 11 mai 1865, *Correspondance complète*, t. 2, éd. Pichois et Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 497 [souligné par lui]. Comprendons qu'au regard de Chateaubriand ou Wagner, qui ont été la cible de sarcasmes alors que tous deux « [sont] des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche », le premier rang occupé par Manet dans un champ pictural dévalué devrait *a fortiori* le porter à endurer les « plaisanteries » dont il fait l'objet comme la marque normale de son « génie » propre (*ibid.*, p. 496-497).

⁴ Je traduis. L'édition Marchal superpose au texte anglais de l'article paru dans *The Art Monthly Review* une adaptation en français que je ne suivrai pas systématiquement, par souci de coller, autant qu'il est possible, à la littéralité du texte originellement paru.

⁵ L'expression est de George Besson en introduction aux *Salons et études de critique d'art* d'Émile Zola, *Œuvres critiques*, t. 3, Cercle du Livre Précieux, 1969, p. 777.

rament sec⁶ », la formulation énergique d'une individualité aux prises avec le réel autant qu'en rupture avec la « commune mesure », la blondeur lumineuse, « la pâleur solide », la « grâce pénétrante » dans lesquelles personnages et paysages baignent cependant, expressions à la fois d'une juste saisie des rapports de tons et d'une exacte science des valeurs⁷.

Rappeler ainsi Baudelaire et Zola au moment de livrer une étude approfondie de l'esthétique impressionniste, est-ce simplement s'inscrire dans une lignée ? Il faut mettre en doute l'évidence, héritage ou passage de témoin, de cette transmission d'un même rôle modulé, d'un individu au suivant, au gré de sensibilités différentes. Que Mallarmé ait fait la connaissance de Zola chez Manet précisément — et en 1874 — n'ajoute qu'une anecdote à ce qui est plus fondamentalement un système de rapports. Rapports entre positions symétriques au sein d'une morphologie et d'une configuration historique données, associant non plus seulement, après 1860, tels peintres et tels écrivains dont les visées esthétiques ou politiques se rejoignent — ainsi lorsque Hugo, en mai 1826, avait exceptionnellement saisi l'occasion d'une « exposition de tableaux au profit des Grecs » pour réserver un article à « la nouvelle école de peinture » —, mais plus largement, sur fond de crise du système académique, tels agents porteurs de propriétés et d'enjeux similaires au sein de leurs univers d'appartenance. S'il n'y a pas véritable solution de continuité, du moins dans les faits, la différence est grande à cet égard entre les deux moitiés d'un siècle qui met en balance inégale les promenades esthétiques d'un Stendhal et la propagande d'un Zola en faveur de l'art moderne, les silences d'un Lamartine, d'un Vigny ou même d'un Nerval et les insistances d'un Baudelaire, d'un Huysmans ou d'un Mirbeau. Dispositions divergentes à l'endroit du genre de la chronique artistique, dont le grand essor remonte aux débuts de la Monarchie de Juillet et qu'ont illustré, à côté de Musset, Heine ou Borel, de premiers critiques professionnels tels que Jules Janin ou Arsène Houssaye⁸, en attendant l'implication d'un Champfleury, après 1840, dans la cause du réalisme portée par Courbet ? Le dédain des grands romantiques pour les servitudes du journalisme suffit d'autant moins à expliquer qu'ils aient si peu investi le terrain de la critique d'art que nombre de leurs successeurs, très engagés à l'inverse sur ce terrain, auront encore en partage de vouer à la presse un mépris autrement profond et déclaré. C'est que la critique d'art au sens moderne naît pratiquement avec l'art moderne lui-même — entendons une critique qui ne s'écrit plus sur le mode éditorial de *Salons* chapitrés selon les genres définis par les travées des Salons officiels, mais sous la modalité toute singulière d'une interprétation esthétique ou d'une philosophie de l'art —, du fait de la brèche qui s'est ouverte au milieu du Second Empire entre l'avant-garde des artistes en régime d'autonomie croissante et le public encadré dans ses attentes et dans ses goûts par les appareils artistiques d'État, brèche qui semble avoir en quelque sorte appelé,

⁶ Émile Zola, *Mon Salon* (1866), éd. Ehrard, Garnier-Flammation, 1970, p. 70.

⁷ Émile Zola, « Édouard Manet. Étude biographique et critique » (1867), *Mon Salon. Écrits sur l'art*, éd. citée, p. 100-101.

⁸ Voir sur ce point Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France*, Gallimard, 1995, p. 139-141.

tout en installant les conditions d'une solidarité entre les plus radicaux des deux champs, l'intervention de médiateurs autorisés par leur connaissance intime du monde des « ateliers nouveaux » et au nombre desquels figureront ces experts du langage et du sens que sont les écrivains. On sait depuis l'ouvrage fondateur de Harrison et Cynthia White⁹ que l'engorgement des deux filières de la formation dans les ateliers académiques et de l'exposition au grand Salon, suite à l'accroissement considérable du nombre des prétendants à la carrière artistique, a été l'un des facteurs, sociologique, de l'émergence de l'art moderne — en tant qu'émancipation de plus en plus marquée à l'endroit des « grands sujets » et des formes traditionnelles de la représentation artistique — et de sa prise de distance avec un grand public d'autant plus dérouté à l'égard de cet art que l'exclusion récurrente de ses principaux représentants de la liste des artistes retenus pour le Salon annuel l'a privé, à leur sujet, de critères positifs de classement et de jugement en même temps qu'elle compromettait leur consécration et, en l'absence de récompenses officielles, leur insertion professionnelle dans le circuit des commandes privées ou publiques¹⁰. L'art moderne et la critique d'art créatrice, moyen d'un combat autant que vecteur d'une intelligibilité spécifique, ne peuvent être séparés du nouveau système, alternatif au système académique saturé, que l'on voit se mettre en place entre 1860 et 1890, dans lequel apparaissent, tandis que les expositions particulières individuelles ou de groupe deviennent monnaie courante, des institutions périphériques, puis concurrentes — au « Salon des refusés », ouvert en 1863 sous autorisation de l'Empereur comme une annexe du Salon officiel, succéderont en 1874 l'exposition des « Impressionnistes » dans l'ancien studio de Nadar, puis le « Salon des Indépendants¹¹ » —, un réseau de galeries et de marchands de tableaux, instances commerciales d'accréditation des œuvres, et de nouvelles formes de solidarité entre gens de pinceaux, dont certains prendront la plume, tel Gauguin, et gens d'écriture, tels Zola ou Mallarmé, se chargeant de faire droit aux artistes en qui ils reconnaissent quelque chose de leur propre esthétique et d'éclairer la « foule » aveuglée par les normes académiques. Le fait que Mallarmé prenne pour la première fois le parti de Manet au lendemain du verdict ayant frappé deux des trois tableaux soumis par l'artiste au Salon de 1874 n'est pas moins significatif, sous ce rapport, que le point de vue qu'il adopte à cette occasion, point de vue du public ayant le droit de « voir tout ce qu'il y a »

⁹ Harrison & Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle* (1965), trad. Jaccotet, Flammarion, 1991.

¹⁰ Être exposé au Salon, ce n'est pas seulement être visible ou rendre visible sa propre singularité ; c'est d'abord s'intégrer socialement au milieu proprement artistique et concourir pour les médailles et autres récompenses qui assurent à la fois sa consécration et la rentabilité de son travail, l'artiste récompensé voyant affluer commandes privées et/ou d'État. Raisons pour lesquelles un peintre hérétique tel que Manet ne cessera pas, refus après refus, de soumettre des œuvres au jury des Salons successifs et rechignera à exposer au « salon des indépendants ».

¹¹ Un légendaire s'est évidemment emparé de ces Salons marginaux. Pierre Vaisse remarque ainsi, à l'examen du catalogue du « Salon des refusés » de 1863 dont on a fait l'acte de naissance de la peinture moderne, que les œuvres de facture académique y étaient nombreuses (*La Troisième République et les peintres*, Flammarion, 1995, p. 95-96).

[414]. C'est d'un même geste en effet se dresser contre la décision du « jury de peinture pour 1874 » et, en prenant à témoin « tous ceux que l'approche du Salon émeut de quelque curiosité » autant que les « amateurs qui tournent les yeux vers des ateliers nouveaux » [410], opposer à l'obstacle académique les attentes des deux publics intéressés de près ou de loin à la chose picturale, public des connaisseurs « frustré dans son droit d'admiration » et public profane privé de « son droit [...] de raillerie » [413].

La Renaissance littéraire et artistique, revue de faible rayonnement, n'a pas grand chose des puissantes tribunes d'où Zola, avant d'en être écarté, faisait tomber ses anathèmes. Mais ce qui, dans la même cause, sépare le poète du romancier tient moins à la force de leur journalisme qu'à la direction logique de leur propos. Psychologue des foules avant l'heure, ayant érigé la singularité en principe de réflexion et d'action — « Je suis pour les tempéraments et j'attaque la foule¹² » —, le romancier portait ses coups les plus rudés en direction du public :

Mettez dix personnes d'intelligence suffisante devant un tableau d'aspect neuf et original, et ces personnes, à elles dix, ne feront plus qu'un grand enfant ; elles se pousseront du coude, elles commenteront l'œuvre de la façon la plus comique du monde. Les badauds arriveront à la file, grossissant le groupe ; bientôt ce sera un véritable charivari, un accès de folie bête. [...] Car le rire gagne de proche en proche, et Paris, un beau matin, s'éveille en ayant un jouet de plus¹³.

Moins percutant mais plus habile, c'est, tout à l'inverse, au nom de la légitime rationalité du public et contre la maladresse soit « enfantine », soit « puérite » du jury — « groupe de peintres habiles avant d'être maladroits » — que Mallarmé prend la défense de l'artiste censuré, cet « intrus redoutable » [II, 411]. Retenir une toile (*Le Chemin de fer*), en exclure deux (*Le Bal de l'Opéra*, *Les Hirondelles*), n'est-ce pas en effet ajouter l'inconséquence à l'arbitraire, manquer à la fois de courage et de rigueur dans le « mandat » exercé ?

Si l'on veut soustraire aux visiteurs du Salon le spectacle d'une peinture qui les inquiéta parfois (comme toute révélation dont le mot est encore obscur), autant qu'écartier d'eux le danger de se laisser peu à peu convaincre par des qualités éclatantes, il faut, certes, avoir le courage d'abuser pleinement et absolument, d'un pouvoir conféré dans un autre but. Ces habitudes anciennes et quelque temps oubliées, de régenter le goût de la foule, pourquoi ne les évoquer qu'à demi, et soit même aux deux tiers ? (Il y a peut-être, par leur fait, à sauver l'Art, comme tout autre chose.) [410]

Le ton de l'article est donné — tout d'ironie, afin de retourner contre le jury la violence de l'absurde décision qu'il a prise, comme on le voit encore lorsque, révoquant à son tour en doute l'accusation portée contre Manet de ne pas donner à ses tableaux le « fini » exigé par les codes académiques, le poète raisonne *a fortiori* et *ad absurdum* :

¹² É. Zola, « Adieux d'un critique d'art » (1866), dans *Mon Salon*, éd. citée, p. 88.

¹³ Édouard Manet, *Étude biographique et critique*, éd. citée, p. 113.

Qu'est-ce qu'une œuvre « pas assez poussée » alors qu'il y a entre tous ses éléments un accord par quoi elle tient et possède un charme facile à rompre par une touche ajoutée ? Je pourrais, désireux de me montrer explicite, faire observer que, du reste, cette mesure, appliquée à la valeur d'un tableau, sans étude préalable de la dose d'impressions qu'il comporte, devrait, logiquement, atteindre l'excès dans le fini comme dans le lâché : tandis que, par une inconséquence singulière, on ne voit jamais l'humeur des juges sévir contre une toile, insignifiante et à la fois minutieuse jusqu'à l'effroi. [413]

Prendre position du côté du public ne relève pourtant pas d'une simple stratégie d'argumentation : il y va, « en son nom », d'« une question d'intérêt général, suggérée par l'aventure » [413], d'une option esthétique qui ne se laisse pas davantage ramener à exiger, pour ce public, un accès sans entrave à l'ensemble d'une production artistique attendant d'être soumise à sa seule appréciation¹⁴. Comme le montre le commentaire détaillé que le poète livre des toiles refusées — un commentaire dont l'enjeu n'est pas non plus de seulement faire valoir le génie de l'artiste —, cette position et cette esthétique se rejoignent à ses yeux de la même manière que la facture des tableaux signés Manet s'adapte à leurs sujets pour répondre de « toute une vision du monde contemporain » [412]. La représentation de ce monde, la figuration de personnages individuels ou en groupe qui semblent comme prélevés sur le tissu de la vie sociale, le parti pris de vérité dans les décors, les attitudes, les costumes — tel ce fameux uniforme noir qui caractérise iconographiquement le bourgeois du XIX^e siècle —, assorties avec un rendu technique adéquat aux infimes modulations des apparences ordinaires, sont autant de leitmotifs relayés, à l'enseigne de la modernité en peinture, de Gautier à Baudelaire, mais que Mallarmé reprend à son compte en faisant de surcroît valoir que le public a d'autant plus droit de regard sur de telles œuvres que celles-ci, tenant d'une « reproduction immédiate de sa personnalité multiple » [411], lui appartiennent en quelque sorte, au point que la destination de ces œuvres semble se confondre avec leur origine en s'y reliant :

La foule, à qui l'on ne cèle rien, vu que tout émane d'elle, se reconnaîtra, une autre fois, dans l'œuvre accumulée et survivante : et son détachement des choses passées n'en sera, cette fois, que plus absolu. Gagner quelques années sur M. Manet : triste politique ! [414].

Laissons de côté les dernières charges qu'il lance — et avec quel sens de la formule — en direction d'« [un] jury qui a préféré se donner ce ridicule de faire croire, pendant quelques jours encore, qu'il avait charge d'âmes » [415] pour apercevoir, encore peu définis, les contours d'une idée qu'on retrouvera plus d'une fois sous sa plume : l'art et la foule, la forme et le nombre, la Fiction et le social vus en même temps comme forces se repoussant à la façon de deux aimants et comme instances d'une indispensable retrempe réciproque. Est-ce trop solliciter

¹⁴ « L'esprit dans lequel a été conçu un morceau d'art, rétrospectif ou moderne, et sa nature, succulente ou raréfiée, en un mot, tout ce qui touche aux instincts de la foule ou de la personne : c'est au public, qui paie en gloire et en billets, à décider si cela vaut son papier et ses paroles » [414].

ce bref texte de combat que d'y lire aussi la suggestion d'une sorte d'homologie entre le libre accès du public aux œuvres, que le poète réclame avec tant de force, et la structure des œuvres en question, où tout est fait pour intégrer le spectateur à la scène qu'il a devant les yeux ? Tout tableau, à l'âge moderne, est certes fait pour être regardé ; mais ceux de Manet ont cette propriété, presque systématique, de postuler la présence du spectateur par divers effets de frontalité — la frontalité par exemple des regards que lui adressent la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* (1863), *Olympia* (1863-1865), la lectrice du *Chemin de fer* (1873) ou encore la serveuse du *Bar aux Folies-Bergère* (1881-1882) —, un spectateur qui se trouve *de facto* identifié, dans la machinerie énonciative de la représentation, avec le peintre face à son modèle et qui, par conséquent, se voit mis au fait que le tableau devant lequel il se tient participe à la fois d'une expérience formelle et d'un événement dans lequel destinataire et destinataire échangent indéfiniment leurs places. Acte de mise en présence plus que de représentation, tel est bien l'art de Manet — premier artiste athée, à en croire Michel Guérin¹⁵. Un art sans transcendance, libéré du devoir de référer en toute certitude à quelque instance située en surplomb, et avec lequel les derniers sonnets de Mallarmé, composés « Dans le doute du Jeu suprême¹⁶ », auront ceci notamment de commun de mettre en œuvre une esthétique de l'immanence. Certains de leurs contemporains ne s'y trompèrent pas, tel ce chroniqueur anonyme au *Gaulois* qui, rendant compte à parution de l'édition illustrée par Manet de *L'Après-midi d'un faune*, soupçonnait « M. Mallarmé [de vouloir] remplacer la poésie qui dit quelque chose par une poésie nouvelle, genre Manet, se bornant à donner une impression¹⁷ ».

Le poète pourrait bien, si l'on veut, avoir pris fait et cause pour le peintre en avril 1874 sous l'impulsion d'une amicale solidarité et d'une connivence esthétique encore vague ; il ne fait guère de doute qu'après juin 1875, moment de son exclusion des colonnes du troisième *Parnasse contemporain*, l'homologie de leurs positions se soit imposée à lui comme la plus frappante des évidences. Le Salon officiel dont son aîné de dix ans s'obstine à faire le siège n'est-il pas en effet, dimension étatique mise à part, l'équivalent de ce *Parnasse* dont il vient d'être écarté, vaste rassemblement du meilleur et du moins bon, juxtaposant créateurs et faiseurs sous le signe général d'une représentation consacrée de la poésie rejaillissant sur chacun de ceux qu'elle accueille ? Là, un jury institué par l'administration des Beaux-Arts ; ici, un comité de sélection installé par l'éditeur. De part et d'autre, deux personnalités partageant de semblables dispositions : disciple récalcitrant d'un Couture pour l'un et d'un Leconte pour l'autre ; à la fois comptables de toute une tradition et soucieux, sans véritablement rompre avec celle-ci, de frayer les voies d'une esthétique nouvelle ; portés par une audace tranquille dans laquelle courtoisie et distance au rôle ont leur place ; agents d'une révolution

¹⁵ Michel Guérin, *Nihilisme et Modernité*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 72.

¹⁶ Mallarmé, « Une dentelle s'abolit », *Œuvres complètes*, t. 1, éd. Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 42.

¹⁷ « Livres nouveaux » (*Le Gaulois*, 23 avril 1876), *Mallarmé. Mémoire de la critique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998, p. 52.

symbolique dans l'ordre de leurs langages respectifs, mais jouant la carte d'une ironique réserve à l'égard des excès de tous genres ; adeptes d'un art pur se frottant à la vie parisienne ; précurseurs de l'impressionnisme ou du symbolisme, mais rechignant au statut de chef d'école ; habitant rive droite dans ce même « soi-disant quartier de l'Europe » dont les noms de rue s'ordonneront aux yeux de Walter Benjamin selon « une étiquette très précise et stricte » de « corps diplomatique¹⁸ » ; descendants de hauts fonctionnaires (de rang plus élevé pour Manet que pour Mallarmé), ayant interrompu le cours de leurs études au seuil du niveau ambitionné (le concours de Navale pour le peintre), désireux comme par conséquent de cumuler insignes de respectabilité sociale dans le milieu général de l'art et signes de reconnaissance au sein de leurs avant-gardes respectives ; bref, jouant sans contradiction sur les deux tableaux de l'hétérodoxie et du souci des normes. L'histoire de l'art et de la littérature montre des proximités comparables (Diderot/Greuze, Baudelaire/Delacroix, Zola/Cézanne, Apollinaire/Picasso), on n'y voit guère de gemellités conjoignant de la sorte, d'un champ à l'autre, trajectoire sociale et trajectoire esthétique, sens pratique et relation à son univers d'appartenance, hexis corporelle et style de vie. Une autre recension de *L'Après-midi d'un faune*, au *National*, parle à leur sujet d'une « complicité criminelle » alliant « colle forte et eau forte¹⁹ » ; c'est, à la malveillance près, marquer nettement ce dont ces deux signatures sur un même livre, produit de l'obstruction parnassienne et contre elle, sont la manifestation en acte : de l'alliance objective entre deux agents porteurs des mêmes propriétés et des mêmes enjeux bien plus que d'une collaboration de rencontre²⁰. Fin 1876, Manet peint le portrait d'un Mallarmé négligemment assis sur le coin d'un divan de son atelier, main gauche dans la poche de la veste, tenant de l'autre un cigare, bout des doigts posés sur du papier, tronc oblique, genoux croisés coupés par le bord inférieur du tableau. Portrait « apothéosé » du poète par un artiste « si intuitif et si fin sous le dandysme de sa bonhomie²¹ », écrira Verlaine. Portrait admirable, le plus subtil, le plus juste qu'on ait de lui avant que Nadar le fige sous le plaid légendaire. Figuration exemplaire d'une posture exprimant un rapport au monde et une position dans son monde, faite de bienveillance rusée et de distance élégante, dans laquelle le peintre a très certainement projeté une part de sa propre attitude telle qu'il la reconnaît en son modèle²². Expression tout ensemble d'une connaissance de l'autre et d'une recon-

¹⁸ Cité par Susan B. Mors, « Le flâneur, etc. », dans *Walter Benjamin et Paris* (H. Wismann dir.), Cerf, 1986, p. 394.

¹⁹ Cité par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, t. 2, Gallimard, 1941, p. 391, n. 1.

²⁰ En attestera à sa façon, en même temps que du relais assumé d'un poète à l'autre dans la cause de l'art moderne, le fait qu'Apollinaire ouvrira son compte rendu du 26^e Salon des Artistes Indépendants par une plaisante anecdote associant Mallarmé et Manet (*Œuvres en prose complètes*, t. 2, éd. Caizergues et Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 140).

²¹ Paul Verlaine, « Avertissement » de l'édition 1884 des *Poètes maudits*, dans *Œuvres en prose complètes*, éd. Borel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 635.

²² La complicité que traduit ce portrait prend tout son relief lorsqu'on le rapporte à celui de Zola (1869), campé de profil à sa table de travail : livre ouvert sur le bras, gros encier de porcelaine derrière lequel apparaît un exemplaire de sa brochure consacrée à Manet, reproduction de

naissance de soi. En 1895, douze ans après la mort du peintre, Mallarmé rédige un « portrait en pied » de Manet, qu'il recueillera dans ses *Divagations*. Comment ne pas y lire aussi, en retour, un autoportrait ?

Qu'un destin tragique, omise la Mort filoutant, complice de tous, à l'homme la gloire, dur, hostile marquât quelqu'un enjouement et grâce, me trouble — pas la huée contre qui a, dorénavant, rajeuni la grande tradition picturale selon son instinct, ni la gratitude posthume : mais, parmi le déboire, une ingénuité virile de chèvre-pied au pardessus mastic, barbe et blond cheveu rare, grisonnant avec esprit. Bref, railleur à Tortoni, élégant ; en l'atelier, la furie qui le ruait sur la toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint — un don précoce à jadis inquiéter ici résumé avec la trouvaille et l'acquit subit : enseignement au témoin inoubliable, moi, qu'on se joue tout entier, de nouveau, chaque fois, n'étant autre que tous sans rester, différent, à volonté. [147]

Cette complicité, ainsi que le profit spécifique qu'il est possible d'en retirer du côté d'une perception et d'une théorisation critique de ce qui est en jeu dans l'acte artistique moderne, rien ne l'exprime mieux que la grande étude sur « Les Impressionnistes et Édouard Manet » publiée en septembre 1876 dans *The Art Monthly Review*. Titre adéquat, bien que trompeur : annonçant la présentation de toute une école — ce dont il sera bien question, de Manet l'« intrus résolu » jusqu'à « l'intrépide » Cézanne » [446 et 466] — là où ce qui sera livré tiendra bien mieux d'une esthétique se construisant comme au fil de la plume sous les yeux du lecteur. Rappels historiques, mots d'atelier, descriptions de tableaux, évocation des artistes associés de près ou de loin au courant impressionniste, tout cela, qui relève des prescriptions du genre monographique, importe moins que la spéculation générale dont ces éléments sont à la fois l'objet et le support. De quoi s'agit-il en effet ? Rien de moins que de rendre raison, en les rendant sensibles, des formes interrogatives — et intensément réflexives — que prend l'art en temps de crise de la représentation ; de procéder, sur la peinture telle qu'elle se peint après rupture avec la convention académique, au même examen généalogique que Mallarmé réservera par morceaux, dans « Crise de vers », à la poésie telle qu'elle viendra à s'écrire après dislocation du vers régulier²³.

C'est affaire, d'abord, de méthode, c'est-à-dire encore de « point de vue » : « point de vue artistique », dit-il, en prévenant d'emblée son lecteur qu'il entrera dans le vif de son sujet « sans même un mot d'explication » au sujet de son titre et en réglant la marche de « [ses] déductions » sur « les faits à mesure qu'ils se présenteront eux-mêmes » ou en les laissant s'exhaler [« *ooze out* »] au gré de sa progression [444]. Démarche toute phénoménologique en somme et parfaitement

l'Olympia placée sur une étagère. Le romancier critique d'art dans son propre environnement, là où le poète sera représenté dans l'atelier du peintre. Sans autre accessoire qu'un cigare, entrant rétrospectivement dans son iconographie imaginaire telle qu'elle sera relayée par le sonnet « Toute l'âme résumée », où l'art poétique comme réduction du réel en cendres sera identifié à l'art de fumer le cigare [I, 59-60].

²³ « The Impressionists and Édouard Manet », dans son esprit comme dans sa démarche, constituée en effet le modèle de « Crise de vers » et, à bien des égards, l'une de ses conditions intellectuelles de possibilité.

ajustée à un art dont l'approche requiert que soient mises entre parenthèses les préconceptions qui l'entourent — informées par les normes et les verdicts académiques — et qu'à sa propre labilité, expression d'un rapport spécifique au monde représenté comme à lui-même en tant que dispositif de représentation, réponde un mode équivalent d'appréhension et de formulation. De là l'inscription rétrospective du phénomène en cause dans deux histoires croisées : histoire récente de l'art (mais aussi de la littérature) axée, autour de 1860, sur l'émergence avec Courbet du « grand mouvement » du Réalisme — attaché déjà à saisir « l'impression exercée sur l'esprit par les choses telles qu'elles apparaissent » — et, avec Manet, d'une « étrange doctrine » ayant alimenté perplexités et controverses ; histoire de la littérature (mais aussi de l'art) avec le rappel qu'on a vu des deux interventions de Baudelaire et Zola [444-446]. De là, d'autre part, son inscription dans les différents lieux et contextes institutionnels ayant entouré ou conditionné son apparition et la nature de son accueil, salons officiels, salons des Refusés, expositions spéciales, expositions en ateliers, galeries marchandes, foyer d'autant de langages — verdicts et sentences portant sur les tableaux, causeries, propos d'atelier et aphorismes portant sur la « Peinture » —, mais aussi de points de vues dans l'ensemble desquels s'affrontent, comme dans le champ religieux prêtres et prophètes, la « croisade prêchée du haut des rostres de chaque école » et la détermination individuelle de « l'hérétique » [446]. De là enfin que l'art singulier d'un Manet, assez justement mais avec une part d'approximation légendaire, soit ressaisi dans les « deux phases » apparemment contradictoires de sa genèse, celle d'un retour délibéré, contre le dogmatisme personnifié par Couture, aux modèles artistiques du passé (Vélasquez, l'École flamande) et celle d'une quête de la vérité moderne dans le choix des sujets, retrempe alternées dans un passé et dans une contemporanéité que Mallarmé rapporte de nouveau à « la Littérature qui [elle aussi] s'écarte souvent de sa voie ordinaire afin de rechercher les aspirations d'une époque du passé, et les moderniser selon sa propre finalité » [448-450]. Par quoi cette phénoménologie tient aussi d'une sociologie, spontanée, peu construite sans doute, mais s'employant à saisir l'émergence d'une singularité à même un espace-temps collectif, c'est-à-dire au sein d'un champ de forces et de formes caractérisé autant par une structure que par une histoire et dans lequel cette singularité ne peut être d'abord perçue que comme effraction puisqu'elle procède, pour reprendre les concepts de Bourdieu, d'une *lacune structurale* entrevue dans un *espace des possibles*. Soit, en d'autres termes, ce qu'un Michael Fried souligne en remarquant de son côté que « l'art de Manet visait à nier les valeurs et effets [des codes académiques] en un moment historiquement précis où les valeurs et effets qu'il leur substituait ne pouvaient être décrits qu'en termes négatifs — comme autant de fautes, d'inepties, de violences, de bizarreries, de tentatives d'attirer l'attention à tout prix, etc.²⁴ ». Et c'est dans ce même esprit que Mallarmé fera valoir, au moment d'élargir son propos à l'ensemble des Impressionnistes, que « l'influence d'ami à ami [exercée par Manet] est bien plus vaste que celle d'un maître sur son disciple » : issue d'une intervention vigoureuse portant l'ensemble des positions

²⁴ Michael Fried, *Le Modernisme de Manet*, trad. Brunet, Gallimard, 2000, p. 234.

constitutives du champ à se reconfigurer par rapport à elle, « elle affecte, fait-il observer, tous les peintres d'aujourd'hui ; car même la manière des artistes dont les idées sont les plus fortement opposées à sa théorie est en quelque façon déterminée par sa pratique » [460].

Cette sociologie, que le poète mobilise comme par la bande, en dit long sur les cadres d'intuition qui semblent bien être désormais les siens et qui le conduiront, par un paradoxe qui a tant aveuglé à son sujet, à n'établir aucune extériorité réciproque entre la solitaire expérience de la forme et l'évidence des formes collectives de l'existence littéraire. Mais voici qui n'est pas moins important du double point de vue très particulier de son sens pratique et de son sens esthétique : « ici survient, écrit-il, l'une de ces crises inattendues qui apparaissent en art » [447]. *Crise*, ainsi apparaît pour la première fois, dans « Les Impressionnistes et Édouard Manet », ce mot qu'il mettra au fronton de « Crise de vers », article dont le titre fantôme sera bien, avec la même distance du poète à ses émules que du peintre à ses pairs en modernité, *Les Symbolistes et Stéphane Mallarmé*. Ce mot, on le voit survenir ici afin de caractériser non pas seulement et de façon toute négative le « temps de luttes » ouvert par l'irruption de Manet ni le rapport en quelque sorte entre une forme émergente et un arrière-plan, entre une offensive esthétique instituant une « nouvelle école de peinture » et l'ensemble lourdement institué des conventions et des appareils réglementant la vie artistique [450-451], mais aussi, bien plus fondamentalement — et de façon positive, semble-t-il, puisqu'il s'agit « d'en développer l'idée » en son moment et dans ses perspectives d'avenir [447] —, l'écart fécond installé par Manet entre geste de peindre et technique picturale, entre l'« instinct irréprouvable » le faisant « peindre comme il fait » et les routines d'exécution acquises :

Un de ses aphorismes habituels est [...] qu'on ne devrait jamais peindre un paysage et un portrait avec les mêmes procédés, le même savoir, ou la même manière, ni même, plus étonnant encore, deux paysages ou deux portraits. Chaque œuvre devrait être une création nouvelle de l'esprit. La main, il est vrai, conservera quelques-uns des secrets d'exécution qu'elle a acquis, mais l'œil devrait oublier tout ce qu'il a vu d'autre et refaire son apprentissage sur le motif. Il doit faire abstraction de la mémoire, pour ne voir que ce qui est devant lui, comme si c'était la première fois. Et la main devrait parvenir à l'abstraction impersonnelle guidée par la seule volonté et dans l'oubli de toute habileté apprise. [447-448]

Écart de soi à soi aussi bien, puisque dans « la quête de vérité » qu'il conduit, réclamant l'ajustement du regard à tel objet que la nature lui propose — et non l'inverse —, la singularité paradoxale de Manet est d'abdiquer toute singularité [« *singular because he abjures singularity* »], de tirer son originalité en tant qu'artiste d'une dissolution de son originalité personnelle dans l'acte artistique, autrement dit d'accomplir en peinture l'équivalent de cette « disparition élocutoire » que Mallarmé placera pour son compte au principe de « l'œuvre pure ». Suspension des superstitions techniciennes, mise en question des normes, qu'elle disqualifie en désignant l'arbitraire qui les fonde, la crise est féconde en cela qu'elle porte l'art à se « retremper » à sa source, par une sorte de généalogie réflexive remontant en vis sans fin vers une origine qui toujours se dérobe :

Dans les époques d'extrême civilisation, où le développement de l'art et de la pensée a presque atteint ses dernières limites, il s'ensuit nécessairement que l'art et la pensée sont obligés de revenir sur leurs pas, et de retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec le commencement réel. Le but [...] que se proposent Manet et ses disciples est que la peinture doit être retrempée dans son principe, et dans son rapport à la nature. [469]

Comment peindre ? Telle est la question de l'art académique, dont un savoir-faire transmissible procure la réponse. Qu'est-ce que peindre ? Telle est la question de l'artiste moderne à laquelle, sans y répondre définitivement, tout tableau se mesure dans l'acte de sa composition. Peinture ou poésie pures, de ce point de vue, c'est tout un : l'engendrement d'une forme dont chaque œuvre sera le champ d'expérience plus que le produit. Au poète, pour y tendre, de céder « l'initiative aux mots » et aux rapports qu'ils entretiennent dans un espace qui est à la fois rythme et structure [« Crise de vers », 211] ; au peintre, sensibilité impressionnable par les objets qui se présentent à lui, de se régler non plus sur des procédés reçus, mais sur de « nouvelles lois de l'espace et de la lumière » [451] dont l'essentiel se trouve recueilli dans « la théorie du plein air » et « une science absolument nouvelle [...] dans la manière de couper les tableaux » [458]. Car cette théorie du plein air, d'un côté, concerne bien moins l'ordre du monde représenté — l'« existence moderne » dont le peintre fait son objet « se [passant] en majeure partie à l'intérieur » [452-453] — que le « médium » esthétique de sa représentation. « La quête de la vérité, spéciale aux artistes modernes, doit les conduire, remarque Mallarmé, à trouver dans l'air leur médium presque exclusif » ; entendons à la fois l'élément de leur art, le véhicule de leur perception de la nature et le moyen formel, variation des touches ou régulation des tons, par lequel ils s'emploieront à rendre, dans l'espace statique du tableau, la vivante palpitation d'un « sujet représenté qui, composé d'une harmonie de lumières réfléchies et toujours changeantes, n'est pas censé paraître toujours identique à lui-même » au regard du spectateur [456]. Ce qui requiert, d'un autre côté, un art particulier de la découpe et du cadre, en rupture avec la perspective classique (comme on le voit dans « ces marines de Manet, où l'eau à l'horizon monte jusqu'à la hauteur du cadre ») et à même de fixer les limites séparant la surface du tableau de tout l'espace qui l'environne sans compromettre auprès de son spectateur l'illusion d'être en présence d'une scène prélevée sur un continuum naturel. Telle est bien en effet la double fonction du cadre, que Mallarmé définit avec une justesse surprenante : fonction indexicale — « Ceci est le tableau, et la fonction du cadre est de l'isoler » au sein du réel autant que du monde des autres représentations possibles [458] — et fonction déictique d'autre part, désignant l'extériorité englobante d'un monde représenté par morceaux.

La justesse de ce regard formel intéresse moins notre propos que l'interaction entre espace du tableau et espace du spectateur que le poète aperçoit sous différents rapports au principe de l'esthétique moderniste. « Voir tout ce qu'il y a » : telle était l'exigence formulée en 1874 au nom du public. « Voir de ses propres yeux » : voilà ce que « demande », dans les termes de l'étude de 1876, « la multitude » à laquelle s'adresse l'artiste moderne [467]. Ce n'est pas seulement que l'époque ouverte par Manet rompt avec la vision théologique ou héroïque d'un art du

passé tombé dans l'insignifiance académique (« choses du monde vues par des yeux hors du monde »). C'est que l'art des impressionnistes est moderne aussi en tant qu'il répond, dans son dispositif comme par ses sujets, à la seule souveraineté qui tienne à l'âge démocratique :

La participation d'un peuple jusqu'ici ignoré à la vie politique en France est un fait social qui honorera l'ensemble de la fin du XIX^e siècle. Un parallèle se découvre dans le domaine de l'art, où la voie a été préparée par une évolution que le public avec une rare prescience caractérisa, dès sa prime apparition, du terme d'Intransigeant, ce qui, en langage politique, signifie radical et démocratique. [467]

C'est là probablement la thèse la plus inattendue vers laquelle s'élève, au moment de conclure, la réflexion mallarméenne : l'esthétique de l'impressionnisme serait en son champ l'équivalent de la démocratie en politique et l'artiste impersonnel, ayant abjuré toute singularité pour se placer face à la nature, l'interlocuteur privilégié de « ces nouveaux venus de demain, dont chacun consentira à être une unité anonyme dans le nombre formidable d'un universel suffrage » [468]. Zola, conspuant la foule, tenait d'un Gustave Le Bon ; Mallarmé, prenant le point de vue du public et célébrant les artistes « en communion directe avec le sentiment de leur temps », tiendrait d'un Gabriel Tarde. Curieux chiasme. Curieux également ce rapport entre modernité en art et démocratie sachant le goût néo dans lequel communient d'ordinaire les élites républicaines²⁵. Question de niveau sans doute : c'est moins une esthétique collective qui est en jeu dans le raisonnement final du poète que l'individualisme abstrait des sociétés modernes tel qu'il prévaut dans les deux sphères de la citoyenneté politique et de l'activité artistique renvoyant l'une et l'autre, sur fond d'anomie, à une introuvable transcendance. L'idée en reviendra avec une plus grande force dans sa conférence sur « La Musique et les Lettres ». Donner l'impressionnisme pour l'« art représentatif d'une période qui ne peut s'isoler de la politique et de l'industrie » [468] n'en relève pas moins, pour une part, de la stratégie du critique embarqué dans la cause qu'il défend. Il est fréquent de voir les tenants d'une esthétique hétérodoxe l'associer à la restitution d'une pureté perdue autant qu'à un horizon d'attente précis ; c'est l'une des formes que prend la dialectique de la distinction propre au champ culturel, voulant que la légitimité se conquière en frappant d'illégitimité les valeurs en place. Vérité contre artifice, motif contre modèle, théorie du plein air contre routines d'atelier, nature travaillant pour elle-même contre arbitraire des règles, sens du présent contre maintien de conceptions périmées, exigences du public contre dogmatisme dominant : quelque pertinentes que soient les catégories développées par l'étude de 1876, elles sont comptables des mêmes déterminations sociales que le poète, sujet saisi par son objet, apercevait à l'œuvre dans

²⁵ Georges Bataille, soulignant que « dans le domaine de l'art, [la] négation ne coïncide pas avec la négation politique », rappellera au contraire que « Manet, républicain, disait : "C'est curieux comme les républicains sont réactionnaires quand ils parlent d'art" » (Manet, dans *Œuvres complètes*, t. 9, Gallimard, 1979, p. 135).

les effets de redéfinition en chaîne causés, au sein du champ pictural, par l'émergence de Manet.

Sur la scène des Mardis de la rue de Rome, se souviendra Camille Mauclair, Mallarmé parlait des Impressionnistes « avec élégance et révérence, mais en termes assez vagues, et il leur prêtait des desseins profonds qu'ils n'avaient probablement point. En un mot, il en parlait comme un homme de lettres²⁶. » Baudelaire, Huysmans, Apollinaire ont-ils parlé autrement des peintres qui avaient leur faveur ? Affaire d'habitus pour une part, mais plus encore de structure pour une autre. Ce n'est pas seulement que la littérature moderne, experte dans ce registre, procure à la peinture le métalangage qui lui fait défaut ; c'est aussi, comme l'a rappelé Dario Gamboni, que les arts visuels, « exclus pendant le Moyen Âge du cercle des "arts libéraux" en raison de l'importance de leur part manuelle », se trouvent placés depuis la Renaissance sous la dépendance d'un paradigme littéraire qui leur fournit concepts, modèles et titres de noblesse intellectuelle²⁷. L'autonomisation croissante du champ artistique après 1870, l'expansion des galeries et des expositions indépendantes changeront d'autant moins la donne qu'elles stimuleront en renfort des peintres le développement d'une critique d'art professionnelle et l'engagement d'écrivains soucieux d'inscrire leur propre pratique dans un changement de front esthétique général²⁸. La plume et le pinceau resteront solidaires, et c'est par la plume encore qu'un Marcel Duchamp signera la fin de la peinture rétinienne. Faut-il pour autant estimer, avec Pierre Daix, que « Manet a reçu de Mallarmé plus qu'il ne lui a donné²⁹ » ? Au lendemain de l'article de 1874, le peintre avait adressé au poète le billet suivant : « Merci, si j'avais quelques défenseurs comme vous, je me f... absolument du jury³⁰. » D'autres défenseurs, il en eut dans l'immédiat, tels Jules Castagnary au *Siècle*, Jean Prouvaire au *Rappel* ou Philippe Burty dans les colonnes *La République française*³¹. Que pèsent au demeurant, comparés au pouvoir institutionnel du Salon de Paris, une revue telle que *La Renaissance artistique et littéraire*, trois *gossips* dont deux non publiés et un article paru à Londres en langue anglaise ? Tout porte à penser, au contraire, que Mallarmé doit beaucoup à Manet. L'exemple du peintre, ses propos

²⁶ Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Grasset, 1935, p. 70.

²⁷ Dario Gamboni, *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Minuit, 1989, p. 11.

²⁸ Un Gauguin sera, à ma connaissance, l'un des premiers à contester vivement cette domination du paradigme littéraire au nom d'une critique d'art faite par les artistes nés : « Cette œuvre est de mon goût et faite tout à fait comme je l'aurais conçue. » Toute la critique d'art est là. Être d'accord avec le public, chercher une œuvre à son image. Oui, messieurs les littérateurs, vous êtes incapables de critiquer une œuvre d'art, fût-elle un livre. Parce que vous êtes juges déjà corrompus ; vous avez d'avance une idée toute faite, celle du littérateur, et vous vous croyez trop de valeur pour regarder la pensée d'un autre. [...] Pour juger la peinture et la musique, il faut — en outre de l'intelligence et de [la] science artistique — des sensations spéciales dans la nature, il faut être, en un mot, né artiste et peu sont élus parmi les appelés. » (« Notes synthétiques » (1884 ?), dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, éd. Guérin, Gallimard, 1971, p. 23).

²⁹ Pierre Daix, *La Vie de peintre d'Édouard Manet*, Fayard, 1983, p. 245.

³⁰ Cité par H. Mondor, *op. cit.*, p. 357.

³¹ Voir sur ce point Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Gallimard, 1947, p. 243-244.

d'atelier, ses causeries au café Guerbois n'ont probablement rien appris au « sphinx des Batignolles » qu'il ne pressentait déjà pour son propre compte. Poétique de la suggestion, désignation des effets et non des choses, interrogation spéculaire de l'acte esthétique, introduction dans l'œuvre d'un principe d'ouverture, rapport de la représentation à l'horizon social : tout cela, nous le savons, le poète ne l'a pas découvert dans « le miroir de la peinture » [469]. Mais on peut raisonnablement faire l'hypothèse que la composition de ses articles au sujet de Manet et, en particulier, la conception de sa grande étude de 1876 l'ont conduit à profondément incorporer, en les organisant en un système de pensée cohérent, les dispositions théoriques et critiques qui feront de lui le plus remarquable interprète des « bouleversements » de toute sorte induits par l'apparition après 1880 de cette contradiction dans les termes : le vers libre.