

Les ruses de l'illusion

Le « cas » Mallarmé

Pascal DURAND

Le maître hors d'anciens calculs [...] hésite
cadavre par le bras écarté du secret qu'il détient

Un Coup de Dés

Révocation des dichotomies socialement admises autant que théoriquement construites opposant l'objectivité à la subjectivité, l'intérieurité à l'extérieurité, la genèse à la structure, etc., la sociologie de Pierre Bourdieu a fait sa clé de voûte de la causalité circulaire ou de l'implication réciproque qui articule l'une à l'autre l'intérieurité du sujet et l'extérieurité de l'univers social dans et sur lequel le sujet agit autant qu'il est agi par celui-ci. L'action du sujet s'orchestre, sous ce rapport, comme extériorisation pratique de structures incorporées et largement inconscientes, dans la mesure où ces structures internes, qui gouvernent la perception du monde social et l'action dans ce monde, se trouvent ajustées aux structures externes dont elles sont le produit. Ainsi, les sujets sociaux ressemblent très fort aux disciples de Xénocrate d'Agrigente dont Cicéron rapporte, dans *La République*, que leur maître disait d'eux : « Ils font spontanément ce que les lois les obligent à faire¹. »

Pour rendre compte de cet ajustement réciproque, résultat de la rétroaction en boucle de l'univers social du sujet sur ses schèmes mentaux, Bourdieu avait d'abord introduit la notion de *stratégie* en tant que « relation inconsciente entre un *habitus* et un *champ*² » — notion qui a pu prêter à récupération idéologique par les tenants de la théorie de l'action rationnelle —, puis celle d'*intérêt*, non moins récupérable par les mêmes et donc quelque peu abandonnée à son tour, du fait qu'entachée d'économisme aux yeux des lecteurs pressés, cette deuxième

1. Cicéron, *La République*, Livre I, trad. E. Bréguet, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 15.

2. Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 119.

notion semblait réduire la singularité et la sincérité des actions (en particulier artistiques et littéraires) à quelque recherche du profit immédiat et de la maximisation d'investissements consciemment consentis. Bourdieu, peu entendu sur ce point, n'a pas manqué pourtant de rappeler qu'*intérêt* vient en l'occurrence d'« *inter-esse* » : être entre soi, être parmi les siens, partager avec eux les mêmes schèmes de perception et de classement en fonction des mêmes enjeux. Ces mal-entendus plus ou moins concertés expliquent l'émergence chez lui du concept d'*illusio*, à savoir l'incorporation pré-réflexive par les agents d'un univers social donné (et singulièrement des univers culturels, où prévalent de puissants mécanismes de dénégation) d'une double disposition à la reconnaissance et à la méconnaissance des règles rituelles présidant au jeu dans lequel ils s'engagent et engagent des intérêts spécifiques³. Artefact étymologique, fabriqué à partir de la racine « *ludus* » (« *in ludo* », « être dans le jeu⁴ »), *illusio* désigne, à suivre Bourdieu, « le rapport enchanté à un jeu qui est le produit d'un rapport de complicité ontologique entre [les] structures mentales et [les] structures objectives de l'espace social⁵ » ou encore « ce contrat social, mais qu'on accepte sans l'avoir signé⁶ » et, ajouterai-je, qu'on accepte parce qu'on n'a pas à le signer ni même à savoir qu'on aurait à l'accepter. Autrement dit, le champ marche à la *croyance*, non sous la forme d'un acte de foi individuel, mais plutôt sous l'espèce d'une conviction collective ou d'une collusion sacrée résultant moins d'une adhésion consciente à quelque code nulle part écrit que de la coappartenance au champ et du partage implicite des mêmes valeurs et des mêmes enjeux. En d'autres termes, pour que le jeu fonctionne, il faut que les joueurs en possèdent les règles mais qu'ils en ignorent le *sens*.

Du fait que *illusio* s'origine circulairement dans l'implication au sein du champ où elle trouve à s'exercer, elle constitue, pour l'agent social, une sorte de point aveugle : le fonctionnement du champ inhibe toute réflexivité de *illusio*, laquelle constitue dès lors une sorte d'impossibilité structurale du système, en ce qu'elle supposerait un désajustement de la complicité ontologique liant champ et *habitus* qui ne pourrait conduire, au mieux, qu'à l'expulsion ou au retrait du jeu et, au pire, qu'au cynisme, ou du moins à une incapacité à jouer ce jeu efficacement, tant il semble acquis, comme le notait déjà Jean-Marie Guyau, que « rai-

3. « Dans le cas des champs sociaux qui, étant le produit d'un long et lent processus d'autonomisation, sont, si l'on peut dire, des jeux en soi et non pour soi, on n'entre pas dans le jeu par un acte conscient, on naît dans le jeu, avec le jeu, et le rapport de croyance, d'*illusio*, d'investissement est d'autant plus total, inconditionnel, qu'il s'ignore comme tel » (P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1980, p. 112).

4. P. Bourdieu, « Intérêt et désintéressement », dans *Cahiers du groupe de recherche sur la socialisation*, septembre 1989, p. 12.

5. *Ibid.*, p. 13.

6. *Ibid.*, p. 45.

sonner un système d'actions réflexes ou d'habitudes, c'est toujours le troubler⁷ » ou encore, comme l'observait Sartre dans son Baudelaire, que « la trop grande clarté réflexive équivaut à la cécité⁸ ». Raison pour laquelle Bourdieu, dans *Les Règles de l'art*, fait état de la surprise qui s'est emparée de lui à lire tel passage de la conférence de Mallarmé sur *La Musique et les Lettres* :

Quant à la prise de conscience du jeu en tant tel, et de l'*illusio* qui est à son fondement, j'ai longtemps cru qu'elle était exclue, en quelque sorte, par définition, du fait que cette lucidité ferait de l'entreprise littéraire ou artistique une mystification cynique, ou une supercherie consciente. Cela jusqu'à ce que je vienne à lire vraiment un texte de Mallarmé, qui exprime bien, quoique de manière fort obscure, et la vérité objective de la littérature comme fiction fondée dans la croyance collective, et le droit que nous avons de sauver envers et contre toute espèce d'objectivation, le plaisir littéraire⁹.

L'analyse qui suit, en trois pages, est magistrale. Elle pèche cependant par deux lacunes ; entendons qu'elle appelle à être prolongée au moins en deux sens. D'une part en étendant l'investigation à l'ensemble du corpus mallarméen. Sous peine d'apparaître comme un pur effet de paradigme, c'est-à-dire comme le résultat de l'application d'une certaine catégorie d'entendement théorique à tel texte local, assez comparable aux acclimatations successives dont le texte mallarméen a fait successivement l'objet sous régime existentialiste, structuraliste, telquellien puis déconstructionniste (le texte étant chargé de rendre raison et de légitimer l'arraisonnement théorique auquel on le soumet), cette lecture doit en effet être validée à la lumière d'autres textes, et d'autres dimensions de ces textes que leur seule surface théorique et critique. Si lucidité mallarméenne il y eut touchant au « mécanisme littéraire », ce ne saurait être par irruption spontanée ou locale, sous la poussée d'on ne sait quelle force mystérieuse : l'événement a dû s'en reproduire ailleurs, en réponse à une complexion réflexive générale et en vertu de dispositions profondément inscrites, en d'autres contextes et en d'autres postures que celle du poète conférencier discourant en français inintelligible devant un public de lettrés anglophones. De cette réflexivité critique dont Mallarmé aurait été saisi, Bourdieu ne fournit, d'autre part, aucune explication. A-t-elle été le fait d'une propension tout individuelle à la lucidité radicale, dont on ne trouvera d'équivalent, quelques crans au-dessus, que chez Duchamp une vingtaine d'années plus tard ? Ou bien peut-elle être rapportée, dans son pouvoir même d'exception, à certaines propriétés de la trajectoire et de la carrière mallarméennes ?

La contribution qui suit entend fournir quelques éléments de réflexion et d'analyse destinés à combler ces deux lacunes. Dans un premier temps, il s'agira

-
7. Jean-Marie Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction* (1885), Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1985, p. 121.
8. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, p. 28.
9. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Libre Examen », 1992, p. 380.

de montrer que cette disposition à la réflexivité critique est non seulement diffuse chez Mallarmé, du moins après 1880, mais qu'elle affecte à la fois le contenu de son discours théorique et les dispositifs rhétoriques de ses textes poétiques de la maturité. On s'emploiera, dans un second temps, à formuler quelques hypothèses explicatives.

SUR QUELQUES FORMES DE LA RÉFLEXIVITÉ MALLARMÉENNE

Le poème carte de visite

La première forme d'expression de ce sens du « sens du jeu » dont Mallarmé s'est trouvé investi — et en même temps de son écart à l'égard de ce à quoi ce sens prescrit en principe d'adhérer — figure dans la lettre autobiographique qu'il adresse à Verlaine fin 1885, au moment où, coopté par Huysmans et déjà par Verlaine, il sort de la marginalité dans laquelle l'a relégué dix ans plus tôt son exclusion du groupe des Parnassiens. Dans cette lettre, qui est reconstruction d'une trajectoire personnelle autant que construction mythologique d'une image de soi, le poète porte un accent particulièrement insistant sur deux dimensions de son activité. D'un côté, disjonction forte entre deux modalités d'écriture : l'une publique et personnelle, c'est-à-dire publiée et signée, mondaine en quelque sorte, celle des poèmes composés en série à seule fin de répondre à l'attente des « Revues littéraires » et à l'impatience de « charmants et excellents esprits », ses pairs et ses premiers disciples; l'autre, secrète et anonyme, extra-mondaine à sa façon, celle du Livre « architectural et pré-médité », grand Œuvre alchimique et grand Texte parlant de lui-même et sans voix d'auteur, et voué à administrer, annonce Mallarmé, l'explication orphique de l'univers. Retenons cette disjonction pour la suite. L'accent porte, d'autre part, sur la position du poète dans le monde et à l'égard de ses contemporains, position de retrait à la faveur imposée d'une sorte de vacance de l'histoire, dans une temporalité intermédiaire entre deux moments de possible accord entre poésie et société :

Au fond, je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnent de savoir qu'ils n'ont pas lieu¹⁰.

Au plus simple, l'ironie mise à part, ce paragraphe dans lequel Mallarmé réduit ses textes en vers à des « carte[s] de visite » et le champ social de leurs récepteurs à un espace « en désuétude » fait entrevoir que l'écriture poétique est peut-être bien devenue ou en train de devenir pour lui un acte purement rituel,

10. Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 789.

sans grande signification, ou qu'elle lui apparaît désormais dans l'évidence ordinairement cachée de sa pure ritualité. Tout semble se passer comme si Mallarmé, continuant de sacrifier au rituel de l'écriture poétique admise, n'avait d'autre souci que de donner le change aux yeux de ceux qui, sans cela, le *lapideraient* — filons sa métaphore, elle est éloquente — pour cause d'*adultère* non plus seulement esthétique mais symbolique, au sens où il enfreindrait non tant tel code, tel article de doctrine, que le grand code régissant le champ symbolique dans son ensemble et demandant, à ceux auxquels il commande, à la fois de croire en la valeur de la production esthétique en tant que telle et d'incorporer cette croyance si profondément dans leur système mental qu'ils la vivront, oubliée, comme une autre dimension de leur propre nature. On ne s'en est guère avisé, à ma connaissance, et pourtant cela tombe sous le sens : ces « vivants » auxquels il adresse, en guise de « carte[s] de visite », ses « stance[s] ou sonnet[s] » représentent moins, par quelque généralisation abusive, l'ensemble des sujets sociaux que la fraction de cet ensemble constituée par un lectorat poétique tendant pour une part à se confondre avec l'auctorat poétique, lecteurs/auteurs au nombre desquels se comptent par excellence tous ceux qui cherchent la satisfaction de leur attente dans les « Revues littéraires » en surnombre à l'époque et où, « un peu partout, chaque fois que paraiss[ent] [leurs] premiers numéros », Mallarmé figure au sommaire. « L'époque contemporaine », dans ce cas, ne désignerait plus seulement le champ social mais, par métonymies successives, les champs culturel, littéraire puis poétique, avec leurs modes de reproduction et les systèmes de dispositions pratiques et conceptuelles qu'incorporent leurs agents.

Mais il y a plus. Et pour s'en assurer, il convient de renouer, à l'intérieur de la lettre, le fil reliant le paragraphe qui nous occupe à ceux dans lesquels Mallarmé affermit les bases d'une conception autotélique de l'écriture poétique¹¹.

Curieusement, alors que ses poésies peuvent être reconnues comme l'un des lieux où s'est approfondi le creusement du langage engagé dès le préromantisme et comme l'un des creusets où la parole, cessant de « faire signe » comme dit Foucault¹², a continué plus avant de s'incurver sur elle-même, Mallarmé semble rendre à leur être de langage une nouvelle fonction de « signe », mais au sens, cette fois, de signe de reconnaissance mutuelle ou de connivence adressé par le poète qui les compose à la communauté symbolique de ses pairs. Nous tenons là, me semble-t-il, une première manifestation parmi d'autres de ce que Mallarmé aperçoit le lien fondamental associant l'une à l'autre l'autotéisme de l'écriture et l'autonomie du champ poétique, sous la forme d'une condition nécessaire à leur

-
11. Je reprends ici, dans un contexte élargi, l'explication que j'ai donnée de cette lettre, de façon plus détaillée, dans ma communication au colloque Mallarmé de Cerisy-la-Salle (1997). Voir « Du sens des formes au sens du jeu. Itinéraire d'un apostat », dans *Mallarmé. L'obscurité lumineuse* (sous la dir. de B. Marchal et J.-L. Steinmetz), Paris, Hermann, coll. « Savoir : lettres », 1999, p. 87-114.
 12. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 58.

développement et à leur maintien *réciproques*. Je veux dire par là que ce qu'il semble pointer et dont il semble tirer, en un geste de dévoilement à peine masqué, toutes les conséquences, c'est bien, d'une part, que l'autonomisation du champ poétique définit la possibilité d'émergence d'une écriture autotélique, et, d'autre part, que l'existence d'un champ autonome fournit à cette écriture le milieu dans lequel son autotélisme devient socialement recevable, pouvant apparaître comme une valeur en soi et comme la fonction première du discours poétique. Pour que le texte fasse désormais signe vers lui-même ou qu'il fasse signe *de* lui-même, il fallait qu'une telle désignation soit admise dans le répertoire des possibles de la représentation — et qu'elle soit, à quelque titre, profitable. Ce que l'écriture désigne dans l'écriture, ce qu'elle atteint au plus central d'elle-même, ce n'est donc pas quelque atome dont elle tirerait son être et sa raison d'être, ni quelque essence à laquelle enfin, au cours du XIX^e siècle, elle aurait fini par répondre, mais l'ensemble des conditions morphologiques ayant rendu possible l'émergence au XIX^e siècle d'une pratique du langage coupée — apparemment — de toute autre finalité que d'interroger l'être du langage.

Rendons maintenant au texte son ironie. Elle n'est pas seulement le « sourire » dont Mallarmé se gratifie en touchant du doigt « l'artifice du mystère¹³ ». Elle est aussi l'expression de ce que, ayant connu l'artifice, il n'adhère plus au mystère. Dès lors qu'il semble avoir percé à jour la logique de l'écriture poétique à l'heure de l'autotélisme, il n'appartient plus au même monde que ceux auxquels il continue cependant d'adresser, par ses poèmes, les marques attestant qu'il continue d'y appartenir. Autant dire que ses « carte[s] de visite » sont vierges : elles portent tout juste témoignage de ce que celui qui les émet demeure ou cherche à faire savoir qu'il demeure assigné à résidence poétique, identifiable comme acquis au jeu de la poésie, dans l'ignorance partagée qu'il (ne) s'agit (que) d'un jeu. Du fait même, une ligne de partage se trace entre ceux qui vivent dans ou de cette ignorance et celui qui s'en est délivré : d'un côté, des « vivants ignorant qu'ils n'ont pas lieu » ; de l'autre, celui qui maintient la fiction pour se pré-munir de tomber sous le coup d'une lapidation symbolique, venant de ceux auxquels, s'il se prêtait à ce risque, il viendrait à révéler le principe et la fonction de leur ignorance.

Or, ce *sens du jeu*, c'est peut-être cela dont Mallarmé a su se rendre conscient et qu'il laisse entrapercevoir dans le singulier paragraphe de sa lettre à Verlaine. Qui, de lui ou de l'ensemble des vivants ses pairs, a lieu ou pas ? À suivre la lettre du texte, eux n'ont pas lieu tandis que le poète occupe, hors de « l'époque contemporaine », hors champ, le seul lieu habitable, transparent à sa conscience, garanti de toute contamination sociale par la sphère cristalline de lucidité qui l'enveloppe. Mais l'ironie de la lettre agit pour renverser le sens : eux ont lieu,

13. « Le démon de l'analogie », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 87.

mais l'ignorent — ou, plus exactement, le lieu qu'ils occupent dépend de sa fiction et de leur méconnaissance de sa dimension fictionnelle ; lui, n'a plus lieu et le sait sans le dire ou en ne le disant que sous un voile d'ironie.

Formes rhétoriques et formalités sociales

Le motif du poème carte de visite, exprimé en 1885, fait système avec l'apparition chez Mallarmé d'une série de désignations désinvoltes de ses poésies, données pour autant de « riens », de « jeux », de « lambeaux », de « notes de projets », de « devoirs de collégien » ou encore d'« études en vue de mieux ». On peut y voir un signe de modestie, encore que portée à l'ostentation. On peut y voir, plus subtilement, une façon de désigner la principale propriété thématique et rhétorique de ces textes, tous tributaires après 1875 d'un double principe de composition. Contraction formelle d'une part : plus de longs poèmes, mais des sonnets, en très petit nombre, et beaucoup d'entre eux en octosyllabes. Rétraction thématique d'autre part : plus de grands sujets, mais des motifs minimalistes et très récurrents, salons vides, objets sans emploi, lieux déserts, paysages abstraits hantés par des solitudes quelconques, volutes de fumée, traces d'écume à la surface de la mer, ébats érotiques à demi mots. C'est là façon sans doute, pour le poète, de mettre en exercice et en évidence sa virtuosité. À sujets minimaux, surdétermination de leur traitement formel. À sujets dérisoires ou quelconques, importance sans prix accordée au seul exploit rhétorique d'en tirer matière et parti poétique. Mais ces désignations, et la forme comme la thématique de ces poésies, dont la vacuité ne cesse pas de s'y auto-désigner, doivent aussi bien être interprétées, me semble-t-il, comme l'expression d'une disposition ironique, celle que Mallarmé a développée à l'égard d'une écriture poétique, la sienne, désormais réduite à une pure fonction rituelle, tournant à vide, sans autre objet ni sujet que la formalité sociale à laquelle elle répond. À cet égard, il est frappant et significatif de constater que cette même logique affecte également, dans le même temps, sa correspondance : dans la première partie de sa carrière, ses lettres sont longues, démonstratives, ce sont autant d'amples confessions lyriques ou d'abruptes spéculations de métaphysique délirante ; dans la seconde moitié de sa carrière, sa correspondance n'est plus faite que de ce qu'il appelait des « lettres d'affaires », avec ses éditeurs, ses pairs ou ses disciples, condoléances, invitations ou réponses à des invitations, accusés de réception, brèves réactions à des demandes de renseignements ou de cooptation, d'une courtoisie si exquise et stéréotypée à la fois qu'elle confine à l'indifférence (la politesse n'étant, selon le mot de Valéry, que de « l'indifférence organisée¹⁴ »). La lettre n'est plus un texte en soi, valant par le contenu de pensée ou d'émotion qu'elle exprime et transmet : elle devient le support d'un lien social,

14. Paul Valéry, *Rhums*, dans *Œuvres*, tome II, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 621.

un vecteur de communication entre le poète chef de file et la communauté des adeptes.

Après 1875, Mallarmé réduit non seulement considérablement sa productivité poétique, mais encore il ne compose plus de poèmes qui surgiraient d'un pur projet esthétique, trouvant en soi-même son propre objectif. Dans la plupart des cas, le poète écrira à la demande ou à la commande, mettra toute sa dextérité rhétorique au service des rituels de sociabilité littéraire, hommages à rendre, remerciements à formuler, toasts à prononcer, dons à faire à telle revue ou à tel album privé, commémorations, remémorations, tombeaux, etc. De circonstance ou de commande, la plupart de ces textes seront en outre régis structurellement (et certains à double titre) par une économie du don, de l'envoi, de l'adresse et, plus largement par un dispositif de communication, très souvent figuré dans le poème — communication devant être ici compris en trois sens assumés par le poème : communication comme transport (d'un message à son destinataire, ce message étant le poème lui-même); communication comme mise en contact, rapport d'interlocution, et communication au sens étymologique, comme logique sociale du don et du contre-don, de l'échange de services, de biens, d'hommages réciproques. Rien ne témoigne mieux de ce dispositif et de son efficacité que la rhétorique du nom mobilisée par beaucoup de ces textes : nom du commanditaire, du destinataire, du bénéficiaire de l'hommage ou de l'adresse, servant le plus souvent de matrice formelle et thématique, à partir de laquelle le texte semble s'écrire, et placé en règle très générale à la rime et à la fin du texte, comme pour reproduire dans l'espace prosodique du poème le mouvement d'acheminement qui le porte en direction de son destinataire. En ce sens, la destination du texte, qui en a programmé socialement l'écriture et qui lui a servi de matrice formelle, se confond avec sa source, par un effet de boucle qui referme autant le texte sur lui-même qu'il lui fait englober, circonscrire l'espace dans lequel il est appelé à circuler et pour lequel il a été composé.

Ce n'est donc pas seulement d'une thématisation de ses propres opérations formelles que le poème mallarméen tire sa substance, et sa réflexivité vertigineuse. C'est aussi d'une sorte d'incorporation rhétorique et thématique de son contexte et de ses conditions d'élaboration sociale.

Pour enlever à cette proposition ce qu'elle peut avoir d'abstrait, et pour en vérifier la justesse, il faut relire les premiers vers de *Salut*, à l'origine « *Toast* » prononcé à l'occasion de la présidence du septième Banquet poétique organisé par la revue *La Plume*, et que Mallarmé placera en tête du recueil de ses *Poésies*, en façon d'épigraphie et en guise d'adresse au lecteur, indiquant sa disposition d'esprit à l'égard de l'écriture mise en œuvre dans les textes qu'il livre à son public :

*Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.*

*Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;*

*Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut*

*Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile*¹⁵.

À l'ouverture du recueil, le poème, on le voit, se désigne au lecteur comme ne désignant que lui-même dans le « *rien* » qu'il exprime, et sous ce rapport le mot de « *coupe* » renvoie à la coupe métrique, au « *vers* » lui-même comme découpe prosodique. Mais, dans cette réflexivité même, il désigne tout aussi fortement qu'il ne doit de s'exprimer qu'au contexte dans lequel il s'exprime, et sous cet autre rapport le mot de « *coupe* » renvoie à la coupe de champagne levée en hommage aux poètes réunis par et pour la circonstance. Du même coup, unifiant ces deux niveaux de lecture, le poème renvoie à la dimension performative de tout « *toast* », parole prononcée pour ne dire, en somme, que le fait de « lever son verre ». Ainsi, par ondes concentriques et métonymies successives ici aussi, le poème renvoie aux poètes rassemblés (auxquels d'ailleurs il s'adresse), à l'occasion qui les rassemble, au rituel social du banquet et au champ à l'intérieur duquel un banquet poétique prend sens et tire à conséquence. Autrement dit, par une mise en abyme proprement vertigineuse mais foncièrement ludique, le geste réflexif du poème, qui le renvoie à lui-même pour l'enfermer dans sa propre clôture formelle, renvoie simultanément au microcosme social à l'intérieur duquel cette clôture des formes constitue désormais le principe poétique par excellence. Autrement dit encore, *la forme poétique, en se désignant elle-même, désigne en même temps la formalité sociale à laquelle elle répond*. Et ce qui vaut pour *Salut* vaut pour la plupart des sonnets de la maturité, en même temps clos sur eux-mêmes, dans leur contraction formelle, et reflétant à travers cet autotélisme l'autonomie et la circularité du champ poétique auquel, à leur façon, ils paient leur « impôt » de croyance.

Ce dont un poème comme *Salut* témoigne, c'est encore, dans le chef de Mallarmé, d'un remarquable sens non seulement du rôle et du poste qui

15. « *Salut* », dans *Poésies, Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 4.

autorisent la parole et qui lui confèrent, en l'occurrence, son pouvoir performatif (« Je lève mon [vers] »), mais encore de la position occupée, qui se trouve figurée comme telle dans le sonnet : « *Moi déjà sur la poupe/Vous l'avant fastueux qui coupe/Le flot de foudres et d'hivers* », position de l'aîné à la fois en retrait, certes, par rapport à l'avant-garde de ses cadets, mais aussi bien à la barre de la nef poétique à bord de laquelle ils sont tous, et avec eux leur lecteur, *embarqués* — pour reprendre la métaphore de Pascal relayée par Bourdieu¹⁶. *Salut*, en tête du recueil, en position liminaire, est ainsi un texte qui, loin de postuler la transcendance du point de vue poétique le plus spéculaire¹⁷, inscrit au contraire, en le situant fortement dans un rapport qui tient aussi bien de la différenciation que de la solidarité dans la différence, le point de vue de celui qui discourt avec toute l'autorité que lui confèrent et son âge et son capital de consécration et — répondant à ces deux formes de respectabilité sociale qu'il symbolise pour la circonstance — son statut de président du Banquet de *La Plume* : lui, l'aîné, à « *la poupe* », c'est-à-dire à la fois en position de retrait modeste et d'éloignement temporel par rapport à ses cadets, mais donc aussi bien à la barre, au gouvernail, c'est-à-dire en position avantageuse de chef de file habilité à diriger la marche du vaisseau, orientant le mouvement qui les porte, lui et ceux qui le précèdent tout en lui emboîtant la marche, parce qu'ils suivent la direction qu'il leur a indiquée ; eux, les disciples, à « *l'avant* », c'est-à-dire à l'avant-garde, position la plus aventureuse, là où se court le risque de tous les affrontements autant que s'y profile la chance des plus fastueuses fécondités, risque et fécondités simultanément figurés par le « *flot de foudres et d'hivers* » — « *foudres* » étant aussi à entendre, chose courante chez Mallarmé, comme *foutre*, par paronomase et collocation métaphorique avec le motif de l'écume mobilisé dans la première strophe¹⁸.

On peut lire ainsi *Salut* comme une sorte de confirmation emblématique mais aussi de démonstration poétique que les structures de l'univers social sont comprises, contenues, impliquées, dans les productions mêmes qu'impliquent ces

16. P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 23.

17. « Ce serait encore succomber à une forme de l'illusion scolaistique de la toute-puissance de la pensée que de croire à la possibilité de prendre un point de vue absolu sur son propre point de vue. L'impératif de réflexivité n'est pas une sorte de point d'honneur un peu vain, celui du penseur qui se voudrait capable d'occuper un point de vue transcendant par rapport aux points de vue empiriques des agents ordinaires et de ses concurrents dans le monde savant, et séparé de façon radicale et définitive, comme par une coupure initiatique, de son propre point de vue empirique d'agent empirique, engagé dans les jeux et les enjeux de son univers » (*ibid.*, p. 141).

18. Ce jeu de mots d'allure triviale se retrouvera jusque dans le *Coup de dés*, où le « prince amer de l'écueil » se « coiffe » de la « toque de minuit » « comme de l'héroïque / irrésistible mais contenu / par sa petite raison virile / en foudre » — la paronomase foudre/foutre étant ici appelée par l'immédiate proximité du thème de la virilité et, sur cette même page, par la « blancheur rigide » métonymiquement substituée à la « plume solitaire éperdue » (*Un Coup de dés*, dans *Oeuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 378-379).

structures. Propriété que n'entame guère la transformation de statut et la substitution de titre qu'a connues le texte, « *Toast* » prononcé devenu texte liminaire. Car, en tête du recueil métaphoriquement assimilé à la table du banquet auquel sont accueillis de nouveaux convives, ce texte liminaire vaut tout autant comme programme de lecture et signe de lucidité à endosser par les lecteurs, qu'il s'agisse des pairs, initiés au mystère poétique, ou des profanes, invités à s'approcher de ce mystère en faisant de leur lecture une véritable « pratique¹⁹ », c'est-à-dire, selon les mots de Mallarmé, une « participation, au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme — presque refait par soi²⁰ ».

La collusion des antagonismes

Résumons-nous à cet endroit. L'autotélisme du texte mallarméen n'est pas désignation de quelque intériorité du poème, il est désignation, au creux du poème, de l'extériorité sociale qui l'informe, et en l'occurrence du principe d'autonomie prévalant dans l'espace poétique moderne. Autonomie et autotélisme s'impliquent réciproquement : telle est donc, après la conscience de ce que le poème répond à une ritualité sociale, la deuxième dimension que prend, exprimée au cœur des textes, la lucidité critique mallarméenne, ce qu'on pourrait appeler sa « *desillusio* » (mais assumée de façon voilée, pour maintenir intacte l'« *illusio* » qui s'est dévoilée à lui comme illusion). Une troisième dimension, fortement marquée dans la conférence sur *La Musique et les Lettres*, tient à la conviction dont le poète s'est pénétré de ce que l'espace littéraire, espace de relations, est un champ de forces, structuré par des luttes, des concurrences, des rivalités appelées par un principe de différenciation distinctive, mais sous-tendu par une sorte de connivence inconsciente touchant à l'intérêt collectif à lutter, à se concurrencer, à entrer en rivalité. Pour le dire plus simplement, la lutte y suppose un intérêt commun à entrer en lutte, le jeu des forces y suppose la croyance inscrite en chaque esprit que ce jeu vaut qu'on y jette toutes ses forces.

Prononcée fin 1894 à Oxford puis à Cambridge — que Mallarmé nomme les deux « cités savantes²¹ » —, *La Musique et les Lettres* procède d'abord, en tant que conférence, à une parodie de l'éloquence académique et du haut langage universitaire, ainsi que l'a très justement fait observer Bertrand Marchal²², mais sans

19. « Lire — Cette pratique — » (« Le Mystère dans les lettres », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 234).

20. « Le Livre, instrument spirituel », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, p. 227.

21. *La Musique et les Lettres*, *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 55.

22. « Qu'est-ce que *La Musique et les Lettres*? C'est un discours, si l'on veut, mais un discours à deux niveaux, ou à double destination. [...] Le premier destinataire est évidemment le public d'Oxford et de Cambridge. Pour ce public-là, le discours vise moins à convaincre d'un rapport inédit entre la musique et les lettres, puisque Mallarmé a conscience de son inintelligibilité, qu'à convaincre, en exhibant au moins son appareil rhétorique, qu'il est bien un discours, de façon que les auditeurs n'aient pas le sentiment d'avoir été floués. Et dans cette logique, où le

souligner au-delà que cette sursignification du code, qui contribue à le déconstruire sans le détruire, est le fait de toutes les interventions de Mallarmé, qu'il s'adonne au journalisme de mode, à la critique d'art, au compte rendu d'exposition, au discours de cénacle, sinon même à l'interview journalistique²³, ou encore, ainsi qu'on vient de le voir là où la critique mallarméenne ne l'a guère aperçu, à l'écriture poétique apparemment la plus « pure ». Très structuré, avec exorde, développement, digression, péroraison, et lesté d'un vocabulaire à « haute valeur philosophique ajoutée », il s'agit cependant d'un discours presque inintelligible, et qui fut bien reçu comme tel par l'élite choisie qui assista, médusée, à la performance du poète. Mallarmé le publie l'année suivante en l'encadrant d'un paratexte complexe, faisant sas en amont et en aval. D'un côté, une double introduction, faite de deux pièces « rapportées », dont la première, sous le titre « Déplacement avantageux », évoque les deux « cités construites pour penser » et le système des « *Fellows* », se recrutant par cooptation, « sans marché passé voire tacitement, en toute liberté » (« ce trait le capital », insiste Mallarmé²⁴). La seconde pièce introductory greffe sur cet ensemble un article paru dans les colonnes du *Figaro*, résumant le projet mallarméen d'une réforme du Domaine public en matière d'édition littéraire : il s'agit, propose-t-il, que la publication des auteurs tombés dans le Domaine public, publication désormais payante même modiquement, alimente un « Fonds littéraire » destiné à financer l'édition des auteurs vivants. En postface, Mallarmé donne un ensemble de « Notes » de commentaire et d'explication, vouées, dit-il, à rétablir « la transparence de pensée » (laquelle en effet « s'unifie, entre public et causeur, comme une glace qui se fend, la voix tue²⁵ »). Nombre de commentateurs de Mallarmé se sont étonnés de l'incohérence de ce montage, sans voir qu'ainsi encadrée la conférence publiée, parodie de discours universitaire, de théorie pure et de parole scolaire, exhibe qu'il n'est pas de parole sans site d'énonciation, que la plus détachée en apparence pré-suppose d'être rattachée à des conditions de détachement, en l'exemple celle des « cités construites pour penser », et qu'il n'est pas non plus de texte qui ne requière pour circuler, c'est-à-dire exister socialement, un appareil éditorial susceptible de le relayer et en fonction duquel, en amont, il se met en forme. Entre les « *Fellows* » qui se cooptent et les auteurs du Domaine public entretenant avec les jeunes écrivains un rapport de parrainage économique, il n'y a pas, en ce sens, solution de continuité, non plus qu'avec le texte même de la conférence dans ce

rituel de la conférence universitaire compte plus que le fond, l'inintelligibilité contribue à renforcer cet effet de discours à haute valeur philosophique ajoutée » (Bertrand Marchal, « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé ou le discours inintelligible », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, éd. citée, p. 292).

23. Interview journalistique dont il parodie le dispositif dans « Solitude », *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 258-259.
24. *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 56.
25. *Ibid.*, p. 74.

que celle-ci entend démontrer, de façon voilée, quant au fonctionnement du champ littéraire²⁶.

Dans ce discours auto-déconstructeur, qui exhibe ses conditions d'élaboration et de performance, Mallarmé procède, en abyme, à la déconstruction, là aussi voilée, du « mécanisme littéraire », en endossant cette déconstruction comme un contre-effet de la crise du vers libre, qui a porté « l'acte d'écrire, dit-il, [à se scouter] jusqu'en l'origine²⁷ » et en la rapportant, comme à deux bouleversements radicaux, par une sorte de « radicalisme de campus » avant l'heure, d'une part à la Révolution française et d'autre part aux attentats anarchistes qui, à l'heure où le poète parle, secouent Paris²⁸. On ne reviendra pas ici sur le passage commenté par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, qui me semble en avoir dit, du point de vue où nous sommes, l'essentiel. Je voudrais mettre plutôt en exergue cet autre passage, identiquement voué, d'un autre point de vue, à mettre enjeu la collusion sacrée et secrète sur quoi se fonde le microcosme poétique, adhésion à un « *nomos* », à une loi immanente, tenant plus de la coutume implicite que de la règle explicite, qui soude entre eux, dans leur méconnaissance partagée quant à cela qui les soude, les membres de la communauté poétique :

Je souhaiterais qu'on poussât un avis jusqu'à délaisser l'insinuation : proclamant, salutaire, la retraite chaste de plusieurs. 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 littéraires²⁹.

-
26. Les éditeurs des premières *Oeuvres complètes* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » estimaient que « les deux parties dont se composaient cet opuscule n'étaient réunies que par quelque arbitraire : l'une ayant trait à la question du « domaine public » en matière littéraire, l'autre aux relations de la musique et les lettres ; la première, il est vrai, précédée d'une évocation exacte et subtile de ces “recueilements privilégiés” d'Oxford et de Cambridge, dont il venait trois ou quatre jours durant de connaître le charme et la luxueuse simplicité » (*Oeuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1610).
27. *La Musique et les Lettres*, *Oeuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 65.
28. Sur l'anarchisme de Mallarmé, et plus spécialement la métaphore anarchiste par laquelle il dynamite la théorie du discours poétique, voir Pascal Durand, « La Destruction fut ma Béatrice. Mallarmé ou l'implosion poétique », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1999, n° 3, p. 373-389. Voir aussi, sous une perspective plus large, Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 188-205.
29. *La Musique et les Lettres*, *Oeuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 72-73.

Que veut-il faire entendre? Non pas seulement, comme plus haut dans la conférence, que le vers repose sur un acte formel foncièrement identique quelque tournure qu'il prenne, mais, au-delà, que les « dissensions » auxquelles donnent lieu les expérimentations les plus explosives, pour violentes qu'elles soient, supposent au moins, parmi ceux qui s'y livrent, un « accord » de principe sur le fait que « ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte ». Autrement dit, de la même manière que les « conflits » sociaux, jusqu'aux plus « furieux », n'ébranlent pas les fondements de la collectivité des « citoyens », les luttes formelles les plus âpres, expression d'un « besoin d'exception » unanimement partagé, ne remettent pas en cause le principe de fonctionnement d'un microcosme tel que le champ littéraire, « minorité » sociale « institu[ée] à côté » de « la multitude » et définissant d'autres enjeux à poursuivre que ceux de « l'intérêt », de « l'amusement » ou de la « commodité », — « séjour de quelques esprits [...] littéraires » qui précisément intime à ces « esprits » de cultiver leur propre différence et leur propre singularité. Ce que Mallarmé souligne ainsi n'est rien de moins, en définitive, 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 communient pas dans la même *illusio*, que comme le fait d'esprits « gratuits », « étrangers » ou « vains » (trois qualificatifs qui, sous la plume mallarméenne, 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 stigmates de disgrâce sociale ou, à tout le moins, d'inutilité pratique).

On serait tenté de mettre cette analyse, étonnante de lucidité, au compte d'un souci d'apaisement des conflits esthétiques radicalisés par l'effraction du vers libre (Mallarmé faisant valoir en somme à ses pairs que leurs « dissensions » formelles n'en recouvrent pas moins un intérêt collectif à s'affronter sur des questions de forme), si cet intérêt ne relevait pas, chez eux, d'une disposition inconsciente ou, pour le dire autrement, d'une nécessaire méconnaissance — propre à tout agent social en quelque champ d'activité — touchant à ce que le poète avait significativement appelé, plus haut, « le mécanisme littéraire » : « À quoi sert cela — À un jeu³⁰. »

Autant que celle de « l'acte », cette métaphore du « jeu » est fréquente chez lui, en prose comme en vers. Elle renvoie certes à un ludisme verbal et à une disposition intellectuelle où se mêlent distance au rôle et méticuleuse adhésion à ce rôle. Elle renvoie également à cette conviction qu'il s'est faite, et dont témoigne toute la conférence sur *La Musique et les Lettres*, que la littérature ne fixe pas seulement des règles à son propre « jeu », mais qu'elle se confond largement avec ces

30. *Ibid.*, p. 67.

règles. Comme la Cité — « lieu abstrait », dira-t-il, « nulle part situé³¹ », reposant sur une « fiction » sociale incorporée par chaque citoyen, lequel, en « contribuable soumis [...], paie de son assentiment l'impôt conforme au trésor d'une patrie³² » —, la littérature s'édifie sur un « rien » primordial, un « vide » fondamental. De même encore que la Cité avec ses institutions, le texte de sa Constitution, ses monuments, ses fêtes publiques, elle ne renvoie pas davantage à quelque transcendance : elle ne renvoie qu'à elle-même, comme ensemble — inscrit dans les « esprits » — d'écoles et de chapelles, de rivalités et d'alliances stratégiques, de genres et de pratiques, de codes formels et de normes de comportements, d'espaces de sociabilité et d'instances de publication ou de consécration, — réseau à la fois matériel et immatériel canalisant le flux des intérêts, les choix stylistiques et les trajectoires de carrière.

La fabrication sociale de la valeur littéraire

Nous n'avons pas fait tout le tour encore de la question qui nous occupe. Il faut aborder ici, même rapidement, la problématique du Livre. Telle qu'elle est posée dans la lettre autobiographique à Verlaine, cette problématique semble chez Mallarmé à l'abri de tout questionnement critique, le projet du Livre s'offrant, dans le désenchantement général de la pratique mallarméenne, comme une sorte d'espace d'enchantement compensatoire, de reconstruction de la « superstition » littéraire. Rappelons que Mallarmé vouait le Livre, « architectural et pré-médité », à délivrer rien de moins que « l'explication orphique de la Terre ». Grande annonce faite à la littérature, le Livre serait dès lors grand retour de l'illusion méconnue comme *illusio*, et de la superstition vécue comme croyance inébranlable. Un doute survient cependant à découvrir tel propos que Mallarmé tient dans une lettre à Octave Mirbeau : « L'explication de l'univers, s'il y en a une, autre que l'occasion offerte quelquefois de vous serrer la main, Mirbeau, atteindrait tout juste les quarante pages d'un article de revue³³... » Et ce doute se renforce à prendre connaissance attentive des esquisses laissées par Mallarmé, qui de ce Livre ne fit connaître, de son vivant, que le programme, résumé en une proposition lapidaire, en forme de slogan : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre³⁴. »

31. Note ajoutée par Mallarmé lors de l'édition en volume du texte de sa conférence, *ibid.*, p. 76.

32. *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 73.

33. Lettre à Octave Mirbeau, 2 décembre 1895, dans *Correspondance*, tome VII, éd. H. Mondor et L.J. Austin, Paris, Gallimard, 1982, p. 311.

34. Revendiquée au début de son article « Le Livre, instrument spirituel » (*Divagations, Œuvres complètes*, tome II, p. 224), et pour rappeler qu'elle lui est à juste titre attribuée par la rumeur publique, cette formule figure sous différentes formes dans plusieurs interventions de Mallarmé, dont son entretien avec Jules Huret, et sous la plume de Verlaine, documenté par sa lettre autobiographique.

Longtemps on a cru qu'il n'y avait guère eu là, dans le chef du poète, qu'une sorte de lubie, de douce folie, peut-être même une fumisterie, en tout cas une pathétique tentative d'échapper à quelque échec tragiquement entrevu. Cela jusqu'à ce que Jacques Scherer publie, en 1957, les notes préparatoires à ce « Livre » régulièrement annoncé en même temps que dérobé à la curiosité qu'il alimentait. Il y avait donc bien « autre chose », en effet, qui se cherchait, se méditait, se tramait, conformément aux effets d'annonce mirobolante auxquels Mallarmé avait cédé auprès de Verlaine en 1885, de Jules Huret en 1891, des lecteurs de *La Revue blanche* et, sans doute, des mardistes de la rue de Rome. Stupeur redoublée, cependant, lorsqu'on prit connaissance de ces notes éparses : rien presque n'y concernait un quelconque contenu du Livre à venir ; tout ou presque s'y attachait de façon méticuleuse et manifestement obsessionnelle à la forme de l'objet, à sa présentation matérielle, à son mode de financement et de diffusion, aux séances rituelles de lecture privée ou publique auxquelles son concepteur le destinait.

Sur quoi portent, dans ces notes, les considérations de Mallarmé ? Essentiellement sur des questions de forme, de structure et de formalités de lecture, chose à porter, dans sa généralité, au compte du formalisme mallarméen, postulant ici comme ailleurs que l'œuvre comme forme est productrice de son contenu et que ce contenu se confond circulairement avec l'événement formel qui le manifeste. Plus précisément, trois aspects retiennent ses efforts de conception et de conceptualisation. D'une part, la structure de l'œuvre et la forme matérielle qui l'autorisera à entrer en fonctionnement : le Livre sera fait de feuilles non reliées ni cousues permettant et appelant une libre combinatoire — façon en effet, au plus concret, de faire d'un livre une machine à livres, d'un texte un Texte infini, car toujours susceptible d'être agencé autrement. Son insistance porte d'autre part sur le tirage du Livre et sur son prix de vente. Mallarmé envisage un tirage à 480 mille exemplaires au prix de 1 franc, rendant le livre économiquement accessible à tous les publics. Enfin, la réflexion du poète s'attarde sur le mode de financement du Livre, d'un point de vue non seulement économique, mais surtout symbolique. La distinction logique entre ces deux formes de la valeur, appliquée à un bien culturel, est explicitement marquée : « Un livre, note ainsi Mallarmé, ne peut donc contenir qu'une quantité de matière — sa/valeur — idéale/sans chiffre soit/qu'elle soit plus ou moins/que ce qui est — le vendre/ c'est trop cher et pas assez³⁵. » C'est « trop cher », en effet, si le Livre est réduit à sa matérialité d'objet ; « pas assez », toutefois, s'il est considéré sous le rapport de sa valeur culturelle, elle incalculable.

Comment s'en sortir ? Du point de vue matériel et économique, Mallarmé songe à un financement par la publicité : l'insertion de réclames commerciales

35. Jacques Schérer, *Le « Livre » de Mallarmé*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1977, feuillet 39 (A).

dans le volume couvrira les frais de fabrication. Du point de vue symbolique ou culturel, l'opération est plus mystérieuse et délicate. Elle exige que des signes de valeur soient affectés au livre, sur le modèle métaphorique, souligne Mallarmé, de la « dorure sur tranche » : « importance — valeur (d'où dorure sur tranche) », remarque-t-il ainsi au feuillet 39 (A). C'est ici qu'interviennent de façon stratégique les séances de lecture collective ou de démonstration publique du livre — sous la forme de ce que le poète appelle, significativement, le « tour » ou le « truc³⁶ ». Mallarmé imagine toute une théâtralité, un rituel, une cérémonie, avec un nombre défini de participants appartenant à l'élite mondaine et lettrée de la société — 480 au total. Comment convaincre le grand public de la valeur de l'œuvre, comment amener 480 mille lecteurs à débourser 1 franc pour l'achat d'un livre anonyme ? Tout simplement, argumente Mallarmé dans le secret de son laboratoire, en demandant au petit nombre des riches lettrés qui auront assisté aux lectures de s'engager à payer symboliquement 1000 francs pour l'achat du volume dont la démonstration leur a été faite, et à le faire savoir autour d'eux : « Ainsi, en convoquant ces 480 personnes, à qui je donne lecture (par 8 et 3 fois = 24) de vingt volumes, ce qui vaudrait de la part de chacune 1000 francs, pour rien; j'acquiers le droit de rentrer dans cette somme de 480 mille francs,) en publiant le tout, soit en 480 mille volumes à 1 f: ou autant de mille exemplaires que de places³⁷ » Il faut, précise-t-il ailleurs, « tout fonder [...] sur une opération financière — à l'insu même des invités — entre gens du monde, mais riches³⁸ ». Ces « invités », note-t-il encore, « à leur insu, représentent le secret de la séance³⁹ », ajoutant par ailleurs, s'agissant de cette opération virtuelle de promotion, que « c'est comme un emprunt dessus — [...] à restituer au peuple — en exemplaires à bon marché⁴⁰ ».

Ce que cette comptabilité apparemment délirante laisse entrevoir, à bien y regarder, c'est qu'avec une lucidité proprement stupéfiante Mallarmé postule que la valeur culturelle de l'œuvre est fondamentalement *fiduciaire* : elle dépend du capital de confiance, de crédibilité, d'autorité sociale spécifique détenue par ceux qui procèdent à son évaluation. Et que cette promotion, pour être efficace, doit être accomplie « à l'insu » de ceux-là mêmes qui en sont les agents. Il faut, autrement dit, que soit maintenue, dans l'opération, l'illusion unanimement partagée que l'œuvre détiendrait une valeur intrinsèque, que celle-ci n'est pas l'effet d'une construction sociale, qu'elle ne résulte pas d'une assignation de signes de valeur. On trouverait ici une anticipation du mécanisme démonté par le *ready made* façon Duchamp, mais déplacé de la signature de l'artiste (puisque le Livre

36. *Ibid.*, feuillet 32 (A).

37. *Ibid.*, feuillet 114 (A).

38. *Ibid.*, feuillet 135 (A).

39. *Ibid.*, feuillet 107 (A).

40. *Ibid.*, feuillet 62 (B).

mallarméen se voulait anonyme) vers l'impôt de croyance déposé dans l'œuvre par ses récepteurs les mieux choisis. C'est bien cependant la même logique qui est à l'œuvre : il s'agit, d'un côté comme de l'autre, de lever l'illusion sans la casser, de dénoncer la croyance tout en en tirant parti⁴¹. Voici donc, comme la Mariée de Duchamp, le Livre « mis à nu ». Montré dans sa structure interne, dans son fonctionnement, dans le système des rapports qui s'y établissent. Mais aussi exhibé comme réalité à deux faces, économique et symbolique. Mais encore désacralisé, soustrait aux illusions qui, au sein du champ culturel, articulent entre eux les lecteurs et les auteurs dans une commune méconnaissance des mécanismes qu'ils mobilisent et qui les font agir. Se dessine ainsi, peu entrevu parce que propre à toutes les occultations, un désenchantement radical à l'égard de l'activité esthétique, que Mallarmé thématise dans les rares notes où se profile un contenu du Livre, parlant, ici, de « déchirure sacrée du voile⁴² » ou, là, d'une « vision magnifique et triste [...] Les restes d'un grand palais⁴³ ».

GENÈSE D'UNE DISPOSITION

Le mystère, chez Mallarmé, se dérobe. Il n'est pas là où on le croit d'ordinaire : ni dans l'obscurité qu'on lui prête, et supposée faire barrage au lecteur profane (alors que tout, dans le poème mallarméen, sollicite l'entrée du lecteur dans le jeu poétique), ni dans quelque révélation suprême touchant à l'Absolu que le poète aurait enfermée dans la crypte d'un grand Œuvre inachevé. S'il y a mystère chez lui, c'est bien plutôt relativement à ce qui l'a conduit, en hiérophante ironique mais soucieux de rester au bord du sacrilège, à toucher du doigt l'artifice social du « Mystère dans les lettres ». Ritualité du poème carte de visite, réflexivité sociale des formes, dévoilement voilé des règles du jeu littéraire et du principe de la valeur esthétique en régime d'autonomie, tout indique chez Mallarmé une conscience critique — dont on ne voit guère d'équivalent que chez un Karl Krauss, un Duchamp ou un John Cage — des « substructions » de croyance dont l'engagement artistique tire à la fois sa raison d'être et les raisons de son propre aveuglement sur les enjeux qui l'animent. Le mystère qu'il s'agit à présent d'approcher, et qui est peut-être le vrai mystère Mallarmé, tient aux déterminations ayant autorisé l'incorporation par le poète d'un tel sens du « sens du jeu », soit cette disposition d'esprit inscrite dans un dispositif formel aussi bien que dans un discours sur la formalité poétique, non tant à dévoiler les mécanismes du jeu litté-

41. Sur les affinités de forme et de pensée, expression d'une semblable disposition ironique à l'égard des règles de l'art, qui relient le Livre de Mallarmé à la Mariée de Duchamp, voir P. Durand, « De Mallarmé à Duchamp. Formalisme esthétique et formalité sociale », dans *Formalisme, jeu des formes* (textes recueillis par E. Pinto), Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 31-53.

42. Jacques Schérer, *Le « Livre » de Mallarmé*, éd. citée, feuillet 21 (A).

43. *Ibid.*, feuillet 22 (A).

raire, au risque de la lapidation, qu'à faire de ces mécanismes le thème central et la forme motrice d'une activité inséparablement théorique et poétique. On avancera, en ce sens, trois hypothèses en faisceau, en ce qu'elles ne sont pas exclusives les unes des autres, mais cumulatives.

Éloignement du jeu et distance au rôle

Une première hypothèse explicative tient à l'éclipse que connaît la carrière poétique de Mallarmé entre 1875 et 1885. Lorsqu'en 1884 et 1885 Verlaine puis Huysmans braquent l'un après l'autre sur lui les projecteurs de l'actualité littéraire, comme sur un poète à l'écart, loin de la foule, détenteur d'une alternative possible à un Parnasse épuisé, Mallarmé sort en effet de dix années de traversée du désert. Dix ans plus tôt, il a été mis au ban éditorial du Parnasse et par conséquent repoussé aux marges du système littéraire (de là, par exemple, que *L'Après-midi d'un faune* soit paru à compte d'auteur chez un éditeur du Quartier Latin spécialisé dans la gynécologie). Au cours de cette période, Mallarmé travaille certes, mais il écrit peu de textes en vers, et en publie encore moins. C'est que sans doute, tenu à l'écart du mouvement parnassien, qui pour lors occupe le haut du pavé, il est non seulement moins sollicité par les directeurs de revue qui gravitent dans l'orbite du Parnasse contemporain, mais qu'aussi, participant moins directement à l'activité littéraire avec les profits qu'elle procure et l'énergie d'investissement qu'elle exige autant qu'elle la suscite, le flux poétique se tarit : à quoi bon écrire quand on n'en est plus ? Les signes de cette déshérence sont nombreux. Par défaut : Mallarmé ne publie plus guère que des manuels scolaires, et plus significativement encore des critiques d'art et des chroniques artistiques à l'étranger, comme si sa propagande en faveur de Manet et des impressionnistes lui fournissait l'occasion d'investir, en s'y déplaçant, dans un champ voisin, géographiquement et morphologiquement, de celui dont il vient d'être mis en marge. Par excès : il engage beaucoup d'efforts, au moins prospectifs, dans un projet irréalisable, l'utopie d'un drame multimédia à jouer simultanément aux trois coins de Paris, dit-il, et articulant théâtre, poème, musique, danse, feu d'artifice et spectacle de cabaret (il prend notamment contact en ce sens avec une gymnaste des Folies Bergère). Non moins significativement, façon de contourner par l'étranger les obstacles qui lui sont faits à Paris, il déploie beaucoup d'énergie épistolaire, en pure perte, pour créer un réseau d'échange international, en particulier entre l'Angleterre, les États-Unis et la France, imaginant entre les tenants de ce réseau une sorte de chaîne de complicités, dont il résume assez bien l'esprit dans une lettre à Arthur O'Shaughnessy : « Vous avez remercié Manet de vous avoir remercié de l'envoi de votre livre ; il vous remercie à son tour de l'avoir remercié de vous avoir remercié ; ce qui forme une véritable chaîne qui se prolongera

jusqu'à votre voyage à Paris, s'augmentant à chaque lettre d'un anneau⁴⁴. » La thèse que j'ai développée ailleurs à ce sujet⁴⁵ est que la multiplication de ces expériences (journalisme de mode, critique d'art de pointe, chronique culturelle semi-mondaine, pédagogie de l'anglais, etc.), expériences dans lesquelles il se montre toujours soucieux (et capable) de tenir le discours qu'on attend de lui, d'adapter son style, son ton et ses convictions aux codes que la nécessité lui impose, l'ont porté à prendre sur tout discours et toute pratique le point de vue des règles qui les régissent et donc à reverser cette compétence sur l'activité poétique au moment où celle-ci va reprendre, après dix années de mise en réserve, son cours interrompu. À cette hypothèse, qui fait sans doute la part trop belle et immédiate à l'exercice d'une lucidité intérieurisée sur d'autres terrains d'expérience, il faut sans doute ajouter, et peut-être opposer, deux autres facteurs : d'un côté que la relâche de l'activité poétique a pu contribuer à désajuster en lui système de dispositions mentales et champ de mise en œuvre de ces dispositions, et, de l'autre, que de ce forcing d'expériences successives, dont aucune ne lui permet de sortir de l'obscurité, a pu naître une sorte de superbe découragement l'ayant conduit à porter sur l'activité poétique dont il était tenu à distance un regard où se mêleront distanciation (critique) et désenchantement (ironique), à l'image de ces « hommes méconnus » dont parle Balzac dans les *Illusions perdues*, lesquels « se vengent de l'humilité de leur position par la hauteur de leur coup d'œil⁴⁶ ».

Déclassement social et surclassement esthétique

Un semblable fait de conversion d'une position dominée (ou marginale) en regard détaché et en surplomb s'attache à la position sociale occupée par Mallarmé dans le groupe des Parnassiens, et plus encore, significativement, dans le groupe des symbolistes. Petit professeur d'anglais non titulaire, longtemps relégué en province et voué aux « besognes » alimentaires, Mallarmé est dans une trajectoire sociale déclinante. Le descendant de hauts fonctionnaires parisiens végète en province en petit fonctionnaire de l'enseignement mal noté par ses supérieurs et se trouve dès les années 1860 animé par un âpre désir de revanche sociale, converti en intransigeance doctrinaire, qui le conduit, en adhérant à l'école parnassienne, à une première forme de radicalité : c'est ainsi que dans son pamphlet contre « L'Art pour tous » (1862), Mallarmé se fait plus parnassien que Leconte de Lisle, répudie toute réconciliation possible avec le public et fustige en particulier les effets d'hétéronomie que l'enseignement des lettres tend selon lui à

44. Lettre à Arthur O'Shaughnessy, 13 novembre 1875, *Correspondance*, tome II, éd. H. Mondor et L.J. Austin, Paris, Gallimard, 1965, p. 81.

45. *Le Messager du Livre. Génèses de Mallarmé*, 2 tomes, Faculté de Philosophie et Lettres, Université de Liège, 1993-1994.

46. Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, éd. A. Adam, Paris, Garnier Frères, 1961, p. 30-31.

exercer sur la littérature⁴⁷. Le poète se fait, se veut, aristocrate, retrouve dans sa première déclaration manifestaire l'enfant qui en pension se faisait passer pour le Comte de Boulainvilliers et préfigure l'autobiographe qui, au début de sa lettre à Verlaine, insistera non sans complaisance sur ses ascendances aristocratiques. De cette misère, qui est plus de position que de condition, témoigne à la fin des années 1860 le conte d'*Igitur*, qui « tout enfant lit son devoir à ses ancêtres », « suprême incarnation » d'une « race immémoriale, dont le temps qui pesait est tombé excessif dans le passé, et qui pleine de hasard n'a vécu, alors, que de son futur⁴⁸ » — première annonce de ce sentiment permanent, et souvent thématisé chez Mallarmé, de vivre dans un « interrègne », dans un trou du temps, une vacance de l'histoire, une absence de présent qu'*Igitur* transpose certes sur un plan symbolique, mais tout individuel, et que l'auteur des *Divagations* élargira dans les années 1880-1890 à la condition générale du poète en grève devant une société cependant en attente du grand poème populaire futur. De cette « misère de position », incitant à la revanche sur le destin social, témoigneront encore les efforts qu'il va déployer dans les années 1869-1870 pour mettre en chantier une thèse de doctorat en Sorbonne sur ce qu'il appelle la « Science du langage », qu'il ne mènera pas à son terme mais qui sera l'occasion de lectures abondantes, en physiologie, grammaire comparée, philosophie, qui vont le doter sur le tas, avec la radicalité naïve de l'autodidacte, bien plus que d'une compétence théorique, d'une compétence à la théorie, disposition qui trouvera particulièrement à se développer dans les vingt dernières années de sa carrière (sa conférence à Oxford et Cambridge pouvant passer à son tour, en 1894, comme une sorte de rémunération symbolique de son échec universitaire, assumée jusque dans la parodie de l'éloquence académique).

Au sein du groupe des symbolistes, l'écart social entre le poète et ceux qui vont l'introniser en chef de file est plus radical. Avec Ghil et Ajalbert, Mallarmé est, de toute cette école très éclatée esthétiquement mais assez homogène socialement, l'un des moins dotés en capitaux économique, scolaire et social. Grands héritiers, tous ou presque sont fils de la moyenne et de la haute bourgeoisie libérale et ont fait, pour la plupart, des études de Droit. Déclassé, d'un rang social inférieur au sein du groupe qui lui confère le *leadership*, Mallarmé occupe ainsi une position d'écart — de grand écart — qui va le porter à une autre radicalité que celle qui le caractérisait au sein du groupe des Parnassiens : au lieu de porter à sa limite la doctrine dont il se faisait le suiveur, désormais il va d'une certaine manière inverser le mouvement, et faire porter la réflexion doctrinale qu'il endosse en amont, à la racine du poétique, pour interroger son essence, sa

47. Voir sur ce point la thèse de Rémy Ponton qui, le premier, a fortement souligné les déterminants sociaux de l'hermétisme mallarméen (*Le Champ littéraire en France, de 1865 à 1905 (recrutement des écrivains, structure des carrières et production des œuvres)*, Thèse de Troisième Cycle, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1977, p. 220-229).

48. *Igitur*, dans *Oeuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 478.

finalité, sa raison d'être. Comme s'il s'agissait pour ce petit fonctionnaire méticuleux dévoué au service d'un idéal abstrait (qui est tantôt celui de l'État, tantôt celui de l'Absolu littéraire), de surclasser autrement les fils de la haute bourgeoisie, en leur damant le pion et en s'octroyant sans le montrer explicitement le seul luxe dont il puisse se prévaloir : celui de la lucidité désenchantée. À l'appui d'une telle hypothèse, il faut apporter l'attitude exactement symétrique de Paul Verlaine, lui aussi déclassé socialement et chez qui le déclin s'exprimera, à l'inverse, par une valorisation de la spontanéité désinvolte, un comportement de paria (bohème, ivrognerie, violences, homosexualité affichée) et, surtout, un refus radical de toute infatuation théorique. Interrogé par Jules Huret sur la définition du symbolisme, Verlaine répondait : « Le symbolisme ?... comprends pas... Ça doit être un mot allemand... hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole. Voyez-vous, toutes ces distinctions-là, c'est de l'allemandisme ; qu'est-ce que ça peut faire à un poète ce que Kant, Schopenhauer, Hegel et autres Boches pensent des sentiments humains⁴⁹ ! »

Hystérésis esthétique et réduction à la radicalité

C'est à l'enseigne d'un troisième écart qu'il convient encore de placer la position de Mallarmé dans le cadre de la crise du vers libre, dont il se voudra le simple « témoin », « préférablement à distance ainsi que ce fut presque anonyme⁵⁰ ». En temps de surchauffe doctrinale, alors que se multiplient, de l'instrumentisme d'un Ghil à l'idéoréalisme d'un Saint-Pol Roux, les expérimentations et les codes de remplacement, rationalisations stratégiques de démarches individuelles, Mallarmé, chef de file, se distingue par deux attitudes qui sont aussi deux engagements formels. Rappelons la première, déjà envisagée, qui l'a incité à faire émerger pour la vaporiser en formules énigmatiques l'essence de la poéticité plutôt qu'à proposer un code prosodique de substitution, et qui du même coup l'a conduit, dans *La Musique et les Lettres*, à interroger autant l'être du langage poétique que sa raison d'être, pour conclure que ce langage n'a, en définitive, ni être ni raison d'être — par quoi il est fiction socialement construite, artifice magnifiquement inutile. L'autre attitude, qui tient d'un véritable engagement, est celle qui chez lui aura consisté à revaloriser l'alexandrin et les formes fixes en temps de libération du vers. L'écart ici semble être le fait d'une *hystérésis* esthétique, celle du Parnassien aux prises avec un champ poétique qui évolue plus vite que lui et qui se voit par conséquent réduit d'une part à se faire le gardien du vers strict et d'autre part à déplacer son travail poétique de l'invention de formes neuves vers le creusement en profondeur de formes canoniques. Théorique ou poétique, la

49. Entretien avec Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Vanves, Thot, 1982, p. 81-82.

50. « Crise de vers », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 205.

radicalité mallarméenne apparaît de la sorte comme une option paradoxale à deux titres, à la fois en rupture avec l'esprit expérimentaliste de l'école qui se réclame de lui et en tant que renversement d'une insécurité esthétique éprouvée. En ce sens, la tentative du *Coup de dés* peut à la fois être comprise soit comme une façon de rejoindre *in extremis* le mouvement, sinon de le dépasser en surclassant les expérimentations concurrentes (la « tentative participe, avec imprévu », dit-il dans sa note de préface à l'édition *Cosmopolis*, « de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose⁵¹ »), soit comme une façon encore — en racontant en onze double pages la mort du vieil alexandrin identifié au destin du monde comme « l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre⁵² » — de se porter de la poupe à la proue, de la position du vieux « Maître » tenant la barre à celle du poète aventureux défiant toutes les foudres.

Pierre Bourdieu a souligné que « l'*illusio* n'est illusion [...] que pour qui appréhende le jeu du dehors, du point de vue du «spectateur impartial»⁵³ ». La position de « témoin préférablement à distance » investie par Mallarmé sous l'impulsion de ces trois écarts (l'interruption de sa carrière poétique, le déclassement social, *l'hystérésis* prosodique) pourrait bien, en effet, avoir dégagé par effet cumulatif les conditions de sa réflexivité critique, et de la radicalité que celle-ci ne cessera pas d'approfondir. Commentant cette réflexivité dans *Les Règles de l'art*, Bourdieu prête à Mallarmé une sorte de dandysme élitiste, qui ne réserveraient qu'aux seuls grands initiés la capacité d'éprouver et d'endurer le pouvoir, sinon la jouissance, d'entrevoir ce que le poète appelle les « substructions » de la croyance. Tout incite plutôt à penser que l'œuvre mallarméenne témoigne de l'effet de crise engendré par cette prise de conscience que tout le fonctionnement du système littéraire tend à rendre impossible. L'expression de cette crise secondaire, née d'une crise de la croyance, aura pris plusieurs formes. Raréfaction de la productivité poétique, vécue peut-être, ainsi que Mallarmé le notait à la fin de sa vie dans une lettre à Élémir Bourges, dans « l'insupportable conscience de faire quelque chose d'absurde⁵⁴ ». Intériorisation névrotique de l'impuissance jouée plus qu'éprouvée par l'ensemble des poètes post-romantiques. Tonalité générale d'une œuvre où se mêlent contradictoirement le radicalisme et la retenue, la gravité et l'ironie, cette courtoisie du désespoir. Abondance des manœuvres dilatoires et des projets laissés en l'état de prospectus. Ajoutons, dans les textes à caractère théorique, une sursacralisation compensatoire (et peut-être parodique) de l'office poétique, et la multiplication des énoncés indécidables, indexables simultanément et peut-être par prudence aux deux registres de la croyance et de l'incredulité, de l'Absolu

51. « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 392.

52. *Un Coup de dés*, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 372-373.

53. P. Bourdieu, *Méditations pascaliniennes*, éd. citée, p. 180.

54. Lettre à Élémir Bourges, 1^{er} mars 1897, dans *Correspondance*, tome IX, éd. H. Mondor et L.J. Austin, Paris, Gallimard, 1983, p. 92.

poétique et du relativisme critique⁵⁵. Et au total, comme chez Duchamp, une œuvre laissée en l'état d'*opus interruptum* et d'éigme impénétrable — comme s'il s'était agi là d'une sorte de prix à payer pour cette lucidité conquise contre la superstition complice⁵⁶.

HOMMAGE

Savoir désenchanteur, brisant le cercle des évidences reçues et des sacralisations complaisantes, la sociologie des champs symboliques n'a pas bonne presse dans le domaine des études littéraires. Les pages qui précèdent seront-elles portées à son actif? On peut en douter. Du moins auront-elles tenté de faire valoir, à traits sans doute trop rapides, que cette sociologie est en mesure de rendre compte et raison tant de la force spécifique que de la logique d'émergence d'interventions aussi radicales que celles d'un Mallarmé ou, vingt ans plus tard, d'un Duchamp. À qui n'apercevrait dans une telle démarche, comme de coutume, qu'un réflexe de réduction, qu'il suffise de faire observer qu'une approche strictement interne, incapable de voir l'extériorité du champ inscrite en abyme au sein de l'œuvre close, tend, à son insu, tantôt à déradicaliser de telles interventions, tantôt à les réduire à des gestes irréductiblement singuliers, au prix d'une individualisation de l'acte esthétique qu'elles ont eu précisément pour enjeu de contester. S'il y a une leçon, profitable pour les études littéraires, à tirer du travail de Pierre Bourdieu, c'est bien celle-là.

-
55. L'hypothèse pourrait être ici développée selon laquelle cet Absolu n'est pas chez Mallarmé le contraire du relativisme critique. Un malentendu conditionné par les routines de l'explication scolaire des œuvres littéraires incite d'ordinaire à porter au seul registre de la transcendance ce qui, chez lui, relève bien plus souvent du transcendental : par quoi l'on prend pour une propagande en faveur de l'Absolu ce qui est désignation des conditions de possibilité sociale et symbolique de la Fiction nommée Littérature.
56. Car cette névrose générale, dont toute l'œuvre porte les signes, n'a pas pu être sublimée efficacement dans le projet du Livre, peut-être conçu d'abord comme salvateur, peut-être destiné à reconstituer « la superstition d'une littérature » trouvant en soi-même sa propre finalité et sa propre justification, mais bientôt contaminé, ainsi qu'on l'a vu, par cette même lucidité, qui l'aura infléchi en direction d'une allégorie de l'économie éditoriale et d'une déconstruction des mécanismes sociaux présidant à la production de la valeur symbolique.