

rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. »⁸). Pour ne pas parler de Roland Barthes qui dès 1970, voulant « étoiler le texte au lieu de le ramasser »⁹, avait envisagé un objet idéal où « les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres : ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n'a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale »¹⁰.

Cependant, tandis qu'à l'époque du livre (fussent-ils polyphoniques, expérimentaux ou à l'allure nomade) il y avait toujours quelque Ulysse qui rentrait à Ithaque et qui apportait à son épouse « l'enfant d'une nuit d'Idumée », les *navigateurs* actuels, envoyés à hue et à dia, ne savent plus à quel saint se vouer. Que cet ouvrage puisse faire de ces globe-trotteurs de l'hypersphère des voyageurs avertis et contribuer à relativiser leurs hantises.

Le livre machine. Une allégorie mallarméenne

Pascal Durand

Favorable sous condition ironique au « cinématographe », lequel « remplacera maints tomes, avantageusement », Mallarmé ne peut cacher sa fascination pour un contexte technologique qui a vu après 1875 l'apparition en cascade de nouveaux médias. Que certains des aspects du Livre empruntent au registre machinique leurs métaphores et leur dispositif n'étonne donc qu'au premier abord. Fondé sur l'hybridation médiatique (le cirque, le mélodrame, le diorama), ordonné par un principe combinatoire, le projet du Livre est par ailleurs inséparable du souci animant le poète de rétablir le contact entre la sphère de la production poétique et le grand public. Machine hypertextuelle avant la lettre ? Peut-être. Mais surtout allégorie de la machine éditoriale en temps de crise du livre.

While ironically supporting the new cinematographic medium, which he said would provide a welcome substitute to many a printed book, Mallarmé could not conceal his fascination with technological developments that resulted in new media being introduced at a quick pace from 1875 onward. It is consequently not really surprising if metaphors and devices used in « le Livre » are borrowed from the vocabulary of the machine. Based as it is on media hybridation (circus, melodrama, diorama) and on random combination, the very project of « le Livre » cannot be thought away from the poet's concern that the area of poetic production should be related again to a wider audience. Something of a hypertext machine before its time ? Perhaps. But essentially an allegory for the publishing machine in hard times.

A Livio Belloi

« Je suis moi – fidèle au livre, »¹

En janvier 1898, le *Mercure de France* publiait dans ses colonnes les résultats d'une enquête portant sur « le roman illustré par la Photographie ». Parmi d'autres écrivains sollicités sur cette importante question, Stéphane Mallarmé répondait ceci :

¹ Stéphane Mallarmé, *Le « Livre »*, éd. Scherer, Paris, Gallimard, 1977, feuillet 35 (B).

⁸ *Ibid.*, pp. 13-16.

⁹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

Je suis pour — aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ; mais, si vous remplacez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement.²

Il est douteux que les habitués de la revue aient su à quoi s'en tenir. Certes, comme à tant d'autres reprises, le poète se rendait là conforme à son image largement reçue — celle d'un abstracteur de quintessence, « intraduisible, même en français », selon le mot de Jules Renard³ —, et ces mêmes habitués durent apposer sans difficulté sur le bref propos qu'il leur adressait le cache du stéréotype en circulation dans le champ journalistique fin de siècle. Voilà bien Mallarmé, tel qu'en lui-même en effet, obscur et ironique à la fois, entre fumée et fumisme. Mieux vaut cependant, avec le recul, y regarder à deux fois. Notre Mallarmé n'est plus le leur et nous avons appris, fort heureusement, à le prendre au sérieux, ironie comprise. Que veut-il dire, sachant qu'il ne sera guère entendu ? Difficile d'en décider. Quelle est, quant à l'objet de l'enquête, sa position ? Toute d'ambiguïté calculée. Est-il pour ? Est-il contre ? Et pour ou contre quoi ? Voyons cela. D'un côté, répondant à la question posée, il est « pour », mais, de l'autre, passé le tiret, « pour — aucune illustration ». L'affirmation se résout en négation, l'acquiescement se retourne en fin catégorique de non-recevoir. Photographie ou gravure, « un livre » (dont le roman, objet de l'enquête, n'est peut-être pas une simple espèce) se passe d'illustrations. La cause serait donc entendue. Pas si sûr : c'est en effet ce qu'un livre « évoque » qui doit « se passer dans l'esprit du lecteur », non nécessairement le livre lui-même, dont rien n'interdit de penser que son orchestration typographique, ses gravures, son éventuelle illustration photographique⁴ ne soient elles aussi susceptibles de

² « Sur le roman illustré par la Photographie », enquête du *Mercure de France*, tome XXV, n° 97, p. 110, recueilli dans *Documents Stéphane Mallarmé* (Nouvelle série), I, éd. Millan, Paris, Nizet, 1998, p. 186.

³ Jules Renard, *Journal*, 1^{er} mars 1898, éd. Guichard et Sigaux, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1965, p. 475.

⁴ A notre connaissance, la première illustration photographique d'un livre relevant de la haute littérature figure dans l'édition originale de *Bruges-la-Morte* (1892), le roman du symboliste belge Georges Rodenbach, qui fut aussi, notons-le, l'un des habitués des Mardis mallarméens. Dans l'« Avertissement » dont il fait précéder son roman, Rodenbach s'en justifie ainsi — relevons l'idée de « contagion » entre l'image photographique, le texte et son lecteur : « il importe, puisque [les] décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte,

s'établir aux deux niveaux de leur présentation matérielle à même la page et de leur représentation sur l'écran intérieur de la lecture. Mallarmé, rappelons-le, n'a guère manqué de céder aux fastes conjugués de la mise en page et de l'illustration, que l'on songe à sa traduction du *Corbeau* d'Edgar Poe (publiée en collaboration avec Manet en 1875), à *L'Après-midi d'un faune* (édité l'année suivante avec frontispice, fleurons et cul-de-lampe) ou au *Coup de dés* (dont Odilon Redon dessina, en outre, le projet d'une édition illustrée). En vertu de quelle insuffisance caractérisée l'image échapperait-elle au principe d'évocation commandant aux opérations du texte poétique ? Ce qu'elle montre se prête à un décrochage de la vision autant que le sens exprimé par celui-ci à un décrochage de la signification. Nous ne sommes pas plus avancés, et moins encore à poursuivre notre lecture.

Car à la radicalité de ce qui apparaît d'abord comme un refus de toute illustration répond aussitôt une autre radicalité, qui vise à opposer à la photographie le substitut du cinématographe, lequel, ironise Mallarmé, « remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement ». Il ne faut pas s'empresse d'en conclure que le poète, contrairement au propos trop fameux prêté à Louis Lumière⁵, tient le cinématographe pour le médium de l'avenir, voué qu'il serait à déclasser, en son rapide « déroulement », les deux supports combinables du texte et de l'image. Ces deux radicalités ont une fonction, sont une fonction ; elles servent à éclipser la question de l'illustration photographique, sinon la photographie même, comme s'il s'agissait, d'un côté, de renvoyer l'enquête journalistique et son objet à leur commune insignifiance et, de l'autre, de faire voir dans la photographie un mé-

beffroi, afin que ceux qui nous liron subissent aussi la puissance et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte » (*Bruges-la-Morte*, éd. Berg, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1986, p. 15).

⁵ Propos apocryphe, mais confirmé en partie par ce témoignage de l'un des opérateurs des frères Lumière : « M. Louis Lumière me promet sa sollicitude pour un poste intéressant, mais très amicalement il me dit : « Vous savez, Mesguich, ce n'est pas une situation d'avenir que nous vous offrons, c'est plutôt un métier de forain ; cela peut durer six mois, une année, peut-être plus, peut-être moins ! » / Ces paroles, il me semble les entendre encore, tellement elles sont restées gravées dans mon esprit. A cette heure l'inventeur ne prévoyait guère l'importance que sa découverte allait prendre dans la vie sociale ou, s'il en avait l'intuition, il ne le laissait point paraître » (Félix Mesguich, *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, préface de Louis Lumière, Paris, Grasset, 1933, p. 2). Merci à Livio Belloi, spécialiste liégeois du cinéma des premiers temps, de m'avoir fourni cette citation.

dium déjà déclassé ou en passe de le devenir.⁶ Il ne faut pas s'empreser non plus, cela dit, d'inscrire Mallarmé au nombre conforme des poètes en haine de la photographie, aux côtés de Lamartine et son « anathème » lancé dans son *Cours familier de littérature* en 1859⁷ ou de Baudelaire enveloppant la photo et le progrès technique symbolisé par elle dans une identique vitupération. L'auteur des *Divagations* pratique ici comme ailleurs ce qu'on pourrait appeler un ironisme d'affirmation, consistant à saper illusions, superstitions, croyances tout en laissant intact le charme de ce qui s'élève sur leur socle. La croyance en la photographie, en ses pouvoirs, en ses vertus : non. La photographie elle-même : pourquoi pas ? Le cinématographe en remplacement du livre : non. Le cinématographe moyen créateur de nouvelles fantasmagories : on verra. La technique proposée en religion de substitution : non. La technique comme force opératrice : oui. La position de Mallarmé à l'égard de ce qu'il nommait, parlant de Villiers de l'Isle-Adam, « les engins de captation du monde moderne »⁸, rejoint en ce sens, telle que je l'ai établie ailleurs, la disposition d'esprit qui fut la sienne à l'égard de la poésie et de la « Fiction » littéraire : ce sont des pratiques, des actes, des « offices », des jeux formels répondant aux formalités sociales de l'univers spécifique dont elles procèdent – soit le champ des lettres ou la République des Textes –, non des essences ou des monades trouvant dans leur propre clôture leur principe unique d'écriture et leur destination.⁹ Perdre la foi n'exclut pas de prendre part aux gestes rituels ni d'en tirer parti. Abjurer la superstition de la littérature n'exclut pas d'instituer celle-ci en mode

⁶ Il est frappant d'observer que le jeu de ces deux radicalités anticipe la position qu'exprimera Marcel Duchamp lorsqu'il déclinera l'invitation à répondre à l'enquête sur la photographie lancée en 1922 par Alfred Stieglitz : « Vous connaissez exactement mon sentiment à l'égard de la photographie. J'aimerais la voir conduire les gens au mépris de la peinture jusqu'à ce que quelque chose d'autre rende la photographie insupportable » (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 244).

⁷ « J'ai lancé un anathème [contre la photographie], inspiré par le charlatanisme qui la déshonore en multipliant les copies » (Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature*, tome 7, XXXVII^e entretien, Paris, Léopold Robert, 1859, p. 43).

⁸ « Villiers de l'Isle-Adam », dans *Œuvres complètes*, éd. Mondor et Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1945, p. 492.

⁹ Sur ces questions, voir Pascal Durand, « Formes et formalités. Remarques sur la poétique du nom chez Mallarmé », dans *Formules*, n° 4, 2000, pp. 230-238 et « De Mallarmé à Duchamp. Formalisme esthétique et formalité sociale », dans *Formalisme, jeu des formes* (textes réunis par E. Pinto), Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, pp. 31-53.

d'être au monde. De même, répudier la religion de la technique, les illusions du progrès, les propriétés intrinsèques prêtées aux machines, aux pellicules, aux écrans n'interdit pas d'en jouer.

Niez, il en restera toujours quelque chose, décelable à sa présence remarquable ou son absence marquée. La virulence des condamnations proférées par Lamartine, Baudelaire, Leconte de Lisle ou Villiers de l'Isle-Adam à l'encontre du progrès et de ses fétiches¹⁰, comme d'un autre côté l'extraordinaire platitude des chantages autoproclamés de ce même progrès – tel Maxime Du Camp, l'auteur bien oublié, quoique très présent à l'époque, des *Chants modernes* (1852)¹¹ –, ont eu pour durable et malencontreux effet d'occulter l'imaginaire technologique qui n'a pas cessé de hanter, en fantôme plus ou moins visible, l'expérience des poètes de la modernité et les représentations dont ces derniers l'ont enveloppée. Hugo se plut à chanter l'aérostat et Vigny, déjà, dans *La Maison du Berger*, le rétrécissement du globe encerclé par les grands réseaux ferroviaires. Nerval, le premier, tira un mode spécifique de vision et d'énonciation d'un paysage défilant à travers la portière d'une voiture en marche.¹² Corbière, plus finement que Sully Prudhomme célébrant à l'aube du 20^{ème} siècle les noces du « câble » et de la « poésie »¹³, rapportera la forme des strophes du

¹⁰ Au principe de cette virulence se trouve évidemment la révolution conservatrice entreprise par le premier romantisme, dont les ondes de choc se propageront jusqu'à la fin du siècle. Chateaubriand a ainsi fortement révoqué l'idéologie toute bourgeoise de la technique (et du libre échange) comme vecteurs de civilisation : « Je ne me laisse pas éblouir par des bateaux à vapeur et des chemins de fer ; par la vente du produit des manufactures et par la fortune de quelques soldats français, anglais, allemands, italiens enrôlés au service d'un pacha : tout cela n'est pas de la civilisation » (*Mémoires d'Outre-Tombe*, XVIII, 4, éd. Levaillant et Moulinier, tome I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1951, p. 628).

¹¹ Sur le cas Du Camp et son inscription dans l'espace des positions esthétiques sous le Second Empire, voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Entre Gautier et Du Camp. D'une dédicace à l'autre : la position des *Fleurs du Mal* », dans *Cahiers Textuel*, n° 25, octobre 2002, pp. 239-255.

¹² Gérard de Nerval, « Le réveil en voiture », *Odelettes*, dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. Guillaume et Pichois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1989, p. 337. Voir sur ce point Claude Pichois, *Littérature et Progrès. Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, La Bergères, 1973.

¹³ Voici, pour la sauver de l'oubli, cette pièce parue dans les colonnes du *Matin* le vendredi 2 février 1900 (n° 5822, p. 1) :

« Le fond de l'Océan ravit l'œil des sondeurs.
Mystérieux printemps, Eden multicolore,
Qui frissonne en silence et ne cesse d'éclore
Aux frais courants, zéphyr des glauques profondeurs.

sonnet au défilement rectiligne du chemin de fer et des poteaux télégraphiques : « – Chaque vers est un fil et la rime un jalon »¹⁴. Rimbaud, Lautréamont, Laforgue ouvriront le poème à la polyphonie des annonces et des affiches publicitaires, en attendant Apollinaire ou, dans un registre plus visible bien que différent, les avant-gardes historiques, futuriste, dadaïste et surréaliste. Effet d'époque, dira-t-on. Si retirée qu'elle se soit voulue d'un siècle qui a inventé l'avenir (et son corrélat idéologique : le progrès), comment la poésie eût-elle été « moderne » à exclure du champ de sa représentation et du cadre de son auto-représentation les « engins de captation du monde moderne » ? Effet décoratif, dira-t-on encore. Cela reste à voir. La photographie, le télégraphe, le chemin de fer, l'aérostat, le cinéma et ses écrans peuvent bien n'être, dans le tissu du poème, qu'une trame subsidiaire, un tribut payé à la contemporanéité technique, il n'en demeure pas moins que ces machines, particulièrement lorsqu'elles appartiennent au domaine de la reproduction et de la diffusion des messages, sont plus insistantes dans la parole poétique du XIX^e siècle qu'on ne l'entend d'ordinaire. On pourrait aisément montrer de surcroît que, de Baudelaire à Rimbaud ou Mallarmé, certaines des expérimentations rhétoriques et prosodiques des poètes de la seconde moitié du siècle entretiennent avec les « nouveaux » médias du temps – au premier rang desquels la grande presse d'information et le télégraphe – un rapport semblable, ambivalence comprise, à celui que les peintres impressionnistes et néo-impressionnistes, de Manet à Signac, ont entretenu de leur côté avec la photographie. Et force est de constater,

Lourds oiseaux d'un ciel vert, d'innombrables rôdeurs,
Dans les enlacements d'une vivante flore,
Et sous un jour voilé comme une pâle aurore,
Glissent aspirant les marines odeurs.

C'est là qu'immense et lourd, loin de l'assaut des ondes,
Un câble, un pont jeté pour l'âme entre deux mondes,
Repose sur un lit d'algue et de sable nacré :

Car la foudre, qu'hier l'homme aux cieux alla prendre,
Il la fait maintenant au fond des mers descendre,
Messagère asservie à son verbe sacré. »

¹⁴ Tristan Corbière, « Sonnet avec la manière de s'en servir », *Les Amours jaunes*, dans *Œuvres complètes* (couplées avec celles de Charles Cros), éd. Walzer, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1970, p. 718.

significativement, que deux poètes majeurs, au moins, ont tenté de jouer leur partie dans le dépôt de brevets relatifs au domaine des technologies de la communication, qu'il s'agisse de Nerval et de son « stéréographe »¹⁵ ou, moins oublié à cet égard, de Charles Cros inventeur sans succès du « paléophone » (c'est-à-dire du phonographe¹⁶) et d'un procédé de photographie en couleurs, et songeant, à la fin de sa vie, à la possibilité de mettre au point un système de transmission avec la planète Mars. Edison, le « magicien de Menlo-Park », a ses répondants chez nombre de poètes du temps, plus ouverts à l'imaginaire technologique du siècle que les romanciers corrects de la société conforme, tout se passant comme si, pour le dire vite, le déclin de la poésie dans le champ de la lecture, au profit du roman et du reportage journalistique, cherchait chez ses auteurs quelque voie de compensation dans des utopies techniques plus ou moins improbables, dans des rêves de grande diffusion retrouvée et de compromis stratégique avec ce qu'on n'appelait pas encore les « nouveaux médias ». Il faudra y revenir, car Mallarmé et son « Livre » vu comme « expansion totale de la lettre »¹⁷ s'inscrivent, nous le verrons, dans ce double contexte plaçant en relation de détermination le statut éditorial et social de la poésie à la fin du siècle et le dispositif allégorique du Livre auquel, suivant sa proposition, « tout, au monde, existe pour aboutir »¹⁸. Auparavant, relevons encore cette autre convergence générale voulant d'une part que, de Vigny à Mallarmé, la poésie s'affirme, non plus comme un art du discours, mais comme une science du langage, et, de l'autre, que technique et science se donnent au cours de la même période pour les deux forces conductrices du progrès. « La poésie est une science »¹⁹, énonce Vigny ; « la Science du Langage », remarque Mallarmé, n'est encore qu'une « accointance de mots », en attente d'être classée, selon ses vœux, « dans la technologie intellectuelle »²⁰ ;

¹⁵ Nerval fait en effet enregistrer en 1845 le brevet d'une « machine à imprimer au moyen de rangées alphabétiques mobiles, qu'il appelle stéréographe » (le document officiel en est reproduit par Aristide Marie, *Gérard de Nerval. Le poète et l'homme*, Paris, Hachette, 1914, p. 211).

¹⁶ Cros dépose le brevet de son paléophone avant Edison celui du phonographe (les deux procédés étant similaires). Mais celui-ci en restera comme le seul inventeur pour avoir eu les moyens techniques et industriels de le réaliser.

¹⁷ « Le Livre, instrument spirituel », *O. c.*, p. 380.

¹⁸ *Ibid.*, p. 378.

¹⁹ Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. Bergères, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1948, p. 1338.

²⁰ « D'une méthode », *O. c.*, p. 849.

à quoi il s'emploiera en vain dans une thèse de doctorat inachevée (autour de 1870) et avec plus de succès dans ses grandes proses théoriques de la maturité. Science en acte ou science en cours d'élaboration, la distinction importe assez peu du point de vue où nous sommes placés : l'important est dans l'inscription de ce mot de « science » (mais aussi de « technologie ») au cœur de la réflexion poétique et dans la complicité dont cette réflexion fait montre à l'endroit du scientisme et du technologisme ambiants. Lamartine, Baudelaire, Leconte de Lisle, en somme, font écran. Leurs anathèmes les exonèrent à peu de frais de toute compromission avec l'esprit du temps. S'il y a une modernité poétique, dont le concept forgé par l'auteur du « Peintre de la vie moderne » ne suffit pas à rendre raison, si la poésie qui s'est écrite après Dellile s'est voulue moderne, s'est faite moderne, cette modernité n'est pas séparable, quoi qu'ils en aient eu, des rapports complexes, retors, contradictoires même, que ses tenants ont noués, fût-ce à leur corps défendant, avec l'imaginaire techno-scientifique de leur siècle.²¹ Sous la page, « machine plate à communiquer », pour reprendre l'une de ses formules à François Richaudeau, d'autres machines sont au travail.

A qui s'étonnerait de trouver Mallarmé logé à pareille enseigne – tant demeure prégnante la vision scolaire de l'auteur du *Coup de dés*, volontiers réduit au poète parnassien de « L'Azur » –, il faut rappeler d'abord ce titre : « Le Livre, instrument spirituel »²², et déplacer à ses yeux, dans ce titre, l'accent de l'adjectif vers le substantif qu'il qualifie, c'est-à-dire remonter de l'idéalisme apparent du projet conçu au matérialisme de l'objet qui le porte. « Spirituel » certes, le Livre mallarméen eût été, aussi, un « instrument » ; non pas seulement un support, un outil ni un ustensile, mais une sorte d'appareil, une machine dont les productions, pour symboliques qu'elles eussent été, auraient procédé d'un mécanisme, relevé d'opérations pratiques, répondu aux gestes d'un opérateur qui, en amont, en aurait établi les plans, agencé les rouages, avant d'y appliquer l'énergie spécifique susceptible de la mettre en branle. Ces mots ne sont pas, ici, des métaphores descriptives. Ils figurent, la plupart comme tels et certains avec une grande insistance, dans les esquisses

²¹ Sur d'autres paradoxes de la modernité poétique, voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Modernité et contemporanéité poétiques : l'héritage du XIX^e siècle », dans *Lendemain*, n° 105/106, 2002, pp. 69-88.

²² L'article, paru dans *La Revue Blanche* en 1895, figurera dans la rubrique « Quant au Livre » des *Divagations* (O. c., pp. 378-382).

que le poète a laissées relativement à ce qu'il appelait « le Livre »²³, signes épars d'une sorte d'ingénierie générale, dont nous tenterons plus loin de montrer quelques-uns des ressorts et d'indiquer les principaux enjeux. Sans doute ces mots ont-ils, sous sa plume, une dimension métaphorique ; reste que c'est entre autres à ce registre-là, machinique en effet, que le poète a emprunté pour penser et se formuler son projet.

Si ce Livre n'a pas été écrit, une abondante littérature s'est écrite à son propos, et telle était peut-être bien sa fonction, d'être le grand objet absent dont on parlerait sans fin, l'horizon utopique d'une poétique généralisée, la grande annonce faite au monde et au monde des lettres de leur commune abolition dialectique. Interviews, mots de cénacle, formulations épistolaires, articles programmatiques l'ont fait circuler dans l'espace poétique de la fin du siècle, l'ont environné d'un halo de rumeurs propres à en marquer la place, à en dessiner les contours en pointillé, à défaut d'en percer l'énigme (à savoir sans doute, selon cette théologie négative si caractéristique de Mallarmé, qu'au cœur de tout ce qui se dit et de tout ce qui s'écrit, sinon de tout ce qui est, réside un vide fondamental, un néant primordial : ce « rien » sur lequel, précisément, s'ouvrira le recueil des *Poésies*²⁴). Essayiste ou universitaire, la critique emboîtera le pas : le Livre n'aura pas eu lieu, mais une bibliographie imposante s'élèvera autour du « Livre de Mallarmé », par une sorte de façadisme inversé, où le réseau des échafaudages en viendrait à passer au devant de l'édifice absent qu'il soutient. Ici même un nouvel élan s'y ajoute. Rien de plus vain ? Sauf à en déplacer la direction par rapport à l'ensemble. Redisons-le : la critique relative au Livre le donne davantage pour un exercice « spirituel » que pour un « instrument », s'attache plus volontiers aux chiffres du mythe qu'il nomme qu'à la tournure matérielle que le poète lui a prêtée par hypothèse, le retire du champ de forces et de formes dont cependant il tire sa dynamique. Instrument, support, allégorie sociale et symbolique, telles seront pour nous, en revanche,

²³ Ces esquisses, publiées à l'initiative de J. Scherer (*op. cit.*), sont désormais également accessibles dans le premier tome de l'édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé procurée par B. Marchal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1998, pp. 547-626. C'est cependant, sauf exception, à l'édition Scherer que nous renverrons [par la lettre L., suivie de la mention du feuillet concerné].

²⁴ « Salut », *Poésies*, O. c., p. 27.

les propriétés primordiales du Livre, sans exclure certes d'autres propriétés, largement étudiées par ailleurs.²⁵

On procédera en deux temps, qui correspondent non seulement à deux des phases par lesquelles Mallarmé est lui-même passé relativement au rêve d'une œuvre « totale » mais, aussi bien, aux deux perspectives symétriques sous lesquelles le poète a envisagé son projet et qui – plus que celui-ci, assez conforme au cliché d'un temps où de Wagner à Jules Verne l'ambition de résumer le monde en une grande œuvre définitive constitue une sorte de brevet d'excellence – témoignent de la singularité de sa démarche comme de la participation de celle-ci à l'esprit de réflexivité critique qui gouverne toute sa démarche poétique post-parnassienne. Premier temps : 1876-1877, soit au lendemain du verdict de censure dont le poète a fait l'objet à la rédaction du *Parnasse contemporain*. Le Livre n'est pas encore enregistré sous ce nom dans l'idiome mallarméen, mais le projet d'une œuvre totale se fait jour, pensée comme fusion de plusieurs genres et de plusieurs supports spectaculaires et visant, surtout, un très vaste public. Deuxième temps : 1885-1898. Le Livre « absolu » est nommé, défini, annoncé publicitairement dans des articles, des entretiens, des confidences épistolaires (envoyées à bonne adresse) cependant que, dans le secret, le poète accumule notes, esquisses, calculs, fragments divers en direction d'un grand mécanisme à la fois technique et éditorial, fondé sur une combinatoire et sur l'articulation de plusieurs genres ou médias.

« Tout un théâtre fort vaste »

Au fil de sa correspondance des années 1876-1877 et chaque fois – ce n'est pas sans importance – dans les lettres qu'il adresse à ses confrères anglo-saxons, Mallarmé revient à plusieurs reprises sur un mystérieux travail qui l'occupe tout entier, dit-il, et qui semble avoir consisté au départ en la composition d'un drame ou d'un mélodrame destiné au grand public. La première allusion à un tel projet remonte à

²⁵ Voir notamment Lloyd J. Austin, « Mallarmé et le rêve du Livre », *Mercur de France*, janvier 1953, pp. 81-108 et, plus récemment, Éric Benoit, *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 1998. Voir aussi, sous une autre perspective, les observations de Jacques Derrida dans « La double séance », *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1976, pp. 199-317.

janvier 1876 et apparaît dans une lettre à Arthur O'Shaughnessy, le commanditaire de ses *Gossips*²⁶ et son plus efficace agent de liaison en Angleterre. « Je prépare, lui confie-t-il, tout un théâtre fort vaste (car il est probable que je ne vais plus que faire des drames pendant plusieurs années afin de conquérir la liberté de faire d'autres vers, lyriques) ». ²⁷ Confirmation quelques jours plus tard : « pour le moment je suis en train de fabriquer le scénario d'un très gros mélodrame populaire, et ne lâche pas mon travail d'une minute ». ²⁸ Même effet d'annonce lorsqu'il « excuse » le retard de ses derniers *gossips* par le fait qu'il « travaille à un vaste mélodrame populaire qui [lui] prend jusqu'au sommeil ». ²⁹ L'orientation théâtrale reste affirmée, mais l'expression « mélodrame populaire » se substitue à celle de « théâtre » comme, dans la deuxième lettre, l'adjectif « très gros » s'est substitué à celui de « fort vaste ». Ainsi, de manière pour le moins inattendue dans le chef de celui qui, dans *L'Art pour tous*, avait plaidé quatorze ans plus tôt pour une littérature exclusivement réservée aux initiés, Mallarmé semble à présent localiser son public cible, non plus seulement dans la fraction la plus haute du lectorat ou du public distingué, mais aussi dans la foule des spectateurs « populaires ». On le voit, de surcroît, soucieux d'ajuster son travail à cette réception grand public ; de là qu'il passe de l'écriture dramatique au « scénario » et du « drame » au « mélodrame ».

L'année suivante, quatre autres mentions du projet prolongent ces annonces encore vagues, dont deux indiquent que le poète s'emploie à mettre au point le schéma d'un spectacle « total » et confirment, en l'amplifiant, son orientation vers le grand public, toutes classes confondues. En janvier, à Sarah H. Whitman, organisatrice du mémorial Edgar Poe de Baltimore, il explique le lent avancement de sa traduction des poèmes de Poe « par un grand travail – un drame à faire jouer à époque fixe – qui joint à une vie trop affairée, [l]e surmène et [l]e brise » ³⁰. Et en juillet, il fait part à la même de « l'ardeur

²⁶ A l'enseigne des « *Gossips* » se réunissent l'ensemble des notes et recensions portant sur le monde littéraire et culturel parisien que le poète chroniqueur adressa entre 1875 et 1876 à la rédaction de la revue londonienne *L'Athenæum*. Elles ont été éditées sous ce titre par Mondor et Austin : *Les « Gossips » de Mallarmé. « Athenæum », 1875-1876*, Paris, Gallimard, 1962.

²⁷ *Correspondance*, tome II, 1871-1885, éd. Mondor et Austin, Paris, Gallimard, 1965, p. 101 [abrégé en *Corr. II* dans les références à suivre].

²⁸ Lettre du 6 février 1876, *Corr. II*, p. 103.

²⁹ Lettre du 20 mars 1876, *Corr. II*, p. 108.

³⁰ Lettre du 12 janvier 1877, *Corr. II*, p. 144.

avec laquelle [il] travaille à toute une vaste entreprise dramatique, un théâtre absolument neuf, cela au milieu des embarras de toute sorte que crée l'isolement volontaire »³¹. Un mois auparavant, il s'était montré plus précis et plus explicite :

Vous voulez bien me demander où en est mon travail dramatique ; il avance, quant à moi, du moins ; mais la grande tentative d'un théâtre entièrement nouveau à laquelle je m'adonne, me prendra plusieurs années, avant de montrer aucun résultat extérieur. Trop ambitieux, ce n'est pas à un genre que je touche, c'est à tous ceux que comporte selon moi la scène : drame magique, populaire et lyrique ; et ce n'est que l'œuvre triple terminée, que je la donnerai presque simultanément ; mettant comme un Néron le feu à trois coins de Paris. Il y a là un monde d'efforts, mental et matériel [...].³²

Fin 1877, preuve que sa « tentative » l'aura préoccupé pendant plus d'une année, il renouvelle à l'intention d'Arthur O'Shaughnessy l'annonce de son programme théâtral, en des termes dont chacun devra être pesé :

Rien de neuf ici : je travaille follement ; et j'étudie partout les fragments d'un Théâtre nouveau qui se prépare en France et que je prépare de mon côté ; quelque chose qui éblouisse le peuple souverain comme ne le fut jamais empereur de Rome ou prince d'Asie. Tel est le but ; c'est roide : il faut du temps. Vous rappelez-vous Léona Dare (aux Folies-Bergère) ? Elle a sa place en ce vaste spectacle.³³

Ainsi, entre 1876 et 1877, le projet purement dramatique a en quelque sorte éclaté ou, plus exactement, la série de drames prévue au départ semble s'être fondue en un spectacle polymorphe, qui emprunterait à plusieurs espèces du genre théâtral relevant, au surplus, de configurations historiques et socioculturelles différentes – fusion nettement confirmée, dans la dernière lettre, par l'étude que Mallarmé dit avoir engagée de façon prospective sur « les fragments d'un Théâtre nouveau ». Magique, populaire et lyrique selon ses termes, le spectacle dont il est en train de rédiger le « scénario » ou de concevoir le dispositif n'est certes pas sans évoquer, la musique en moins (sauf si « lyrique » renvoie ici à l'art du chant), le *Gesamtkunstwerk* wagnérien déjà salué auparavant par Baudelaire, à l'occasion houleuse de la première parisienne de *Tannhäuser*, et en quoi Mallarmé devait par la

³¹ Lettre du 31 juillet 1877, *Corr.* II, p. 154.

³² Lettre du 18/28 mai 1877, *Corr.* II, p. 151.

³³ Lettre du 28 décembre 1877, *Corr.* II, p. 159.

suite reconnaître le modèle rival de sa propre entreprise poético-dramaturgique (dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », article publié en 1885). Il faut se rappeler à cet égard, avec Bertrand Marchal, que l'année 1876, au cours de laquelle Mallarmé entreprend de jeter les plans de son théâtre total, est celle de l'achèvement du *Ring* et de l'inauguration de Bayreuth.³⁴ Mais le plus important réside ici dans le fait que ce mélange des genres en un spectacle est explicitement présenté par lui comme devant toucher la plus « vaste » audience ou, pour le dire autrement, que le dispositif théâtral dont il élabore la structure semble de plus en plus, à mesure qu'il avance dans sa tâche et qu'il la redéfinit à l'intention de ses correspondants, lui apparaître comme un moyen d'expression « absolument nouveau », non réductible à l'un de ses composants et chargé d'« éblouir » ce qu'il appelle le « peuple souverain ».

S'il est vrai que l'intérêt de Mallarmé pour la forme théâtrale remonte aux origines de sa carrière et qu'il a inspiré, dans les années parnassiennes, au moins deux projets, avortés, de réalisation pratique (*Hérodiade* et le *Faune*, conçus au départ pour la scène), on le voit cependant prendre, entre 1876 et 1877, une tournure nouvelle, marquée par l'insistance accordée maintenant à la notion de « spectacle », donc d'exécution publique, plutôt qu'à celle de « texte dramatique », tournure qui situe désormais le pôle originaire de l'exigence théâtrale moins du côté de la production (où elle ne surgirait que d'une « nécessité » purement auctoriale) que du côté de la réception ou, en y regardant mieux, à leur point de tension et de réaction réciproques. C'est bien en effet parce qu'il s'agirait d'atteindre et de satisfaire une audience aussi large que diverse que la structure envisagée par Mallarmé cherche à intégrer des formes de représentation théâtrale situées à différents niveaux de légitimité symbolique : formes hautes du drame classique et lyrique (réconciliant l'action et le verbe, le « scénario » et le texte à dominante poétique) ; forme moyenne du « mélodrame » ; formes triviales du cabaret voire du spectacle de cirque, ainsi qu'en témoigne l'intention d'obtenir la participation de Leona Dare, acrobate des Folies Bergère.³⁵ A cette polyphonie for-

³⁴ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, p. 211.

³⁵ Née Susan Adeline Stewart, d'origine hispano-américaine, Leona Dare (1855-1922) connut une brève carrière internationale au cours des années 1870. Surnommée « La Reine des Antilles » ou « La Gloire de Madrid », gymnaste, acrobate célèbre pour ses tours de corde et sa mâchoire d'acier, elle se produisit en janvier 1877 sur la scène des Folies Bergère alors que celles-ci se trouvaient placées depuis 1871 sous la direction

melle s'ajoute, à bien y regarder, un double ancrage : dans la modernité sans doute (d'où l'accent porté sur la « nouveauté » du projet et, par ailleurs, la référence au mélodrame, genre dérivé d'apparition récente), mais aussi dans le fonds mythique de la culture populaire (d'où la notion de « drame magique » et l'allusion discernable ici et là au genre médiéval du « Mystère »). Il est très explicite enfin que Mallarmé n'envisage pas une représentation isolée en un lieu fixe ou unique, ni limitée à une seule saison théâtrale, mais plutôt une série de spectacles à périodicité programmée (« un drame à faire jouer à époque fixe ») et dont la triple structure – magique, lyrique, populaire – se prêterait à une exécution presque simultanée en « trois coins de Paris ». En somme, avec les moyens de son temps, le poète semble songer à mettre en place les conditions conjuguées de ce qu'on appellerait aujourd'hui un spectacle multimédia ou une performance *in situ*, combinant au même moment, en divers lieux de représentation encadrant un espace urbain défini, plusieurs arts du spectacle.

Utopique, étymologiquement, ce spectacle n'aura pas lieu et rien ne subsiste des notes accumulées par Mallarmé, lequel ne se cachait d'ailleurs guère les difficultés de mise en place matérielle qu'un tel projet posait au-delà des difficultés proprement littéraires : autant « de montagnes à soulever » par quelqu'un à qui sa foi importe en l'occurrence moins que les « forces », très comptées, qu'il serait capable de mobiliser.³⁶ On aurait tort cependant de ranger son projet au nombre des chimères d'un poète qui en fut prodigue et qui, naguère Ange ou Dieu, se verrait à présent tantôt en empereur « mettant comme un Néron le feu à trois coins de Paris », tantôt en scribe à l'écoute d'un « peuple souverain » en attente de son propre émerveillement. Le mouvement par lequel les drames réalisables, moyens d'une conversion esthétique provisoire après l'exclusion des cercles poétiques parnassiens, passent au spectacle total irréalisable, moyen

de Léon Sari, qui avait imprimé une tournure plus spectaculaire aux revues. *La République des Lettres* (citée dans *Corr.* II, p. 159, note 3) souligne à l'époque, dans son compte rendu, que « les Éléphants des Folies-Bergère ne nuisent pas au succès de Léona Dare ; et tout le monde s'accorde à les trouver moins légers et moins jolis qu'elle ».

³⁶ A Sarah H. Whitman : « Merci encore de vos bons souhaits pour la réussite de mes projets de théâtre ; il y a des montagnes à soulever ; et une fois tout fini littérairement (ce qui n'est pas prêt [*sic*] d'arriver), il faudra presque tout commencer, matériellement. Quelques bonnes sympathies remplaceront souvent, dans ma pensée et mon effort, les forces dont je viendrais à manquer » (Lettre du 31 juillet 1877, *Corr.* II, pp. 155-156).

d'une communion sociale, ne s'oriente pas tant, quoi qu'il y paraisse, vers un délire mégalomane que vers une forme d'utopie, ce terme étant cette fois compris au sens de fiction ou de modèle allégorique. Pour ce qu'on peut en conjecturer à partir des aperçus laconiques fournis par sa correspondance, l'intéressant dans l'entreprise engagée par Mallarmé tient davantage en effet aux perspectives théoriques et critiques qu'elles ouvrent en puissance qu'aux modalités pratiques de son improbable effectuation.

Le projet d'un « théâtre absolument nouveau », dont l'envergure soit à l'échelle du « peuple souverain » auquel il se destine, fait apparaître chez Mallarmé, en premier lieu, une conscience de ce que la transformation du public potentiel rend urgente la conception d'une forme de représentation qui soit en mesure de répondre à ses attentes, aussi confuses ou disparates soient-elles. A cette masse en expansion, à cette mosaïque sociale et culturelle, il faut en quelque sorte un médium esthétique approprié, proportionnel, c'est-à-dire « vaste » et polymorphe lui aussi, articulant différents genres de telle sorte que chaque fraction du public puisse y trouver son bien et s'y reconnaître.³⁷ Dès 1871, quelques mois avant sa montée à Paris, Mallarmé avait confié à Henri Cazalis qu'il travaillait à la composition d'« un petit drame, s'adaptant aux curiosités les plus variées d'une foule »³⁸ : premier signe avant-coureur d'une conception de l'œuvre qui se veuille « adaptée » à un large public, mais pensée encore dans le cadre d'un genre prédéfini (c'est ici le contenu qui entendait « s'adapter », non la forme elle-même). Le projet de 1876-1877 marque bien, quant à lui, le fait que l'horizon de réception visé par le poète rétroagit sur l'œuvre en affectant, en amont et en aval de son contenu éventuel, son organisation formelle (sa structure générique) et son mode de représentation. Au risque de solliciter par trop des propos passablement elliptiques, mais si insistants dans leur succession, l'hypothèse peut être avancée que le dessein théâtral de 1876-1877 ne se proposait rien de moins, en tout cas théoriquement, que d'esquisser la mise en forme

³⁷ Au moment même qui le voit s'attacher à définir les conditions de possibilité d'une forme théâtrale polygénérique, Mallarmé affirme dans une lettre à Anatole France, qui lui a adressé un exemplaire de ses *Noces corinthiennes*, que « le poème dramatique [l]e désespère » : « car si j'ai un principe quelconque en critique, c'est qu'il faut, avant tout, rechercher la pureté des genres. Théâtre d'un côté ou poème de l'autre » (*Corr.* II, p. 116). Notons en outre que Mallarmé ne dit ici mot de son travail personnel, comme s'il entendait le garder secret dans le champ littéraire français.

³⁸ Lettre du 9 mai 1871, *Correspondance*, tome I, éd. Mondor et Richard, Paris, Gallimard, 1959, p. 354.

d'un moyen d'expression qui, tout en s'enracinant dans un fonds générique ancien, fût adéquat aux conditions de la culture de masse naissante (de là cette récurrence de qualifications telles que « vaste », « grand » ou « populaire »).

Sans doute est-ce en partie du fait que cette culture, telle qu'elle s'est développée sous le second Empire, marche au spectaculaire et à l'accumulation (la société impériale est déjà l'amorce d'une société du spectacle) que Mallarmé opte, au moment de concevoir un nouveau médium esthétique, pour une forme théâtrale et polymorphe. Mais deux autres déterminations, inscrites dans la structure formelle et dans les conditions d'exercice du genre théâtral, ont dû également peser. D'un côté, dans le répertoire générique de la littérature moderne, le théâtre reste le seul genre à appeler une mise en situation ou en événement et à requérir la présence physique d'une foule de spectateurs (la poésie lyrique et surtout le roman sont en revanche exercices solitaires et silencieux). En ce sens, le théâtre, comme aussi bien la musique exécutée au concert, fait intervenir un double principe de communion : communion des spectateurs réunis dans et par l'émotion suscitée par la représentation à laquelle ils assistent, mais aussi communion sensorielle, pour cette raison que l'œuvre représentée fait interagir le sens de la vue et le sens de l'ouïe – un sens de la vue plus englobant que celui mis en exercice dans l'activité de lecture et un sens de l'ouïe favorisant la perception émotive. D'un autre côté – Mallarmé y insistera dans ses articles de critique dramatique des années 1880 –, la représentation théâtrale met en jeu un dispositif dans lequel la scène et la salle fonctionnent en constante interaction. Tel qu'il l'envisage, le théâtre ce n'est pas seulement un plateau sur lequel l'œuvre se traduit en décors, en gestes et en voix, c'est un espace de performance assurant la coprésence, immédiate, physique, d'un texte (incorporé, joué, incarné par les acteurs) et d'un public. A la différence de l'écrivain qui, poète ou romancier, adresse à un public virtuel un texte fini – dont il ne pourra mesurer le succès qu'en termes de vente et dont il n'obtiendra des échos de son impact que par critiques interposés, répercutant avec plus ou moins de justesse les effets de réception –, l'acteur, médiation vivante de l'œuvre comme de son concepteur, est non seulement, dans le moment même qu'il joue « son » texte, face au public auquel il s'adresse, mais encore susceptible d'enregistrer les effets de son jeu et de moduler celui-ci en conséquence. On entrevoit ici l'une des raisons probables pour lesquelles Mallarmé, « fasciné par l'impact de la performance sur le pu-

blic de masse et par les demandes de collaboration que le théâtre impose à son audience»³⁹, semble déterminé, dans un premier temps, à recourir au mélodrame et, dans un second temps, à intégrer celui-ci dans une configuration générique plus complexe. Sous-genre populaire jouant de tous les ressorts de l'émotion parce que destiné à une audience prompte à réagir aux effets d'illusion référentielle, le mélodrame constitue peut-être bien la forme quintessenciée, fût-elle triviale, de la communication théâtrale ; cela sans doute parce qu'à la différence du théâtre classique qui maintient son public dans une vénération silencieuse et passive à l'égard du texte vu comme forme ou structure verbale codifiée, le théâtre populaire porte l'accent sur l'intrigue elle-même, et en l'occurrence une intrigue à forte densité émotive, apte à provoquer dans les rangs du public une réaction non pas intellectuelle mais d'hystérie projective. Au mélodrame, le spectateur est tendanciellement un *acteur* ; larmes, approbation ou désapprobation du comportement des personnages/acteurs (souvent identifiés les uns aux autres), colère ou cris de vengeance interviennent de la salle vers la scène comme autant de réponses identificatoires que le spectacle appelle et dont il se nourrit.⁴⁰ Le théâtre populaire semble enfin retenir l'attention du poète pour sa capacité à doter toute parole proférée d'un pouvoir apparent de réalité et par là d'impact, dont s'avère moins porteur le texte écrit et offert à simple lecture : « il n'y a pas à nier », fait-il ainsi observer à Léon Valade auquel il recommande de composer des revues de fin d'année, « que le genre de pièce où une femme qui dit "Je suis le percement de l'isthme de Suez" paraît l'être, par la magie de ces mots, à mille spectateurs, est un des... Anges de la poésie toute puissante. »⁴¹

Parti d'une stratégie de conversion momentanée au genre dramatique, Mallarmé semble donc aboutir en l'espace de quelques mois, et suivant un processus d'amplification théorique qui lui sera désormais coutumier, à l'esquisse d'une théorie de la théâtralité virtuellement transposable à toute activité littéraire et qui débouche dans un premier temps sur la conception d'un médium totalisant, pensé dans un cadre élargi de représentation théâtrale. Totalisant par la fu-

³⁹ Haskell M. Block, *Mallarmé and the symbolist Drama*, Detroit, Wayne State University Press, 1963, p. 51 [je traduis].

⁴⁰ Cf. H. M. Block : « Mallarmé was well aware of the love of the masses for bold and striking effects, and he seems to have taken genuine delight in the appeal of stage performance to an unlettered public » (*op. cit.*, p. 48).

⁴¹ Lettre du 23 janvier 1878, *Corr.* II, p. 161.

sion des genres qu'il opère, par la communion esthétique et sociale qu'il engendre au niveau du public des spectateurs. Totalisant, surtout – ce point est essentiel et déterminera plus d'un aspect du dispositif formel du Livre –, par la logique participative dont il relève et qu'il est chargé d'entretenir. Au texte simplement transmis du producteur à ses récepteurs, par la médiation figée du livre traditionnel, Mallarmé commence d'entrevoir qu'il y a lieu de substituer un texte infini, parce que non fini, susceptible d'intégrer les effets qu'il suscite et appelant à cette fin l'intervention active de ses « opérateurs ». Cette conception théâtrale de la littérature – impliquant chez son lecteur une « participation, au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme – presque refait par soi »⁴², et faisant « appel à sa puissance d'enthousiasme »⁴³ –, ne lâchera plus Mallarmé et occupera l'essentiel de ses efforts secrets. Il ne cessera pas cependant d'écrire et de publier des poèmes lyriques (mais en nombre extrêmement réduit par rapport à la production de ses confrères ou disciples). Façon d'exploiter son capital propre à l'heure où les symbolistes reconnaîtront en lui leur chef de file charismatique (dans la « Bibliographie » rédigée en 1894 pour le recueil de ses *Poésies*, il expliquera qu'il « les conserve en raison de ceci que la jeunesse voulut bien en tenir compte et autour un public se former »⁴⁴). Façon aussi, dira-t-il à Verlaine, de « temps en temps [...] envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu », tandis qu'il « [travaille] avec mystère en vue de plus tard ou de jamais. »⁴⁵ L'activité lyrique ne sera plus désormais, de son point de vue, que la fine pointe émergeant au monde social d'un iceberg d'écriture et de projets, attendant son plein accomplissement avant de paraître au grand jour. Ses poésies seront des œuvres tissées, des signes de reconnaissance conçus pour répondre aux attentes d'un champ poétique encore dominé par le paradigme du texte ; son travail occulte sera, lui, tout entier voué à la mise au point d'un autre paradigme – celui

⁴² « Le Livre, instrument spirituel », *O. c.*, p. 381.

⁴³ *Ibid.*, p. 381.

⁴⁴ *Poésies*, *O. c.*, p. 77.

⁴⁵ Lettre « autobiographique » à Verlaine, 16 novembre 1885, *Corr. II*, p. 303. J'ai longuement commenté ce passage capital pour la compréhension de la démarche poétique et sociale de Mallarmé dans « Du sens des formes au sens du jeu. Itinéraire d'un apostat », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (Actes du Colloque Mallarmé de Cerisy-la-Salle édités par B. Marchal et J.-L. Steinmetz), Paris, Hermann, 1999, pp. 87-114.

du Livre, en direction duquel il va lancer de multiples sondes exploratoires au cours des années 1880-1890.

La « grande machine »

La première annonce semi-publique de ce « Livre » figure dans la fameuse lettre autobiographique que Mallarmé adresse le 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, en train de préparer à son sujet une livraison des *Hommes d'aujourd'hui* :

[A] part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho, publiée un peu partout, chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue Littéraire, j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier pour alimenter les fourneaux du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard [*sic*], fusent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve ou Ode.⁴⁶

Ce n'est pas la première fois, on l'a vu, que le poète évoque un tel projet totalisant. C'est la première fois cependant qu'il l'enregistre, pour l'annoncer, sous ce nom de « Livre ».⁴⁷ Au singulier et avec majuscule. Et dans une hésitation à le définir – « un livre qui soit un livre » – où se discernent aussi bien l'embarras conceptuel qui est le sien que le souci qui l'anime de donner cette chose innommable pour un objet en soi-même contenu, dont rien ne pourrait être prédiqué au-delà de ses seules propriétés internes.

⁴⁶ *Corr. II*, p. 301.

⁴⁷ D'autres annonces suivront : dans l'article publié ensuite par Verlaine, recyclant pour l'essentiel le contenu de la lettre autobiographique ; dans l'entretien accordé à Jules Huret en 1891 et publié la même année par *L'Écho de Paris* (« Au fond, voyez-vous, me dit le maître en me serrant la main, le monde est fait pour aboutir à un beau livre », *O. c.*, p. 872) ; enfin, dans « Le Livre, instrument spirituel » (1895) : « Une proposition qui émane de moi — si diversement citée, à mon éloge ou par blâme — [...] sommaire, veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (*O. c.*, p. 378).

Treize ans plus tard survient *in extremis* l'ultime mention de ce grand projet. Nous sommes le 8 septembre 1898, Mallarmé vient de subir le premier des spasmes de la glotte dont le second, le lendemain, lui sera fatal. Il griffonne en hâte un bref billet testamentaire dans lequel il enjoint sa femme et sa fille de « [brûler] le monceau demi-séculaire de [ses] notes », en quoi, leur dit-il, il n'y a aucun « héritage littéraire », « attendu que pas un feuillet n'en peut servir » et que « [lui-même], l'unique, pourrait seul en tirer ce qu'il y a ». Et d'inviter fermement les exécutrices de son testament à « [refuser] toute ingérence curieuse ou amicale » vu « qu'on n'y distinguerait rien, c'est vrai du reste ». « Croyez, ajoute-t-il, que ce devait être très beau. »⁴⁸

Que s'est-il passé entre-temps, entre ces deux moments prospectif puis rétrospectif d'un discours sur le Livre que seule une lecture superficielle pourrait rabattre l'un sur l'autre ? Une carrière de poète et de théoricien du texte poétique sur fond de « crise de vers » : la tenue des Mardis de la rue de Rome ; des présidences de banquets poétiques ; une correspondance nourrie, faite surtout de « lettres d'affaires » et de cooptation ou de réponses à des enquêtes ; la composition au gré des circonstances et des commandes de bonzaïs verbaux (les poésies, « études en vue de mieux », « essais de plume », « notes de projet », « riens », « lambeaux » ou « bibelots ») ; la rédaction de grands écrits théoriques ou critiques noués le plus souvent autour de la double question du devenir de la poésie à l'heure de « l'universel reportage »⁴⁹ et du maintien du livre à l'heure du journal triomphant ; et, *in fine*, l'apparition dans la revue *Cosmopolis* d'un Objet Verbal Non Identifié, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* –, l'ensemble ne représentant toutefois que la face exotérique, accordée aux rituels de publication et de sociabilité littéraires, d'un travail obscurément attaché par ailleurs à chiffrer les équations du Livre annoncé mais jamais montré, au point que longtemps l'on crut qu'il ne s'était agi que d'une chimère, sinon d'un coup d'esbroufe servant à masquer ce qu'il sera commode d'enregistrer comme *l'échec de Mallarmé*. Jules Renard rapporte que Barrès, ayant interrogé le poète sur l'avancement du Grand Œuvre, se vit désigner sur une table un amoncellement de papiers : « Il s'absente, et Barrès, curieux, feuillette : les copies des élèves de Mallarmé ! »⁵⁰ L'anecdote est digne de foi. Elle n'est pas

⁴⁸ Billet rédigé à l'intention de Marie et Geneviève Mallarmé, dans *Œuvres complètes*, éd. Marchal, tome I, éd. citée, p. 821.

⁴⁹ « Crise de vers », *O. c.*, p. 368.

⁵⁰ J. Renard, *op. cit.*, p. 93.

seulement révélatrice de l'ironie propre à celui qui tenait ses poésies pour des « devoirs de collégien »⁵¹ et de l'histrionisme auquel il lui arriva plus d'une fois de céder ; elle accrédite aussi bien qu'une rumeur autour du Livre a bien circulé au-delà des seuls cercles symbolistes et que Mallarmé l'a alimentée pour en jouer. L'étonnement sera donc grand lorsque Jacques Scherer publiera, en 1957, 204 feuillets ayant échappé au probable autodafé prescrit le 8 septembre 1898. Et non moins grand devant la teneur de ces feuillets, la plupart couverts, hormis quelques esquisses à caractère thématique, de schémas ou d'obscurs calculs et s'apparentant par plus d'un trait, si l'on veut, aux notes en vue du Grand Verre réunies par Marcel Duchamp en 1934 dans sa *Boîte verte* – sinon, en amont, au « chef-d'œuvre » du vieux peintre Frenhofer dont Balzac écrit, à la fin de sa nouvelle, que Porbus et Poussin, s'approchant de l'œuvre enfin dévoilée, « aperçurent dans un coin de la toile un bout de pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! » Et tous deux de « [rester] pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. »⁵²

Impossible de commenter ici l'ensemble de la structure envisagée par le poète ; c'est sur sa dimension machinique qu'il convient de porter l'attention et ses adhérences allégoriques avec l'appareillage communicationnel de son temps. On en rappellera néanmoins quelques traits généraux. Et d'abord, conformément à

⁵¹ L'expression figure dans une lettre de 1892 à Octave Mirbeau, *Correspondance*, tome V, éd. Mondor et Austin, Paris, Gallimard, 1981, p. 64.

⁵² Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *La Comédie humaine*, tome XXIII, Paris, France Loisirs, 1987, p. 131. Une fois publiées, ces esquisses ont réamorcé, s'agissant de Mallarmé, les deux opérations dont celui-ci n'a pas cessé de faire les frais pendant plus d'un siècle. D'un côté : nivellement par le bas. De même en effet que ses *Poésies* post-parnassiennes ont été par beaucoup considérées comme des « bibelots poussiéreux » (Claudel) ou des rébus à résoudre en langage clair (par l'exégèse académique), les notes en vue du Livre ont pu être reçues comme la preuve ultime de l'échec mallarméen : l'œuvre démiurgique tant annoncée ne se réduisait-elle pas, pour finir, à une maniaque comptabilité, à un calcul délirant de formes et de processus de lecture ? D'autre part : nivellement par le haut. De même que les *Poésies* ont été lues par ailleurs (et plus intelligemment) comme de pures performances d'écriture séparées de tout contexte d'élaboration ou de référence, le Livre fut reçu, en ce cas, tantôt comme l'expression ramassée de l'idéalisme radical dont le poète était supposé imbu, tantôt comme l'esquisse d'une définition des conditions de possibilité d'un matérialisme textuel se dispensant de tout impératif de signification ou de communication.

l'annonce faite à Verlaine en 1885, que le Livre eût été une œuvre anonyme, un grand Texte sans signature et sans voix d'auteur, soit que celui-ci se fût prêté à « la disparition élocutoire » prescrite par « l'œuvre pure »⁵³, en cédant en l'occurrence l'initiative aux mots autant qu'au mécanisme qui les articule, soit qu'il s'efface comme une instance impersonnelle mise en regard du grand public anonyme visé par lui. C'est un deuxième trait en effet du Livre imaginé par Mallarmé d'avoir été conçu, au-delà des possibilités mêmes du commerce de la librairie de son temps, comme un produit éditorial à très grand tirage et à bon marché (480 000 exemplaires vendus 1 franc) et destiné, à l'instar du projet théâtral de 1876, à une audience aussi vaste que diversifiée socialement : « le tout modernisé, note-t-il elliptiquement, c. à. d. mis à la portée de tous »⁵⁴. L'aspect matériel du Livre n'est pas moins singulier, puisqu'il devait reposer sur un principe combinatoire autorisant une libre permutation des feuillets, soit par le lecteur individuel ayant fait l'acquisition d'un exemplaire, soit par l'officiant des cérémonies de lecture et de démonstration publique dont Mallarmé fixe le rituel et le nombre de participants avec la même méticulosité qu'il applique à définir la forme matérielle et les conditions de financement de l'objet ainsi livré à ses utilisateurs, « chaque séance ou pièce étant un *jeu*, une représentation fragmentaire, mais se suffisant de cela »⁵⁵. La fonction de cette combinatoire tombe sous le sens : elle est la condition opératoire à la fois de l'œuvre totale (non relié, organisable à l'envi, anti-codex, le Livre contient virtuellement une infinité de livres⁵⁶) et de cette « participation » à l'événement du texte avec laquelle se confond pour Mallarmé toute lecture véritablement littéraire.⁵⁷ Dans cette perspective, rien d'étonnant, enfin, si l'essentiel du travail déployé par le poète au sujet ou en vue du Livre touche presque exclusivement à ce

⁵³ « Crise de vers », *O. c.*, p. 366.

⁵⁴ *L.*, 103 (A).

⁵⁵ *L.*, 93 (A). C'est lui qui souligne.

⁵⁶ « Retour de la même — mais presque autre », inscrit Mallarmé au feuillet 78 (B). Dans sa lettre à Verlaine, le poète subordonnait le Livre à un double principe d'architecture et de préméditation, excluant le « hasard » (selon son orthographe personnelle). Les esquisses montrent que le projet s'est déplacé en direction d'une combinatoire, mais sans compromettre ce double principe. L'objet des calculs mallarméens est d'autoriser une disposition aléatoire des feuillets certes, mais prévue comme telle. De surcroît, chaque disposition est donnée pour « une représentation fragmentaire » du Livre — une preuve, parmi d'autres, que celui-ci a lieu, virtuellement, à travers la série indéfinie de ses « représentations ».

⁵⁷ « Toute la modernité », note-t-il au feuillet 148 (A), « est fournie par le lecteur ».

qui, dans une optique lettrée, est d'ordinaire considéré comme inessentiel : pagination, format, distribution des feuillets, tirage, mode de financement, stratégies de diffusion et de circulation, définition du public cible, pratiques de lecture, etc. — en somme, tout ce que Gérard Genette a proposé de rassembler sous l'appellation désormais reçue de « paratexte »⁵⁸, qu'il s'agisse du paratexte formel (soit tout ce qui d'un texte fait un livre) ou du paratexte éditorial (peu évoqué par Genette, soit tout ce qui d'un livre fait un bien symbolique en circulation efficace dans l'espace social). Jouant de la double page, des blancs, des corps typographiques, du pli, du titre même, traversant en colonne dorsale l'ensemble du texte, *Un Coup de dés* avait absorbé déjà le premier de ces paratextes. Le Livre en eût, lui, absorbé, au-delà, tout le second, dès lors que sa conception, sa forme, son fonctionnement eussent régi, pour en tirer parti, l'ensemble des opérations contribuant à la production, à la diffusion, à la réception et à la fabrication de la valeur de ce que Mallarmé nomme, d'autre part, la « mentale denrée »⁵⁹, c'est-à-dire cette chose singulière, appelée « livre », qui tient ses propriétés et sa qualité symbolique moins de quelque substance renfermée dans sa forme objective que de l'espace inséparablement technique, culturel, économique et social dont il procède et au sein duquel il circule.⁶⁰

⁵⁸ Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁵⁹ « Étalages », *O. c.*, p. 374.

⁶⁰ J'ai montré ailleurs que le mécanisme du Livre repose en outre sur une mise en scène et en jeu du processus par lequel se produit et s'évalue la valeur d'un objet proprement culturel, à travers l'affectation à cet objet de signes de valeur. Mallarmé relie tout le financement à la fois économique et symbolique du Livre à une sorte d'opération publicitaire dont les cérémonies de lecture eussent été le moyen. Comment convaincre le grand public de la valeur de l'œuvre, comment amener 480 000 lecteurs à déboursier un franc pour l'achat d'un livre anonyme ? Tout simplement, argumente-t-il dans le secret de son laboratoire, en demandant au petit nombre des riches lettrés qui auront participé aux lectures publiques de s'engager à payer symboliquement 1 000 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 [...] de vingt volumes, ce qui vaudrait de la part chacune 1 000 francs, pour rien ; j'acquies 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 places [aux séances de lecture] » (*L.*, feuillet 114 A). Il faut, précise-t-il ailleurs, « tout fonder [...] sur une opération financière — à l'insu même des invités — entre gens du monde, mais riches » (feuillet 135 A). Ces invités, note-t-il encore, « à leur insu, représentent le secret de la séance » (feuillet 107 A). Avec une lucidité proprement stupéfiante, Mallarmé semble ainsi apercevoir que la valeur culturelle de l'œuvre est fondamentalement fiduciaire, qu'elle dépend du capital de

Ceci rappelé, venons-en à la matérialité technique du dispositif. Le mot d'instrument, spirituel ou non, ne figure sur aucune des fiches préparatoires que nous avons à notre disposition. Celui de « machine », en revanche, apparaît au feuillet 30 (A), associé à une action imaginaire (le « rêve de [la] mettre en branle ») et à un actionneur (« un ouvrier ») dont l'appellation et la fonction, qui l'opposent en sa jeunesse à l'austère office du prêtre vieillard, reviendront deux feuillets plus loin : « d'autre part il faut que jeune [homme – vienne] en lui se livrant au rêve de mettre en branle / la grande machine, un ouvrier »⁶¹ ; « tel le truc / tour / ce doit donc être / jusqu'à ce qu'[enfant] ouvrier revêtu / ce qu'il eût dû être en naissant mais s'est fait tel de ces cieux – apparu – vienne / délivrer en lui du / prêtre le vieillard – qui sera hanté / jusqu'à ce qu'enfant qu'il avait en lui (ouvrier) [revienne l'en tirer.....] au lieu de prêtre – qui souffre indûment de cette claustration »⁶². Laissons de côté l'opposition du prêtre et de l'ouvrier, de l'officiant du culte et de son acolyte opératif (le texte donnant du reste à penser que l'un contient l'autre, que le jeune ouvrier qu'il était hante le vieux prêtre qu'il est devenu, lequel semble attendre de la résurgence de ce passé incorporé sa proche délivrance). L'intéressant, du point de vue qui est le nôtre, réside dans ce lexique indexant la scène du Livre, ou l'une des scènes du Livre, au registre d'un imaginaire technologique : grande machine, ressort, mise en branle, ouvrier ou encore « opérateur », ainsi que Mallarmé nomme plus d'une fois celui qui, lors des cérémonies de lecture publique, eût fait la démonstration de la maniabilité et du pouvoir symbolique de l'Œuvre.

Mais de quelle technologie s'agit-il en l'espèce ? Inutile d'aller droit aux machines à vapeur de la grande industrie ou des transports ferroviaires : c'est d'une technologie de la représentation qu'il est question ici, comme en atteste le fait que ces métaphores machiniques – s'il ne s'agit que de métaphores – figurent, dans les notes en vue du Livre, sur les quelques feuillets à caractère thématique où paraît s'esquisser une sorte de trame dramatique en deux

confiance, de crédibilité, d'autorité sociale spécifique détenu par ceux qui procèdent à son évaluation. Et que cette promotion, pour être efficace, doit être accomplie à l'insu même de ceux qui en sont les agents. Voir, sur ce point, « De Mallarmé à Duchamp. Formalisme esthétique et formalité sociale », art. cité, pp. 45-50.

⁶¹ L., feuillet 30 (A).

⁶² L., feuillets 32 (A) et 33 (A). Sur ce même feuillet 32, il est de surcroît fait mention d'un « ressort » : « — la porte s'en est refermée — car / le ressort est d'autre part ».

actes séparés par un entracte.⁶³ Après tout, *machine* (ou mieux encore « grande machine ») signifie aussi bien, dans le vocabulaire du théâtre, selon l'une des définitions proposées par Littré en 1875, « l'ensemble des moyens mécaniques employés pour opérer des changements de décoration, et exécuter d'autres opérations telles que le vol des génies, le mouvement des simulacres, etc. » et, par extension métonymique, les représentations dominées par ce genre d'effets ou encore les intrigues à dénouement spectaculaire. Ce registre métaphorique est confirmé par l'intervention fréquente, dans ces feuillets, de motifs ou d'éléments fonctionnels tels que « rideau », « fond », « toile », « salle », « foule », « lever du rideau », « store », mais aussi « truc » ou « tour », renvoyant tous à un contexte de performance où, comme il est de règle chez Mallarmé, se trouvent étroitement articulés les uns aux autres le contenu du spectacle, l'espace dans lequel ce spectacle a lieu, l'instance de la scène et l'instance de la salle, c'est-à-dire l'objet, le lieu et les partenaires de ce qu'on pourrait appeler, en ce cas de figure, l'énonciation théâtrale. Si, selon sa proposition connue, « le Théâtre est d'essence supérieure », c'est non seulement que « le concours d'arts divers scellés par la poésie » y confère au spectacle « quelque caractère religieux ou officiel »⁶⁴, mais aussi qu'il autorise entre la scène et l'œuvre jouée, par l'intermédiaire de l'appareil scénographique, de même qu'entre l'œuvre mise en scène et son public, par la médiation du lieu et de l'occasion qui les rassemblent, un rapport d'intense participation réciproque. De là, dans ces notes, l'intersection constante entre ce qui, d'une part, toucherait en droit au sujet représenté ou au texte éventuel à proférer par les acteurs et ce qui, d'autre part, relèverait en fait du mécanisme de la représentation même (ouverture du rideau, éclairages⁶⁵, dispositions matérielles, décors, effets divers), certaines mentions faisant songer tantôt à des indications de tableaux (« Vision magnifique et triste / Qu'est-ce / Les restes d'un grand palais⁶⁶ »), tantôt aux prescriptions techniques d'un scénario : « ouvrir sur milieu (solitaire en soi – cela s'étend / jusqu'à l'avant mystérieux, comme le / fond – préparation à la fête / entracte / confusion des deux / avec interruption du fond

⁶³ Voir la synthèse convaincante proposée par B. Marchal dans son édition des *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, pp. 1381-1383.

⁶⁴ « Le Genre ou des Modernes », O. c., pp. 312-313.

⁶⁵ Voir feuillets 16-17 (A) : « (elles disparaissent à moitié [et] tendant les bras sur la grève [...] elles sont éclairées » [les soulèvements sont de Mallarmé].

⁶⁶ L., feuillet 22 (A).

ouvert / l'action dans / le fond / – reprenant où on le quitte⁶⁷ ». Ou bien : « lever du rideau – chute [sic] / Correspond à *fond* / et *avant* mystérieux – correspond à / ce qui cache le *fond* (toile, etc.) en fait le / mystère –⁶⁸ ». Ou encore :

– Pendant ce temps-là – rideau
dioramique s'est approfondi [sic] – ombre
de plus en plus forte, comme creusé
par elle – par le mystère –

Le store s'est annulé – avec –
les acquêts que ne pouvait rendre la
musique et qui sont là, éléphants, etc.⁶⁹

« Grande machine » en effet, la dramaturgie du Livre ne s'arrête pas, on le voit ici, à la fusion pragmatique des constituants de la représentation théâtrale ; elle passe également par une articulation entre diverses formes de spectacle, relevant à nouveau de plusieurs genres et de plusieurs strates culturelles. Au Drame, au Mystère, à l'Hymne, genres consacrés et voués à la célébration des héros et des grands mythes, se mêlent les sous-genres populaires, voués aux prouesses, du spectacle de cirque (avec sa ménagerie : « bêtes sauvages », ours blanc, éléphants, panthère noire, serpents, « bêtes sur deux pattes »), de la revue de cabaret (avec ses trucs, ses tours, ses musiques, ses fantasmagories, ses pyrotechnies) et du spectacle de diorama (avec son support de toile, ses éclairages, ses illusions d'optique). On ne l'a pas encore observé à ma connaissance, mais il ne fait guère de doute qu'ici le poète garde à l'esprit son projet théâtral des années 1876-1877, identiquement composite, et qu'intervient dans son souvenir, sans qu'elle soit nommée, la figure de Leona Dare, sorte de Loïe Fuller du pauvre, à la fois danseuse et acrobate, de la même manière que les éléphants dressés, évoqués deux fois dans ces notes, ne peuvent pas ne pas rappeler ceux qui furent mis à contribution – et largement propagés par voie d'affiche – dans certaines des revues les plus spectaculaires des Folies Bergère alors que celles-ci étaient placées, entre 1871 et 1885, sous la dynamique direction de Léon Sari.

Le diorama vient cependant s'ajouter au dispositif qu'il imagine désormais. La chose mérite qu'on s'y attarde. Baudelaire déjà

⁶⁷ L., feuillet 20 (A).

⁶⁸ L., feuillet 20 (A).

⁶⁹ L., feuillet 24 (A).

avait, dans le même *Salon de 1859* où il vitupérait contre la photographie, célébré les vertus d'illusion de ce procédé de projection, qui montrant le faux produit un effet de vérité.⁷⁰ Mis au point par Daguerre et Bouton dès 1822 mais tombé assez vite en désuétude au profit du panorama, le diorama (que Littré définit, assez imparfaitement, comme un « tableau sur toiles de grande dimension, tendues sur un plan vertical, éclairées par le comble et au besoin par derrière à l'aide de grands châssis vitrés, et que les spectateurs, placés dans l'obscurité, voient à travers une espèce de corridor noir ») rencontre toutefois, dans la seconde moitié du siècle, un engouement remarquable dans le contexte des attractions de foire, le public étant notamment invité à y contempler des vues d'ensemble de grandes villes – Venise, Londres, Rome – ou des grands chantiers qui les transforment. C'est du reste à un tableau de cette sorte que fait songer, aux feuillets 22 et 23 (A), la « vision magnifique et triste » déjà évoquée plus haut : « Qu'est-ce / Les restes d'un grand palais / – grand comme une ville – ou d'une ville [grande] unie comme un seul palais [...] à moins que quelque nef, ville flottante / soit revenue – plus ville du poète futur / gît en le passé ténébreux – en effet le désert l'a reprise – / à moins qu'elle ne gise en l'avenir – fermé aux / yeux humains, là / au fond ». Sorte de tableau changeant en effet, dans lequel une vue cède la place à une autre comme en fondu enchaîné, ou par un décrochage de plans. L'imaginaire du Livre se voit ainsi colonisé par un imaginaire de l'écran, à la faveur duquel le rideau de théâtre cesse d'être un simple tissu s'interposant entre la salle et la scène pour devenir le support – voile, toile, store ou rideau dioramique – d'une fantasmagorie électrique accordée à certains des motifs les plus obsédants du poète (dont ceux de la déchirure, de l'interruption, de l'hymen) : « l'arabesque électrique / s'allume derrière – et les deux / voiles / – sorte de déchirure sacrée du / voile, écrite là – ou déchire »⁷¹. C'est dire que l'intervention du diorama ne remplit pas ici un rôle simplement décoratif : elle est tout à la fois un auxiliaire de

⁷⁰ A la fin de la section qu'il réserve aux paysagistes, Baudelaire écrit ainsi : « Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimé et tragiquement concentré mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir » (« Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. Pichois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976, p. 668).

⁷¹ L., feuillet 21 (A).

modernité (faisant signe, en sa logique spectatorielle, en direction du cinématographe naissant ou à naître⁷²), un moyen de stratifier en profondeur l'espace de la représentation (« rideau / dioramique s'est approfondi [*sic*] ») et l'un des vecteurs de cette hybridation médiatique généralisée avec laquelle se confond, dans une large mesure, le projet du Livre total.

Les notes que l'on vient de commenter à grands traits n'en soulèvent pas moins un double problème. Celui de leur objet, d'une part. Que décrivent-elles ? Le contenu d'un spectacle possible (avec ses personnages, ses figures dramatiques, son texte) ou la « grande machine » de sa représentation ? L'une et l'autre sans doute, selon une « réciproque contamination de l'œuvre et des moyens »⁷³, ou mieux encore une représentation mise en abyme, dans laquelle des strates se relayeraient en profondeur comme autant d'écrans ou de tableaux éclairés puis obscurcis avant de s'ouvrir sur d'autres. Stores, rideaux, toiles, voiles déchirés. « Fond ouvert », « avant mystérieux – correspon[dant] à ce qui cache le fond (toile, etc.) »⁷⁴. Enveloppes successives d'un contenu toujours dérobé, selon cette disposition réflexive typiquement mallarméenne voulant que toute chose, tout concept, toute proposition s'éclipsent dès que postulés pour livrer passage à la déhiscence d'une « autre chose » absente, d'un anti-concept, d'une contre-proposition (soit la logique mise en œuvre dans un sonnet tel qu'« Une dentelle s'abolit »⁷⁵). Problème de leur statut, d'autre part, au sein de ce qui nous reste accessible du « monceau demi-séculaire » des notes préparatoires au Livre. Car, nous l'avons dit, la plupart de celles-ci portent par ailleurs sur la forme matérielle et la machinerie éditoriale d'un livre imprimé, donné à lire ou à voir en train d'être lu,

⁷² Livio Belloï fait utilement remarquer que si le spectateur est mobile dans le dispositif du panorama (il se déplace devant des vues fixes), dans celui du diorama, en revanche, il reste physiquement immobile, transporté qu'il est, par le plateau pivotant sur lequel il est installé, devant un tableau puis l'autre : « Si le dispositif dioramique tend à mobiliser le lieu du spectateur (la plate-forme pivotant à 180° pour le faire passer d'un tableau à un autre), le spectateur n'en demeure pas moins immobilisé durant tout le temps de la contemplation. Corps mobile *entre* les tableaux, mais regard immobile face à la représentation même. Entre la mobilité de la représentation et celle du spectateur, le choix est donc comme exclusif. Sous cet angle, la position dévolue au spectateur de cinéma prolonge, en la radicalisant, celle du spectateur de diorama » (*Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec/Paris, Nota Bene/Klincksieck, 2001, p. 189).

⁷³ « L'Action restreinte », *O.c.*, p. 371.

⁷⁴ *L.*, feuillet 20 (A).

⁷⁵ *Poésies*, *O.c.*, p. 74.

par un sujet individuel ou un officiant mandaté. D'un côté donc un spectacle, de l'autre un livre objet. D'un côté un théâtre (composite), de l'autre une lecture théâtralisée, à la faveur d'une sorte de messe laïque ou de petite liturgie profane. Rien n'interdit de penser que ces deux dimensions de l'œuvre aient été compossibles aux yeux de Mallarmé, l'une en direction du grand public en communion physique, l'autre en direction du public des lecteurs en communication virtuelle ; rien non plus n'interdit de faire l'hypothèse qu'elles correspondent à deux états de son travail, dont l'un hériterait du projet caressé dans les années 1876-1877 (mais modernisé) et dont l'autre représenterait un stade plus avancé, plus abstrait et conceptuel. Lacunaires et laconiques, énigmatiques et allusifs, les fragments de ce qu'il est convenu d'appeler le « Livre » ne permettent pas d'en trancher, sauf peut-être à constater que l'une des esquisses relatives au livre objet, particulièrement elliptique, donne à entrevoir quelque affinité possible entre le grand spectacle dioramique imaginé par le poète et les cérémonies de lecture qu'il prévoyait : « pureté lumière électr – », note-t-il ainsi au feuillet 191 (A) avant de préciser que « le volume, malgré l'impression fixe, devient par ce jeu, mobile, de mort il devient vie ». Sauf encore à se rappeler, par delà cette mobilité éclairée à l'électricité, que la structure du Livre objet, envisagé jusque dans sa « dorure sur tranche », sa pagination, ses plis ou la permutabilité de ses pages – et plus largement dans l'ensemble des jeux de « raccords – rapports »⁷⁶ qu'il eût autorisés –, devait reposer sur un identique principe d'hybridation entre genres et médias, au premier rang desquels le genre du feuilleton et le support du journal.⁷⁷

« Paléo-ordinateur »⁷⁸, a-t-on dit du Livre mallarméen en plaçant l'accent sur son algorithmique, ses propriétés combinatoires, sa dimension conceptuelle. Tropisme connu, qui porte à penser ce Livre au travers des clichés technologiques ambiants, de la même manière que, dans l'ordre des doctrines en successive émergence sur la scène intellectuelle, la démarche esthétique de Mallarmé a pu être tour à tour arraisonnée, pour s'en autoriser, par l'existentialisme, le structura-

⁷⁶ *L.*, feuillet 43 (A).

⁷⁷ « Mon journal », écrit-il entre autres au feuillet 66 (B), le motif du « feuilleton » figurant au feuillet 44 (A).

⁷⁸ Michel Beaujour, auquel on doit l'expression, voit dans Mallarmé « le premier artiste conceptuel » et, comme tel, « [un] prédécesseur de Marcel Duchamp, [en ce que sa] machine reste à l'état d'ébauche fantasmagorique, existant de sa non réalisation » (*Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 279).

lisme ou les théories de la déconstruction, sinon l'Art Vidéo, placé « dans l'après-coup mallarméen du contre-coup quantique »⁷⁹. Tropisme banal, aussi bien, et dont le livre imprimé, vu comme bien culturel, n'a pas cessé de faire l'objet, chaque époque le pensant à l'aide des métaphores techno-scientifiques dominantes. La génération de Rabelais et Du Bellay rapportait l'invention du livre imprimé à celle de l'artillerie, de même qu'un Lamartine, dans sa biographie de *Gutenberg*, en saluera l'avènement au moyen de figures empruntées au journal d'information et au télégraphe électrique. Contrairement aux apparences, le livre objet n'a finalement connu qu'assez peu de transformations matérielles depuis l'invention du codex au II^e siècle de notre ère et celle des caractères mobiles au XV^e siècle (il est resté, en gros, identique à lui-même : un parallélépipède rectangle de feuilles brochées à gauche). Ce qui change n'est pas en lui ni à même sa forme, ce sont les représentations auxquelles il se prête, sa signification sociale, ses usages, ses pratiques, sa position relative dans l'espace des médias qui lui font escorte ou concurrence, tout se passant comme si le livre n'était pas tant « la mémoire papier de l'humanité », comme le pensait Schopenhauer, que l'écran sur lequel chaque état de société projette les représentations qu'elle se fait de sa propre culture et de ses propres fétiches technologiques.

Plutôt donc qu'à d'improbables préfigurations de l'ordinateur ou du cyberspace, mieux vaut, pour conclure, rapporter le Livre mallarméen – et ce qu'il donne à penser du livre ordinaire – aux déterminations de son propre contexte historique et technique. À cet égard, on observera d'abord que l'utopie du Livre à 480 000 exemplaires, dans le contraste saisissant qu'il entretient avec l'édition 1887 des *Poésies* à 47 exemplaires photolithographiés d'après manuscrit, ne peut pas être séparée de la phase de crise que traverse à la fin du siècle, en France, l'édition de poésie, et en particulier de l'emprise exercée sur les poètes symbolistes par les mercenaires de l'édition à compte d'auteur (qu'il s'agisse d'un Lemerre ou d'un Vanier). Le Livre, en ce sens, constitue une sorte de symptôme inversé d'un ma-

⁷⁹ Jean-Paul Fargier, « Mallarmé a-t-il inventé la vidéo ? L'Ange du digital », dans *Où va la vidéo ?*, numéro hors série des *Cahiers du cinéma*, 1986, p. 98. Cf. aussi Bernard-Henri Lévy : « Un soir, j'ai fait un rêve. Stéphane Mallarmé était dans le rêve. Mais un Mallarmé bizarre, insolent moderne et qui, entouré de logiciels et dans un grand fracas d'intelligence, continuait de nourrir l'idée du livre fou, qu'il occupa sa vie à essayer de programmer. Mémoire infinie. Science impeccable. Suprêmes artifices. Ce soir-là, Mallarmé écrivit le livre » (*Eloge des intellectuels*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1987, p. 150).

rasme diffus, une tentative, pathétique en quelque façon, d'affecter au discours poétique, « explication orphique de la Terre », un horizon éditorial (et un champ de réception) débordant de toutes parts un commerce de la chose imprimée soumis pour lors aux deux inflations croissantes du roman – « produit agréé courant »⁸⁰, dit Mallarmé – et de la grande presse d'information. Il est frappant de constater, à cet égard, que la rubrique sous laquelle le poète enregistre, dans le recueil des *Divagations*, sa réflexion programmatique « Quant au Livre » fait figurer, en son centre, l'article qu'il avait réservé, sous le titre d'« Étalages » au krach de la librairie de l'hiver 1890-1891. Il n'est pas de signe plus éloquent de cette crise, plus structurelle que conjoncturelle, ni de preuve plus flagrante de la baisse de la poésie sur le marché des valeurs éditoriales que ce grand Livre impossible, voyant le chef de file du symbolisme, célébré par ses pairs, lesquels réservent la jouissance de ses textes à une pure élite au nombre de laquelle ils se comptent, « se [livrer] au rêve » de toucher un vaste public en attente, croit-il, peut-être sans illusion, de ce qu'il appelle « la fondation du Poème populaire moderne [...], dont une majorité lisante soudain inventée s'émerveillera »⁸¹. L'hybridation constitutive du Livre prend sous ce même angle un autre relief. La réflexion théorique de Mallarmé, qu'elle porte sur la forme du livre ou sur l'écriture poétique, est hantée d'un bout à l'autre, en effet, par la problématique du journal, dont il s'agit certes de distinguer fermement l'œuvre à caractère littéraire – pure exception au régime hégémonique de « l'universel reportage » –, mais auquel il importe, néanmoins, de reprendre certaines des potentialités expressives qu'il présente (telles que le format, l'orchestration typographique ou le « pli », ainsi que Mallarmé le tentera, en première approche, dans son *Coup de dés*). Le livre sera sauvé, postule-t-il, par celui qui saura le transformer : « que manque-t-il », effectivement, « au journal, pour effacer le livre [...] : rien, ou presque, si le livre tarde tel qu'il est, un déversoir, indifférent, où se vide l'autre... »⁸² C'est une transformation de ce genre qui est en jeu dans les esquisses que le poète nous a laissées, épures ou épaves d'un grand rêve échoué.

Resterait à s'interroger sur le sens, mystérieux, de cette entreprise désespérée. Deux mots ou deux concepts, particulièrement insistants dans ces esquisses, permettent peut-être d'en écarter les voiles

⁸⁰ « Étalages », *O. c.*, p. 373.

⁸¹ « Étalages », *O. c.*, p. 376.

⁸² « Le Livre, instrument spirituel », *O. c.*, p. 379.

– celui de « foule » d'une part, véritable « morphème à répétition », pour reprendre l'expression de Philippe Muray⁸³, et d'autre part celui de « modernité » (ou de « moderne »). « Moderne est ce calme »⁸⁴, écrit Mallarmé. Ou bien : « Toute la modernité est fournie par le lecteur »⁸⁵. Et encore : « le tout modernisé, c. à. d. mis à la portée de tous, actuellement appliqué »⁸⁶. Tous deux s'articulent, sur le fond de crise qui vient d'être profilé, pour cerner les contours d'une œuvre qui se serait voulue ouverte (offerte au public appelé à participer effectivement à son mécanisme) autant qu'en prise sur son environnement technologique. Sans doute est-ce aussi que le poète pense à son tour « son » livre à l'intérieur des catégories d'une époque où se développe la culture de masse dont les conditions se sont agencées sous le Second Empire, avec les premiers effets des politiques d'alphabétisation et de lecturisation populaires, le livre à très bon marché, le petit journal à un sou, le feuilleton et le fait divers à jet continu, les cabarets, les foires du Trône et autres grandes Expositions universelles. Dès 1877, on l'a vu, Mallarmé imagine un spectacle urbain mixant, en plusieurs « coins » de Paris, le « drame magique » et le cabaret, le Mystère et le mélodrame. Rien d'étonnant dès lors si, dans ses dernières années, il module les formes de l'œuvre sur d'autres arts et médias encore, qu'il s'agisse du spectacle de cirque, de la grande presse quotidienne ou du diorama. Et nul doute que, poursuivant sa tâche, il fût « [allé] droit au cinématographe », dont le diorama a comme marqué la place dans le dispositif installé par lui. Façon en effet de « moderniser » le Livre, de le sauvegarder, de le mettre à la portée de tous, d'en faire le vaste écran, à décrochages multiples, sur lequel chacun serait venu projeter son désir d'être partie agissante de l'œuvre, aux prises avec une illusion à couleur de vérité. Façon aussi de le mettre au diapason des « engins de captation du monde moderne ». Dans cette double perspective, le travail en vue du Livre n'aura pas simplement été le creuset d'un imaginaire esthétique accordé à l'esprit technologique du temps, ni seulement, ainsi que je l'ai montré par ailleurs, un effort de déconstruction ironique des mécanismes de la fabrication de la valeur littéraire, mais plus largement encore la recherche d'une structure moulée sur tout un imaginaire social. Leona Dare, les éléphants dressés des Folies Bergère, le diorama,

⁸³ Philippe Muray, *L'Opium des lettres*, Paris, Christian Bourgois, 1979, p. 33.

⁸⁴ *L.*, feuillet 24 (A).

⁸⁵ *L.*, feuillet 148 (A).

⁸⁶ *L.*, feuillet 103 (A).

les algorithmes ou les équations mystérieuses ne portent peut-être rien d'autre, en définitive, que le rêve d'une collectivité poétique enfin trouvée au-delà du cercle restreint des seuls lettrés.