

Entre art et fabrique

Mallarmé à l'Exposition Internationale de Londres (1871-1872)

«Je le prédis : le mot d'authentique, qui fut, pendant maintes années, le terme sacramental de l'antiquaire, avant peu n'aura plus de sens.»

Stéphane Mallarmé (1)

Août 1871, première station d'un pèlerinage technologique : Mallarmé visite à Londres, pour le compte de quatre journaux, l'annexe française de l'Exposition Internationale. Des vingt articles qu'il projette au départ d'écrire, trois seulement paraîtront, sous pseudonyme anglais — L.-S. Price — et sous la forme de lettres adressées au rédacteur en chef du *National* dans les numéros des 29 octobre, 14 et 29 novembre 1871 (2).

Seconde station l'année suivante : mandaté cette fois par *L'Illustration*, il couvre la deuxième saison de la même exposition et compose un article plus articulé, à paraître le 20 juillet 1872 sous sa propre signature (3).

Coup sur coup, deux expériences décisives : un poète entre en contact, après bien d'autres, avec ce qu'on pourrait appeler, aux deux sens possibles de l'expression, la culture industrielle et il en tire non seulement des articles descriptifs, répondant au mandat journalistique qu'on lui a confié, mais aussi des observations susceptibles de s'articuler en une vision critique cohérente. Il s'agit là, en outre, de deux expériences ignorées, négligées ou sous-évaluées par la critique mallarméenne classique, pour cette raison qu'elles s'inscrivent dans le cadre d'une besogne alimentaire (Mallarmé finance par cette mission ses séjours à Londres, où il rencontre poètes et éditeurs) et sous prétexte que les articles qui en sont issus portent (ou porteraient) tous les signes d'une écriture et d'un imaginaire sous contrainte : contrainte du style, du ton et du discours journalistiques, contrainte aussi du compte rendu d'exposition, l'un des genres les plus codés dans la presse du

XIX^e siècle. Aussi s'abstient-on d'ordinaire de lire ces textes, en les déplaçant aux marges extérieures d'une œuvre dont la minceur (en nombre de pages) ne semble guère faire obstacle aux coupes qu'on lui impose.

Ces textes sont pourtant d'une importance considérable. Non seulement par tout ce qu'ils dévoilent, au travers d'un regard parmi les plus lucides, de la configuration symbolique ordonnant, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les rapports entre l'art et l'industrialisation des biens artistiques — et donc, aussi bien, les discours qui en émanent, — mais encore parce qu'ils représentent, dans la trajectoire intellectuelle de Mallarmé, un tournant capital, à la fois par l'expérience qu'ils recueillent, par l'élaboration théorique qu'ils en font et par la forme journalistique adoptée pour la cause. A Londres, en 1871 puis en 1872, sur un objet ou un complexe d'objets (l'Exposition) qui concentre l'engouement du grand public et la répulsion des écrivains les plus autorisés, le poète entre en discordance avec ses pairs sans pour autant marcher à l'unisson des masses fascinées. Aussi bien, il y dévie par rapport à ses propres convictions, dépôt mental de stéréotypes parnassiens et de préjugés sociaux dont son pamphlet contre «L'Art pour tous», en 1862, avait opéré la plus violente cristallisation. L'ensemble de textes qu'il compose en deux temps sur et autour du phénomène Exposition intéresse donc à la fois la démarche même du poète — c'est-à-dire la formation de son projet théorique personnel — et l'histoire de l'art en général, sous l'angle du débat révélateur qui va secouer toute la seconde moitié du siècle : la problématique des arts décoratifs, recoupant sous maints égards celle des techniques de reproduction

appliquées aux œuvres d'art. C'est dire qu'avant de se plonger enfin dans ces textes de Mallarmé — parmi les plus singuliers et les plus inattendus qu'il ait signés — et de mesurer l'écart qu'ils creusent vis-à-vis des doxas établies, il convient de cerner leurs conditions de possibilité, en réinstallant trois cadres à penser en abyme les uns des autres : le cadre du phénomène Exposition, le cadre économique-social à l'intérieur duquel lui-même s'inscrit, le cadre générique et thématique du compte rendu d'exposition, exercice de style rituel et rite commun de passage, au XIX^e siècle, pour nombre d'écrivains saisis par le démon du journalisme.

Au seuil de l'univers

Avant d'y entrer avec Mallarmé, il faut en effet s'arrêter un instant sur le seuil de l'Exposition. Ce seuil n'indique pas seulement la limite au-delà de laquelle s'amorcerait le circuit fermé d'une sorte de tourisme technologique : il marque l'entrée d'un édifice à fonction symbolique, rayonnant au centre de la cité Capitalisme et constituant aussi bien, pour ses visiteurs, un espace d'exposition (où objets et machines sont rassemblés pour être montés en spectacle) que le terrain d'un apprentissage idéologique et culturel (en ceci que les objets exposés désignent, dans leur accumulation même, les principes et les valeurs présidant à leur agencement). L'Exposition universelle se veut sans doute un condensé de l'univers mais elle est avant tout un précipité de la société industrielle, avec ses machines et sa vision machiniste du monde, avec les produits

de ses arts décoratifs et sa valorisation de la consommation ostentatoire, avec ses moyens de reproduction mécanique et sa promotion du factice — bref, avec sa technique et le credo de sa technique.

L'Exposition, autrement dit, est une machine à représentations, aussi vorace que productive : elle transmet autant qu'elle recueille, inculque autant qu'elle incorpore, installe des cadres de connaissance autant qu'elle cristallise les connaissances de toute une époque, communique du savoir autant qu'elle donne à ses visiteurs le moyen de communier, à travers les objets exposés, avec la conscience de leur propre contemporanéité, c'est-à-dire de leur collective adhésion au mouvement d'une histoire confondue avec celle de l'industrialisme triomphant. C'est dire que, s'il y a bien une histoire propre du phénomène Exposition, cette histoire constitue d'une certaine manière la version fantasmagorique, sortant à échéances programmées, d'une «autre» histoire, celle du capitalisme industriel, dont elle accompagne et rythme le développement à coup d'événements soumis eux-mêmes à une double logique de répétition et d'expansion spectaculaire. Toujours plus fort : «nationales», «internationales», puis «universelles», les expositions seront d'abord organisées dans des bâtiments pré-existants avant d'être installées en site autonome, «palais» créés pour l'occasion, puis cités artificielles où se multiplieront pavillons nationaux et halls spécialisés. Toujours plus haut : de l'horizontalité de la galerie du Crystal Palace à la verticalité triomphante de la Tour Eiffel, en attendant, plus près de nous, le Pavillon des Découvertes installé au milieu du site de 215 hectares de la méga-exposition de Séville, sorte de méta-exposition en accord avec une époque, la nôtre, qui aurait perdu, dit-on, «la superstition de l'industrie» (4). Quelques éléments de cette histoire en abyme d'une autre permettront de s'en convaincre.

Préparée par les expositions nationales «des produits de l'Industrie», dont celles de Paris à partir de 1798 (5), la première exposition dite «internationale» s'est tenue à Londres en 1851, à l'apogée de l'Empire britannique et «en corrélation» avec «l'idée du libre-échange» (6) : «Le raisonnement qui avait donné naissance à la grande idée du libre-échange fit naître l'idée qu'une exposition où chacun présenterait ce qu'il a de meilleur pour

pouvoir emporter ensuite ce que les autres peuples ont aussi de meilleur, loin d'appauvrir qui que ce soit, enrichirait tout le monde. [...] Au centre du mouvement [...] se trouve le principe selon lequel ce n'est pas l'État, mais uniquement la libre activité des citoyens qui doit produire une œuvre de ce genre» (7). Universelles, les expositions le seront donc, aux yeux de leurs premiers organisateurs, dans la mesure où chacune entendra livrer à ses visiteurs — au premier rang desquels les exposants eux-mêmes, en quête de médailles et de commandes — aussi bien le relevé d'un état donné du patrimoine technologique des pays avancés qu'une banque d'idées, d'innovations, de perspectives techniques ou scientifiques, devant en principe stimuler, par émulation plus que par concurrence, l'activité industrielle des exposants, toutes nationalités confondues (8). Le tout chaque fois couronné par une performance architecturale de grand prestige, à la fois démonstration de savoir-faire, expérimentation de nouveaux matériaux (la fonte, le fer, l'acier, le verre) et installation d'un lieu qui soit à la mesure de la cérémonie grand-spectacle organisée en l'honneur des machines, marchandises, maquettes et ouvrages d'art réunis pour la circonstance. Première du genre, l'Exposition universelle de Londres aura livré ainsi du même coup «et le paradigme des grandes manifestations temporaires, urbaines et festives, qui, dans l'Occident en voie d'industrialisation, allaient servir de banc d'essai et d'expérimentation pour les constructeurs et, avec le Crystal Palace de Paxton, l'archétype des grands halls industriels» (9).

L'enthousiasme du grand public, extraordinaire dès cette manifestation inaugurale, ne se démentira pas lors des expositions ultérieures. Peut-être même montera-t-il encore de quelques crans lorsque les expositions, à l'heure du protectionnisme et de l'organisation d'état, cesseront d'être des foyers d'émulation technologique au service des «citoyens»-industriels pour devenir de purs spectacles mercantiles, à l'occasion desquels chaque nation mettra en représentation non seulement les fleurons de son génie industriel mais aussi les produits de ses Beaux-Arts et de ses arts décoratifs, désormais marchandises à prix étiquetés. Cette mutation décisive s'opère à Paris en 1855, soit dans un pays qui devait «porter [l'institution de l'exposition]

vers des sommets de grandeur et d'élégance artistique» (10) — jusqu'au trois cent mètres symboliques de la Tour Eiffel — et sous un régime, le Second Empire, ayant élevé l'industrialisme au rang de religion d'état. L'Exposition universelle prend cette année-là son vrai visage, masqué naguère par les pieuses intentions de ses initiateurs, et va dès lors pouvoir remplir à plein ses fonctions idéologiques essentielles.

Conçue au départ comme une sorte de creuset dans lequel devait se précipiter et se cristalliser au profit de tous l'esprit technologique de l'époque, l'Exposition universelle s'organise désormais, du point de vue des exposants, comme un «événement médiatique» à l'échelle internationale, «symbolis[ant] l'avènement d'une nouvelle culture matérielle, basée pour l'essentiel sur la production industrielle d'objets» (11), et offrant à chacun l'occasion de démontrer, par des réalisations concrètes, sa faculté d'invention et de la mesurer à celle de ses concurrents (12). Régis Debray, qui supervisera la section française de l'Exposition de Séville, en conviendra aisément : «C'est devenu non seulement la règle, mais la raison d'être de ces compétitions sans vainqueurs ni vaincus, ces olympiades futuristes où nul ne monte sur le podium [...] : chaque pays y est tenu de faire sa publicité. Les nations tiennent éventaire de leurs qualités, se haussent du col, se poussent du coude» (13). Du point de vue de son impact sur le public, c'est dire que l'Exposition constitue une sorte de mass media martelant deux messages étroitement articulés (comme s'articulent l'une à l'autre l'idéologie à l'économie) : l'un célébrant à l'attention de tous la marche inéluctable du Progrès, l'autre appelant les fractions moyennes et inférieures de la bourgeoisie à la consommation jubilatoire de biens culturels en simili (objets décoratifs, meubles de «prestige», etc.) et inculquant «aux masses exclues de la consommation», comme dit Benjamin, «l'identification à la valeur d'échange» (14).

Installant «un cadre où la valeur d'usage passe au second plan» (15), l'exposition marche en outre à la totalisation factice (16), par accumulation d'objets et de machines venus de différents pays mais rassemblés par genres, espèces, branches industrielles, rubriques, ordres des matières et des matériaux, annexes nationales (par quoi le principe de

division, consubstantiel à l'économie capitaliste, n'est déjoué qu'en apparence et retrouve aussitôt sa pleine pertinence). Au fondement d'un tel classement, différents critères approximatifs, — techniques, géographiques, voire «religieux», — tous plus ou moins orientés dans le sens d'une répartition idéologique des biens exposés et des exposants. «Au milieu de cette immense exposition [de 1851], écrivait l'année suivante Michel Chevalier, l'observateur reconnaissait bientôt que, pour ne pas s'y perdre [...] il fallait réunir les peuples divers en un certain nombre de groupes, et que le seul mode efficace, utile, de composer ces groupes industriels consistait à prendre pour base, quoi ? les croyances religieuses. A chacune des grandes divisions religieuses entre lesquelles se répartit le genre humain correspond en effet [...] un mode d'existence et d'activité industrielle qui lui est propre» (17). Bannière du discours explicite des organisateurs, la distribution hiérarchique des biens et des peuples hante en réalité la «comparaison» euphorique à laquelle ils semblent se prêter exclusivement et que la structure de verre et de métal des halls d'exposition, au-delà de la pure performance technologique qu'elle représente, a pour fonction de symboliser dans l'espace architectural lui-même. Symbolisation ambiguë en l'occurrence puisque la vitre est transparence autant qu'elle fait obstacle — ce dont Mallarmé s'avisera lorsqu'à l'occasion de sa seconde visite, il verra dans la «vitre transparente» qui sépare l'annexe française du reste de l'exposition une «limite fragile [qui] isole un monde d'un autre monde» et le «soustrait [...] au mélange international» (18). Autrement dit, dans le palace de cristal baptisé «palais industriel», le public traverse un monde divisé, quadrillé, dont l'universalité se résume à l'exotisme disparate des salles, restant soumise à l'agencement différentiel d'un espace où la visite arpente des distances plus qu'elle ne franchit ou lève des frontières.

A l'engouement des masses qui se pressent aux grandes expositions, les artistes ont peu participé, du moins dans un premier temps, ayant d'abord refusé — lors de l'Exposition de 1801 — de figurer aux côtés des industriels pour n'y consentir ensuite qu'à la condition formelle qu'une annexe spéciale leur fût réservée (en signe de compromis,



Fig. 1. Georges SEURAT. *La tour Eiffel*, 1890, huile sur panneau, 24 x 15,5 cm, collection privée.

Delacroix sera même commissaire de l'exposition de 1855). Quelque étanches que paraissent les barrières qu'elle aura établies entre l'art et l'industrie, l'Exposition met cependant en concordance, et peut-être en situation de rivalité, deux modes de production et surtout deux figures emblématiques émergeant à la même époque, dans un rapport d'opposition : celle de «l'artiste» et celle de «l'ingénieur». Tous deux s'affirment comme des techniciens, mais travaillent dos à dos, tourné chacun vers une direction opposée à celle de l'autre. L'un renvoie, par attitude passéiste, à la

pratique et à la mythologie de l'artisanat tandis que l'autre adhère pleinement, parce qu'il en est partie prenante et agissante, au mode de production industrielle (19). Mais, rapportée au concret des pratiques esthétiques du temps, cette opposition s'avère trop tranchée (20). Ce n'est pas un fait de coïncidence fortuite si les poètes qui fraient la voie du Parnasse, en même temps qu'ils renvoient, comme Banville dans ses *Cariatides* (1842), à la statuaire antique et plus généralement au culte du «décor», se revendiquent tout autant — Gautier en tête, avec ses *Emaux et*

Camées (1852), suivi par Leconte de Lisle avec sa série de «Médailles antiques»⁽²¹⁾ — d'une conception de l'écriture poétique qui l'associe à l'orfèvrerie ou à l'émaillerie, autrement dit à deux pratiques para-artistiques relevant du secteur générique des «arts décoratifs», auxquels les expositions font large place et qui vont «constituer le grand débat de toute la deuxième moitié du siècle»⁽²²⁾. S'établit ainsi, au cours du second Empire, une configuration symbolique au sein de laquelle l'art légitime et l'art décoratif se font écho, ce dernier démarquant académiquement l'autre et le premier portant le second au sublime. Unis sous cet angle, le Parnasse et le symbolisme ne cesseront plus de renvoyer au paradigme du décoratif, l'un par sa poétique propre, centrée sur le ciselage maniaque de l'expression (rimes clinquantes ou allitérations en cascade, alexandrins impeccables, rythmes complexes), l'autre par sa thématique privilégiée, accumulant bibelots kitsch, meubles ouvragés, miroirs vénitiens, vases de Sèvres, coquillages, coffrets à bijoux, drageoirs, pierreries, consoles, crédences (le «Ptyx» mallarméen, «Aboli bibelot d'inanité sonore» et, dans une moindre mesure, l'«éléphant de jade»⁽²³⁾ laforguien marqueront, à cet égard, l'apothéose ironique d'un tel registre). Conclure, chez ces poètes saisis par le démon du décoratif, à quelque tentative de l'exorciser et de neutraliser, par les ruses de l'écriture ou de l'imaginaire, l'emprise qu'il exerce sur l'esthétique générale de la seconde moitié du siècle serait aller trop vite en besogne. S'il est entré assurément chez les plus lucides d'entre eux une forme de réappropriation parodique des objets-fétiches, on contestera difficilement qu'en dépit de leurs résistances théoriques, les poètes post-romantiques — y compris Mallarmé⁽²⁴⁾ — ont cédé à la fascination que ces objets suscitaient dans les publics les plus divers.

Assumée ou subie, convertie au moins en esthétique fétichiste, cette fascination s'articule étroitement, chez les poètes ou les romanciers lettrés (tel Flaubert), à la méfiance et à l'inquiétude. Babel et bazar à la fois, ce «monstre appelé Exposition», comme dit Mallarmé au moment de «le dépecer»⁽²⁵⁾, condense et célèbre la puissance technicienne d'une ère dont ils croient avoir tout lieu de craindre qu'elle va porter un coup fatal au bon génie du Beau, émettre tout principe d'Universalité

dans une multitude de particularismes étriqués, révoquer les «formes éternelles» au profit des fabrications provisoires et de l'aveugle précipitation du Progrès, cet ennemi mortel de l'art qui lui, s'il avance et se transforme, ne progresse jamais. Leurs alarmes ne s'expriment pas seulement entre les lignes de leurs textes de création ou dans leurs proclamations spécifiquement littéraires. Si l'Exposition draine en grand nombre les écrivains, beaucoup n'y seront pas de simples visiteurs admiratifs ou indignés. Journalistes d'occasion, certains y vont portés par un projet d'écriture spécifique.

Visiter, décrire, décrier

Mallarmé en effet n'est pas, loin s'en faut, le premier ni le dernier des écrivains à effectuer, carnet en poche, ce pèlerinage «aux lieux [...] de la marchandise comme fétiche»⁽²⁶⁾. Pour s'en tenir aux seuls poètes, Gautier (1851), Baudelaire (1855), Villiers de L'Isle-Adam ou Catulle Mendès (tous deux en 1869) y ont passé avant lui. Et après lui, parmi bien d'autres, Verlaine ou Henri de Régnier (tous deux en 1889). Philippe Hamon l'a souligné à juste titre : «De même que l'Italie était un lieu (commun) obligé pour tout touriste romantique (et aussi pour tout peintre et tout élève architecte), de même l'Exposition et le boulevard sont des «passages», lieux réels devenant topoi, thèmes littéraires, métaphores ou sujets d'article de journal obligé pour tout écrivain de la deuxième moitié du siècle»⁽²⁷⁾. A lieu commun de passage, leitmotiv commun : dans une époque de mercantilisme effréné, l'art, dit-on, est au péril «du Pandemonium industriel»⁽²⁸⁾, de la reproduction en série, de l'échange généralisé. Ouverts au tout-venant, ces musées provisoires de la marchandise que sont les Expositions universelles proclament avec arrogance le triomphe de la technique et du mercantilisme, annoncent une époque, près de s'ouvrir, dans laquelle la conservation de l'œuvre s'évanouira au profit de sa mise en circulation et de son obsolescence programmée. Rien bientôt n'aura plus lieu qui ne soit passé par les circuits d'échange, rien n'advient plus qui ne soit destiné à être aussitôt remplacé par autre chose d'aussi éphémère et d'aussi propre à stimuler l'engouement puis l'oubli collectifs. «Sujet de délire au XIX^e

siècle»⁽²⁹⁾, dans la définition sarcastique de Flaubert, l'Exposition dresse un piédestal à la marchandise élevée au rang d'art et décline virtuellement, du même coup, l'œuvre d'art au rang de marchandise promise à l'étal culturel, à la «névrose des grands bazars»⁽³⁰⁾, au nivellement faussement promoteur de la réclame. Et cela d'autant plus que ses organisateurs ou leurs agents de diffusion légitiment explicitement la mode des expositions en soutenant qu'elles fraient, par l'exemple, les voies d'une prochaine alliance entre l'art et l'industrie, celle-ci devant stimuler celui-là en la dotant de moyens techniques nouveaux et en lui ouvrant la double perspective d'une production amplifiée et d'une destination élargie (à chaque foyer, son bronze genre Barbedienne ou son horloge décorative)⁽³¹⁾. Aussi, aux yeux des plus inquiets ou des plus lucides, le délire de l'Exposition risque-t-il de favoriser dans l'esprit du public ébahi qui s'y complait un déclin de «la faculté de juger» (Baudelaire) et une confusion mentale entre deux registres que tout, leur semble-t-il, devrait tenir séparés et que l'idéologie industrialiste du «progrès» — comme apothéose du technicisme et de la rationalité positiviste — tend néanmoins à faire se rejoindre dans un même culte rendu à l'innovation purement technique et à la production massive. Malgré l'intérêt «rêveur» qu'il confessait à l'endroit de «la comparaison des nations et de leurs produits respectifs»⁽³²⁾, Baudelaire, l'un des premiers, s'en était rageusement alarmé en 1855 à l'occasion de son compte rendu de l'Exposition universelle de Paris :

«Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. — Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance; la liberté s'évanouit, le chatiment disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré l'âme de toute responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau : et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité

dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible.

Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité, et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent de notre supériorité sur les anciens; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel» (33).

Si l'exposition est aux productions industrielles et à l'art décoratif ce que le salon est à l'œuvre d'art légitime, cela n'implique pas que les deux circuits restent en parallèle, sans se rencontrer ni se court-circuiter (les notions d'«esthétique industrielle» (34) et d'«art décoratif» établissent déjà un point de contamination entre eux, n'étant que des variantes, dégradées, de l'art proprement dit). Ainsi, la photographie, mixte d'artifice technologique et d'art mimétique, indexable par conséquent dans les deux registres de la rationalité technique et de la représentation esthétique, est l'un des plus puissants vecteurs d'une telle «contagion», comme l'a souligné le même Baudelaire, mettant en garde dans son Salon de 1859 contre l'engouement «d'une foule idolâtre» pour «une industrie nouvelle [...] qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qu'il pouvait rester de divin dans l'esprit français» (35) :

«La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se

rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. [...]

Je sais bien que plusieurs me diront : «La maladie que vous venez d'expliquer est celle des imbéciles. Quel homme, digne du nom d'artiste, et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie?» Je le sais, et cependant je leur demanderai à mon tour s'ils croient à la contagion du bien et du mal, à l'action des foules sur les individus et à l'obéissance involontaire, forcée, de l'individu à la foule. Que l'artiste agisse sur la foule, et que le public réagisse sur l'artiste, c'est une loi incontestable et irrésistible; d'ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier; on peut constater le désastre. De jour en jour, l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. [...]

L'observateur de bonne foi affirmera-t-il que l'invasion de la photographie et la grande folie industrielle sont tout à fait étrangères à ce résultat déplorable? Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel?» (36).

En réalité, ce qui est mis en péril par cette «invasion» des techniques de reproduction industrielle que les expositions contribuent à propager et à légitimer, ce n'est pas seulement le primat de la qualité, que remplacerait le régime de la quantité. C'est surtout, pour reprendre l'expression fameuse de Benjamin, «l'aura» qui nimbait l'œuvre, c'est-à-dire son «ici-maintenant» (37). Autrement dit encore, le principe de reproduction annule, en l'œuvre, la magie de son unicité ontologique et du même coup, semble-t-il, sa valeur culturelle (laquelle pourrait bien avoir converti, en inscrivant l'œuvre à fonction artistique dans une tradition et dans une mémoire spécifiques, la «valeur culturelle» de l'œuvre à fonction rituelle et magique : de là chez Baudelaire, dans ses deux articles, une telle insistance du vocabulaire religieux et des références au domaine spirituel). Enregistrant un singulier fait de synchronie (la figure de «l'artiste» émergeant au même moment que la photographie), Benjamin a soutenu

que la doctrine de l'Art pour l'Art — privilégiant à l'exclusive de tout autre un art réflexif voué au culte de la rareté et orienté vers une «théologie négative» (38) — a constitué une première réponse, dans le champ poétique, à ce régime de la «reproductibilité technique» qui tendait à prévaloir dans les différents secteurs de l'activité sociale et à la crise de la représentation qu'il avait commencé d'engendrer. Mais on peut également relever, avec Philippe Hamon, dans les deux champs artistique et littéraire, toute une série de réactions apparentées, allant celles-ci dans le sens d'une réintégration par l'œuvre de sa mémoire culturelle, par les voies «du néo-», du pittoresque chez les architectes, [de] la pratique de l'ironie, de la «blague supérieure» (Flaubert), du montage intertextuel, de l'écriture artiste chez les écrivains» (39). Autant de façons, même détournées, de procéder à la réappropriation d'une histoire fermée sur elle-même et de resituer l'activité esthétique dans une lignée qui ne recouperait en aucun point cette ligne du progrès et de la novation à tout prix dont le second Empire aura tracé l'ineffaçable dessin.

Autre grand motif d'inquiétude chez les artistes : les machines — fleurons des expositions — excluent virtuellement l'action du sujet humain, et en tout cas de ce qu'on pourrait appeler la conscience productrice, à laquelle les hommes de l'art, par nature, disent-ils, mais surtout par principe, sont particulièrement attachés. Si elle peut paraître belle et fascinante, la machine est par fonction répétitive et utilitaire, elle ignore la jouissance et la souffrance, ces deux affects primordiaux de l'artiste tel qu'il vient d'être défini par Gautier et ses pairs. Symbole de la culture industrielle, elle destitue la nature de son pouvoir de création, qu'elle contrefait «mathématiquement», et les temps approchent où elle pourra congédier l'homme ou le réduire au statut de simple opérateur d'une activité qui, une fois engagée, se passera de son intervention. A moins, pire encore, que l'homme lui-même, si l'on sult le mythe bourgeois de la «perfectionnabilité» en tous domaines, ne devienne à terme, comme ironise Théophile Gautier en 1834, «une machine susceptible d'améliorations, et qu'un rouage mieux engrené, un contrepoids plus convenablement placé [pourraient] faire fonctionner d'une manière plus commode et plus facile» (40). Le même

Gautier qui, comme Hugo, s'était pourtant laissé séduire par les machines à vapeur et par le spectacle grandiose des forges de Cockerill en 1846, écrira par ailleurs, dans son compte rendu de l'Exposition de 1851 :

«En fait de couleur et de goût, les Barbares l'emportent infiniment sur les civilisés. [...] Pourtant, ils n'ont ni métiers, ni machines, leurs outils sont grossiers, leurs procédés imparfaits ; mais c'est à cause de cela qu'ils sont humains. Les machines donnent des résultats parfaits, mathématiques, toujours égaux à eux-mêmes. Elles ne s'ennuient pas, elles ne pensent pas à autre chose en faisant leur ouvrage. Elles n'aiment ni ne haïssent, ni ne jouissent, ni ne souffrent ; de là, je ne sais quoi de criard, de glacé, de sec, d'impersonnel : dans ce chiffon de gaze indienne, dans cette broderie turque, dans cette natte d'Afrique, il y a une âme : la machine est sans cœur, comme Foedora. — Voilà tout le secret» (41).

Delacroix, quoique commissaire de l'Exposition, lui emboîte le pas en 1855 : «La vue de toutes ces machines m'attriste profondément. Je n'aime pas cette matière qui a l'air de faire, toute seule et abandonnée à elle-même, des choses dignes d'admiration» (42). Sans doute certains poètes, parmi les plus reconnus par le public bourgeois, se prêteront-ils à la célébration des machines — tel Maxime du Camp avec ses *Chants modernes* (1855), publiés l'année même de la grande exposition — mais au risque de s'attirer les foudres de ceux qui fixent à la poésie une autre mission que celle de relayer lyriquement les enthousiasmes matérialistes de l'époque. La réponse de Leconte de Lisle sera d'ailleurs cinglante : «Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique m'émeuvent médiocrement, et toutes ces périphrases didactiques, n'ayant rien de commun avec l'art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d'heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes» (43). Sur un registre plus élevé, Hugo lui-même avait pu chanter, dans ses *Châtiments*, «l'hymen des nations» accompli par le télégraphe, «la bête d'airain» qu'est la locomotive ou «l'aérostat» (44) et, passant à l'anticipation technologique dans *La Légende des Siècles*, le ciel du «vingtième siècle» où «L'aéroscaphe [suivra] son chemin» (45). Mais ce lyrisme accueillant aux forces

maîtrisées de la technique ne saurait plus être de mise. De la civilisation machinique à la poésie parnassienne, aucune médiation n'est en droit de s'établir, elles s'excluent mutuellement et si l'une n'est pas loin de congédier l'autre de la scène sociale, nul doute qu'il s'agisse là encore d'un signe que l'exilée détiendrait sans partage aucun cet éclatant prestige de contempler l'Idéal au plus près. On abandonnera dès lors aux poètes d'exposition, du Camp en France ou Walt Whitman en Angleterre, et surtout aux romanciers, de Verne à Zola, la responsabilité infamante d'introduire les engins modernes dans l'univers littéraire : en y consentant, ils ne feront que confirmer métonymiquement le caractère industriel de leur propre pratique en même temps que leur soumission aux forces séductrices de l'époque et aux sollicitations d'un public nourri aux trop réelles chimères des machines exhibées dans les palais de l'Industrie (46).

Un temps d'arrêt sur un exemple ponctuel et significatif. L'œuvre de Villiers de L'Isle-Adam qui s'élabore tout entière sous le signe dialectique de cette tension entre attirance et répulsion à l'égard du progrès scientifique présente un témoignage particulièrement éloquent de la fracture qui sépare le romantisme et le Parnasse dans leur rapport au monde technologique. Il s'agit d'un long poème intitulé «Chemin de fer» (47) dont la première version, publiée dans *La France hippique*, remonte au mois d'août 1860 et qui devait ensuite disparaître, avec des remaniements successifs, en 1863 dans *Le Publicateur des Côtes-du-Nord* — à l'occasion de l'inauguration de la ligne Rennes-Guingamp, puis en 1866 dans *Le Parnasse contemporain*. Au départ, «Chemin de fer» développe sur onze sizains une célébration emphatique de la locomotive, «colosse au torride gosier / Abreuvé d'eau bouillante et nourri de brasier» en lequel Villiers salue une «machine obscure où vagit l'avenir» et un «Enfant de l'industrie aux seins gonflés et beau», dont les «réseaux», lorsqu'ils «ceindront ce globe illimité» verront «enfin s'asseoir la liberté / Sur les ruines des vieux mondes.» Bref, Villiers débutant à visiblement pris ses leçons chez Victor Hugo, auquel il emprunte ses métaphores mythologico-technologiques et son lyrisme prophétique tout acquis aux forces du Progrès qui sont autant de formes du génie humain. Trois ans plus tard, lors de sa deuxième publication, le poème

amorce un premier virage : Villiers intercale une strophe nouvelle, présentant cette fois la locomotive comme un «monstre imprévu qui sort des noirs tunnels» et ses conducteurs comme «des démons ordinaires». L'optimisme prophétique cède un instant la place à une vision de cauchemar. Le chant du progrès demeure mais désormais touché par le doute et par l'inquiétude. En 1866, virage à angle droit : au moment de republier son texte dans *Le Parnasse contemporain*, Villiers l'ampute de ses strophes célébratives pour ne garder que les strophes à teneur descriptive, donc neutres et dégagées de toute approbation explicite à l'égard du monde machinique et de l'idéologie du progrès en marche, et apporte quelques retouches d'importance, dont celle qui transforme le «monstre imprévu» en «monstre prévu dans les temps solennels» : devenue entretemps une créature monstrueuse surgie du hasard, la machine rédemptrice, qui emportait l'homme vers sa libération, a pris maintenant la forme d'un monstre apocalyptique, sonnante le glas de toute espérance. Non seulement Villiers met en sourdine l'incantation progressiste mais il diabolise ce qu'il avait d'abord divinisé. S'il est possible, comme l'avance Luc Badesco, qu'en remaniant de la sorte son poème, «Villiers ne fait que retrouver son chemin dont une distraction passagère l'avait éloigné» (48), il n'en reste pas moins que le contexte du *Parnasse contemporain* a fortement agi sur un texte qui, au moment de s'y insérer, passe au filtre de l'idéologie doctrinale. Lisible dans la version terminale du poème, la conversion parnassienne exige de celui qui l'accomplit non seulement une affiliation aux dogmes esthétiques du mouvement mais aussi une étroite adhésion à sa vision du monde. Jouer Leconte contre Hugo, c'est du même coup jouer l'éternité des formes idéales contre la modernité des machines.

Par quelque entrée qu'ils y pénètrent, machines, produits de l'industrie ou arts décoratifs, l'Exposition apparaît donc à la plupart des écrivains et singulièrement aux poètes du second Empire comme un espace qui non seulement devrait être fermé à la haute esthétique mais dont l'esthétique propre — vulgaire, répétitive, machinique — représente une menace, par cela notamment qu'elle modifie la perception générale du public et répond directement à l'idéologie utilitariste dominante. Mais l'opposition qu'ils

aperçoivent entre ces deux esthétiques et dont ils cherchent à approfondir l'ancrage, aussi bien dans leur travail théorique que dans leurs pratiques d'écriture, n'implique pas pour autant, nous l'avons vu s'agissant des arts décoratifs, qu'elles soient totalement étrangères l'une à l'autre. Aussi distinctes que soient les positions qu'elles y occupent, toutes deux relèvent d'un même système idéologique englobant et correspondent à des attentes sociales comparables. Productivité et improductivité, utilitarisme et gratuité, multiplication mécanique et singularité subjective, progrès et éternisation, matérialité et idéal : autant de dichotomies ou de distinctions formées au miroir d'une même situation historique et sociale. Jacques Dubois l'a remarqué : «L'improductivité, par l'effet d'une inversion typique est aussi une valeur secrétée par la bourgeoisie. Elle correspond, pour la classe qui gère la production, à un idéal de loisir, de vie ludique et esthétique, par lequel cette classe veut se donner des lettres de noblesse et grâce auquel les pratiques de vie matérialistes et utilitaires trouvent encore à se justifier et à se glorifier» (49). Dans une perspective comparable, Jean-Paul Sartre avait déjà mis en évidence cette inversion significative et reconnu dans le travail apparemment pur de l'artiste le mandat qu'il exécute, au nom de la bourgeoisie, d'une «traduction en acte de son mythe de l'improductivité» (50) : de même que la négation de la classe possédante par les poètes post-romantiques leur est inspirée par cette classe elle-même, de même leur poésie «croit être un miroir où viennent se contempler des marquis défunts ; mais ce qu'elle reflète malgré elle, c'est l'image des grandes familles industrielles et commerçantes» (51). Sous pareil angle, l'art d'exposition constitue peut-être bien «la mauvaise conscience social» (52) de l'Art pour l'Art, son fantôme idéologique, sa «face d'ombre».

«Arts and Crafts»

Venons-en à Mallarmé chroniqueur d'exposition. Contre toute attente, étant donné le cadre qui vient d'être réinstallé et l'étiquette idéaliste derrière laquelle le poète est d'ordinaire éclipsé, les comptes rendus d'exposition qu'il rédige d'abord en trois livraisons puis, l'année suivante,

sous la forme d'un article de synthèse, font rupture avec l'opinion de ses devanciers en la matière, Gautier ou Baudelaire, et tranchent nettement sur le fond des conceptions partagées par ses pairs. On a vu notamment quelle fin de non-recevoir la plupart d'entre eux ont opposé au projet progressiste d'une alliance entre l'art et l'industrie. Or, dès l'introduction de sa première lettre au rédacteur en chef du *National*, Mallarmé — alias L.-S. Price — marque sa pleine «sollicitude» à l'égard d'une telle alliance, définie comme la «tentative» essentielle de «l'âge moderne» :

«Nos exposants ne s'étonneront pas de notre sollicitude pour leur tentative — vraiment celle de l'âge moderne tout entier — d'une fusion de l'art et de l'industrie. N'est-ce pas un réciproque devoir, que l'art décore les produits requis par nos besoins immédiats, en même temps que l'industrie multiplie par ses procédés hâtifs et économiques ces objets embellis autrefois par leur seule rareté?» (53).

Ici comme en d'autres occasions, — par exemple dans «L'Art pour tous» qui récrivait un cran plus haut le manifeste de Leconte de Lisle, — Mallarmé porte à l'extrême, semble-t-il, certains clichés du discours général. Entre l'art et l'industrie, il s'agit ici non plus d'une alliance transitoire, à conclure par convenance partagée, mais d'une véritable «fusion», accomplie comme un «réciproque devoir» et non sous la pression d'une simple nécessité économique ou d'une adhésion à l'esprit du temps. Art et industrie, «objets» et «produits» n'ont pas seulement à s'appuyer mutuellement, mais à combiner leurs atouts, beauté d'une part et multiplication rapide de l'autre. Aux partages traditionnels entre luxe et besoin, superflu et nécessaire, rareté et abondance, patience et vitesse d'exécution, doit se substituer un régime de productivité dans lequel ces distinctions n'auront plus cours, au profit de tous les consommateurs et d'abord à l'avantage spécifique de deux secteurs de production que leur démarcation réciproque risquerait d'engager dans une dérive si rapide qu'elle conduirait à débarquer l'art de l'Histoire. Le défi de la modernité consiste en quelque sorte à mettre en place un système d'échange, de communication tel que chaque domaine d'activité, en l'occurrence l'art et l'industrie mais au-delà tous les autres, soit partie prenante du mouvement

d'ensemble — sans quoi, à terme, il risque de se scléroser et de perdre toute pertinence sociale (c'est, à peu de choses près, le raisonnement même que tiendra Mallarmé à la fin de sa carrière, lorsqu'il s'agira pour lui de s'interroger sur le destin du livre et de la littérature dans un monde où la grande presse et les premières machines à communiquer tendront à dominer le champ discursif). Ainsi se trouve «abrégé» le «programme» préliminaire auquel Mallarmé, sous l'impulsion de son commanditaire, va soumettre sa visite de la section des arts décoratifs, portant toute son attention aux produits qui «particip[ent] de ce double aspect» (54).

Les trois lettres du *National* regroupent successivement le «*Mobilier usuel*» (55) et ce que Mallarmé «appelle, faute d'une dénomination préférable, la *Garniture de l'ameublement*» (56) (première lettre), le luminaire, les bronzes et les bijoux (deuxième lettre), la céramique et les étoffes d'ameublement (troisième lettre). Je ne m'attacherai pas au détail des descriptions et des évaluations mallarméennes, dont on peut cependant apprécier, d'un point de vue d'ensemble, qu'elles se veulent aussi précises que possible — signe du regard aigu du visiteur mais surtout de la conscience professionnelle du recenseur, soucieux de remplir au mieux le mandat qu'on lui a confié (il n'y a pas trace, chez lui, de ce mépris «artiste» envers la tâche journalistique qu'avait affiché en 1869 Villiers de L'Isle-Adam dans ses comptes rendus bâclés et réduits à cette «platitude nécessaire» (57) à laquelle il avait cru devoir s'en tenir). Exprimées de façon éparse, ses remarques générales méritent par contre la plus vive attention.

La première concerne d'entrée de jeu les tendances académiques ou «rétrospectives», faites de «styles perpétués» et de «réminiscences surannées» (58), qui régissent l'art du mobilier «moderne». Fauteuils et canapés reconduisent, avec un siècle de décalage, le style du XVIII^e ; «les trouvailles sont rares» et «à l'exception de quelques sièges confortables, connus sous la désignation de «crapauds», et de «puff», nous n'avons rien inventé, en fait de mobilier, depuis la fin du siècle dernier» (59). Bref, l'imagination décorative en cette matière piétine, signe «d'une *décadence visible*» (60) — par quoi Mallarmé, après Musset (61), enregistre en le déplorant le phénomène de

«perdurance des anciens styles» noté par Stéphane Jonas (phénomène qui relève lui-même de cette tendance au «synchrétisme des styles» trahissant chez les membres de la «nouvelle bourgeoisie enrichie» sous le second Empire, badauds privilégiés des grandes expositions, «une position encore mal assurée dans l'espace des styles de vie»⁽⁶²⁾). Deuxième remarque, plus intéressante pour mon propos, et scandée par Mallarmé d'un bout à l'autre de son triple compte rendu : l'ingéniosité des décorateurs réconcilie l'exigence pratique et la démarche esthétique. Centrant son «investigation [autour d'] un regard usuel promené sur les objets de nécessité journalière»⁽⁶³⁾ et scrutant au fil de l'exposition «cet insaisissable esprit qui préside à la fabrication du décor familier de notre existence quotidienne»⁽⁶⁴⁾ (formule conclusive de sa dernière lettre), Mallarmé célèbre ainsi, chez les artistes de l'industrie, un «travail exceptionnel revêtant toutes les formes usuelles que nous manions chaque jour»⁽⁶⁵⁾. Qu'on ne se méprenne par sur l'intérêt qu'il porte à l'usage esthétisé — ou à l'esthétique des objets d'usage — en n'y voyant, par exemple, qu'une façon de s'accorder à la tendance de l'époque à détourner les objets quotidiens de leur fonction première et à leur réserver un rôle de pure figuration ornementale. S'agissant en particulier des luminaires, Mallarmé insiste au contraire sur le fait que les lampes décorées demeurent de «véritables serviteurs de notre intérieur, et non ses fétiches esthétiques comme l'ont été trop souvent les figures sculptées»⁽⁶⁶⁾. De manière paradoxale, la visite de Mallarmé dans ce monde du fétiche et de la facilité généralisée qu'est l'exposition⁽⁶⁷⁾ débouche, chez lui, sur une dénonciation en règle du fétichisme esthétique et, autre fait de paradoxe, sur une approbation sans réserve adressée aux arts décoratifs en tant qu'ils «défétichiseraient» les intérieurs naguère saturés d'objets non-fonctionnels (c'est-à-dire d'œuvres d'art au rabais, symboles d'un prestige d'emprunt)⁽⁶⁸⁾. Le propre de l'art manufacturier, tel qu'il l'approuve et «l'encourage», est de mêler usage et beauté sans les réduire l'un par l'autre : autrement dit, d'esthétiser la fonction pratique et de rendre à la beauté, du même coup, ce qu'on pourrait appeler le sens de l'usage et de la quotidienneté. En quelque sorte, Mallarmé oppose implicitement une esthétique du mobilier à une esthétique d'ameublement, la

première conférant à l'art une fonction utilitaire et aux objets usuels une aura artistique tandis que la seconde réduit l'art à un simple appareil factice, à coup de «simulacres inoccupés»⁽⁶⁹⁾. Troisième remarque, encore approximative en 1871 mais vouée à s'approfondir dans l'article de *L'Illustration* : elle porte sur le fait, observé dans le domaine de la céramique, que «devant ces reproductions admirables, le mot d'*authentique*, fréquemment prononcé par le collectionneur exigeant, perd singulièrement de sa valeur à nos yeux»⁽⁷⁰⁾. Non seulement Mallarmé relève ainsi l'impact des techniques de copie sur la notion d'original — et, en prolongement, sur la notion d'œuvre elle-même, mais au-delà il adopte sur cet impact un point de vue diamétralement opposé à celui qui prévaut chez ses confrères. Sans doute la reproduction est-elle un simulacre, un faux-semblant et peut-elle être, au pire, une illusion trompeuse. Elle n'est pas pour autant une non-valeur ni simplement une version dégradée de l'œuvre authentique, restée indemne : c'est plutôt la valeur d'authenticité elle-même qui perd de sa pertinence et, avec elle, l'idée d'origine et de primauté. J'y reviendrai plus loin, avec Mallarmé, au moment d'aborder son second compte rendu.

On l'aperçoit néanmoins déjà : quelque modelés qu'ils soient, dans leur ton comme dans leur démarche descriptive, par le discours habituel du compte rendu d'exposition (surprises, émerveillements, hommages, description ambulatoire, etc.) et aussi orientés qu'ils s'avouent par le «programme» dont Mallarmé attribue la paternité, quitte à la reprendre à son compte, au rédacteur en chef du *National*, ces trois articles méritaient amplement d'être enfin lus. Ils ont certes tous les traits d'une besogne alimentaire, exercée au surplus sur une matière essentiellement futile et très en dessous du niveau auquel Mallarmé se maintient d'ordinaire (de là, pour une part, qu'ils aient été négligés tant par les mallarméens académiques que par les adeptes de la nouvelle critique). Il n'empêche : ce qu'ils donnent à voir, en fait de perspectives théoriques allusivement indiquées par Mallarmé, vaut largement le détour. Non seulement parce qu'ils montrent un poète directement aux prises avec la culture industrielle ni parce qu'ils dévoilent, de manière inattendue, son accord de principe avec l'idéologie

progressiste spectacularisée par les expositions, mais surtout pour cette raison qu'ils témoignent de ce que l'expérience accomplie par Mallarmé met en branle chez lui un processus de réflexion, qui intègre et infléchit les motifs centraux de cette idéologie dans le sens, ici encore implicite et tremblé, d'une compréhension critique du phénomène-exposition et des valeurs qu'il recueille.

Sans doute Mallarmé tient-il, dans ses comptes rendus scrupuleux et de ton parfois obséquieux⁽⁷¹⁾, le discours qu'on attend de lui. Puisque les expositions universelles sont des espèces de messes païennes par lesquelles l'ère technicienne et industrielle célèbre son propre avènement et qu'on l'a dépêché à Londres pour s'en faire le prophète complaisant, son contrat était clair : il n'avait qu'à célébrer à son tour la célébration et qu'à en remettre, opération dans laquelle, depuis «L'Art pour tous», il semble passé maître. Baudelaire, dans les pas duquel Mallarmé ne remet les siens qu'en apparence, n'était pas tributaire d'un tel mandat. S'il a dénoncé sans fard cette industrialisation de l'art et cette esthétisation de l'industrie que Mallarmé, alias L.-S. Price, accueille avec «sollicitude», c'est peut-être qu'il se sentait moins lié que son successeur par un contrat journalistique («sans un centime», Mallarmé souhaite, lui, «s'accréditer» auprès de différents journaux⁽⁷²⁾). Mais c'est aussi, plus vraisemblablement, que le contexte dans lequel il a pu prendre la position que l'on sait était moins contraignant que celui dans lequel Mallarmé s'exprimera seize ans plus tard. En voie d'expansion en 1855, l'idéologie progressiste culmine au sortir du Second Empire. Forte de ses objectivations pratiques et de son rendement symbolique, elle imprègne désormais au plus profond les différentes strates du discours social et ne laisse plus guère de marge où risquer — et peut-être même imaginer — une parole *ouvertement* subversive. Le télégraphe électrique, le réseau du chemin de fer, la photographie et son grand succès social, la croissance continue de l'activité industrielle, à peine entravée par quelques crises de surproduction vite surmontées, l'essor irrésistible du livre à bon marché, entre autres éclatants indicateurs, ne confirment-ils pas la bourgeoisie dans son optimisme de classe, dans la conscience euphorique de son triomphe, dans sa certitude de

prochaines conquêtes ? L'Histoire avance imperturbablement dans le sens qu'elle a tracé, les effondrements politiques récents n'ont pu la détourner de son cours, nul doute qu'elle suivra le même itinéraire, qui n'est pas seulement défini par une fraction sociale particulière mais conforme à la vérité essentielle du devenir humain (pour la classe au pouvoir, le sens qu'elle imprime à l'Histoire est son Sens même). Bref, dans ce concert auto-satisfait, il n'y a pas de place pour la discordance. Du reste, *Le National* — journal marqué à droite et «fort attentif [...] aux entreprises d'une certaine «féodalité d'argent»»⁽⁷³⁾ — et le compte rendu d'exposition constituent à coup sûr l'espace discursif le moins approprié à l'inscription d'une telle dissonance. Mallarmé ne parlera donc pas (en) faux, mais se bornera, ici ou là, à glisser au détour de ses descriptions quelques remarques générales. Lesquelles seront moins déplacées ou en décalage qu'orientées vers une virtuelle élaboration théorique des tendances observées au concret lors de sa première visite à l'Exposition.

Le déclin de l'authentique

Ce n'est qu'à l'occasion de sa seconde visite que Mallarmé livrera de façon explicite et synthétique l'essentiel de sa réflexion, de nature à éclairer rétrospectivement les éléments de critique qu'il n'avait fait qu'esquisser l'année précédente. Qu'il signe cette fois son article de son propre nom revient peut-être à afficher sa conscience d'une «plus-value» théorique — on verra d'ailleurs que le ton de ce texte de synthèse le portera plus d'une fois à revendiquer sa responsabilité d'auteur comme aussi la primauté de ses vues d'ensemble et de ses prédictions.

Publié dans *L'Illustration*, magazine d'information générale de qualité, «dont la lecture constituait une sorte de consécration sociale»⁽⁷⁴⁾, l'article s'engage sur une description sommaire de l'environnement architectural de l'exposition (dont une gravure permet au lecteur d'apprécier la justesse, pour autant, précise Mallarmé, qu'on y ajoute «la chromolithographie rouge et jaune, que nous tentons de présenter à l'esprit par quelques phrases rapides»⁽⁷⁵⁾).

Première différence notable avec les lettres du *National* : Mallarmé, qui retrace d'abord, sous la forme du «nous» de modestie, son propre itinéraire en chemin de fer vers l'Exposition et qui parle ensuite en «je», se met lui-même en scène et, par divers tours interpellatifs ou d'énonciation déictique, implique ses lecteurs dans la progression de sa visite (je soulignerai) :

«Muni des Catalogues et du Guide Officiel, nous avons pris le train de marée de la gare du Nord à Charing-Cross, ne quittant de l'œil ces documents que sur le bateau de Boulogne à Folkestone, pour regarder la mer pendant une heure. Quelle admirable route de terre par les deux lignes de chemins de fer française et anglaise nous omettons de voir ! Mais nous savons, *maintenant*, ce que nous allons étudier et ce que nous allons ne pas étudier ; et c'est moins en touriste qu'en amateur préparé, que nous alignerons sur notre carnet les notes suivantes. Avant tout, donnons-leur pour titre ce cri dont les gamins, vendeurs de livrets, nous rebattent les oreilles aux abords du palais : *How to see the Exhibition in one visit.* * «La façon de voir l'Exposition dans une visite.»

Peu importe par où *nous* soyons entrés et si je *vous* ai violemment arrachés à *vo*tre première admiration devant des objets de provenance reconnue : *vous êtes avec moi, lecteurs*, dans les jardins de la Société Royale d'Architecture, qui occupent le centre de l'Exposition. *Je ne vous laisserai pas*, non plus, *vous* attendre dans ce parterre, avec un étonnement dont je devine la cause»⁽⁷⁶⁾.

«Quant aux fleurs, courtes et de couleurs tranchées, ce sont, *n'est-ce pas ?* des imitations, artificielles, et faites pour jouer la mosaïque»⁽⁷⁷⁾.

«*Levez les yeux, maintenant, s'il vous plaît.*

«*Ne trouvez-vous pas* une analogie certaine entre l'architecture de féerie qui *relie* *vo*tre regard, dans ce moment, et ce parterre oriental et multicolore ?

A travers l'humidité lumineuse, inséparable même d'une matinée d'été, à Londres, *vo*yez se détacher, à *droite*, à *gauche*, au fond surtout, de vastes panneaux d'une brique sanguine et vivante et des arêtes d'édifice, à la fois

imprégnées de vapeur et resplendissantes, ces dernières présentant ce charme de la pierre africaine ou provençale pâlie et comme refroidie par le climat du Nord»⁽⁷⁸⁾.

«*Nous nous croirions* au temps où le potier ninivite ou babylonien construisait, seul, les palais, si la brume transparente, *maintenant* distribuée dans l'atmosphère avec égalité et installée pour la journée, ne laissait étinceler une toiture toute moderne et industrielle, réminiscence des palais de cristal et de fer inaugurés presque à cette même place, en 1851, à l'occasion de la première Exposition»⁽⁷⁹⁾.

«Toute l'Exposition, *nous* la connaissons ; elle consiste, simplement, dans l'apparition, au regard étonné, de l'attrayante architecture céramique. Il ne *nous* resterait plus qu'à jeter, des jardins, un dernier regard sur le palais, et à partir, si *nous* n'avions gardé le souvenir d'un éblouissement subi, dès l'entrée, dans quelque coin, vers lequel nous éprouvons, *maintenant*, de la difficulté à nous orienter. *Soyez tranquilles*, ce coin s'appelait l'*Annexe française**, et si c'est par convenance patriotique que *vous* avez choisi, pour *vous* introduire dans le palais, sa porte intime, *vous* n'avez, cette fois, qu'à ne pas suivre la foule, jalouse de notre splendeur. *Venez avec moi*»⁽⁸⁰⁾.

On est loin ici du style neutre et du ton déférent des lettres au rédacteur du *National*, tout engoncées dans leur souci du détail et leur patience méticuleuse. Mais cette désinvolture très travaillée de l'expression, qui va d'ailleurs de pair avec des jugements à portée ironique («— Maintenant, nous avons tout vu ! Je ne plaisante pas. Le reste n'est rien, absolument, même en faisant abstraction de l'attente émerveillée que nous cause cette première surprise architecturale, magnifique et délicieuse, qui vaut le voyage d'outre-mer»⁽⁸¹⁾), évoque moins le journalisme à part entière qu'elle ne situe le discours du signataire au point de rencontre entre reportage et littérature. Si, d'un côté, le cheminement descriptif, les appels au lecteur et l'insistance sur les marques de temps et de localisation, sont autant de formes empruntées à l'énonciation journalistique, dont *La Dernière Mode* usera sans modération, le soin apporté à l'élaboration stylistique du texte et peut-être même l'excès des

tournures interpellatives renvoient, d'un autre côté, au discours littéral. On ne conclura pas pour autant à un détournement parodique, par Mallarmé, des stratégies d'écriture propres au journalisme. S'il y a, dans ces pages, un fait de contamination rhétorique, il s'exerce davantage dans le sens presse-littérature plutôt que dans le sens inverse. Il porte en tout cas témoignage de ce que Mallarmé a intégré dès cette époque les techniques du journalisme cultivé, encore imparfaitement dominées l'année précédente dans les articles quelque peu laborieux et maladroits signés par L.-S. Price.

Autre prise de distance, la plus marquante, à l'égard de cette première expérience, le poète-chroniqueur accorde peu d'attention au détail des pièces exposées (ainsi les trois premières pages de sa recension consiste, on l'a vu, en considérations environnementales) et s'il annonce «la division essentielle de [son] sujet»⁽⁸²⁾ entre les bronzes, les céramiques et les tentures, il centre en réalité son propos sur une réflexion d'ordre théorique et critique, adoptant pour la cause des formules abstraites et synthétiques — du type : «nous sommes à même de poser, presque absolument, cet axiome»⁽⁸³⁾. Devant la profuse «réunion de richesses», écrit-il, «nous n'avons que deux choses à faire : ou songer une demi-journée devant chaque œuvre exquise, ou promener un de ces regards ravés et sagaces qui contiennent toute la somme de vision dont notre œil est capable pendant un instant, pour ne conserver ensuite, que quelques notions exactes et générales»⁽⁸⁴⁾. Ces notions se trouvent condensées au centre de l'article et s'articulent en deux temps.

Entrevue de façon vague lors des comptes rendus de 1871, la première est dégagée à partir d'un constat, celui de l'inventivité déclinante en matière d'art décoratif :

«[...] nous sommes à même de poser, presque absolument, cet axiome : que toute invention ayant cessé, dans les arts décoratifs, à la fin du siècle dernier, le rôle critique de notre siècle est de collectionner les formes usuelles et curieuses nées de la Fantaisie de chaque peuple et de chaque époque. Quant à l'Industrie, qui est la préoccupation visible de ce temps, son but, actif et généreux, sera la multiplication populaire de ces merveilles, célèbres ou uniques,

enfouies longtemps dans quelques résidences héréditaires»⁽⁸⁵⁾.

Tous les termes sont pesés, à chacun son importance. Collectionneur et multiplicateur, le XIX^e siècle a pour «rôle critique» (insistons sur ce dernier adjectif, assez ambigu⁽⁸⁶⁾) d'opérer une récapitulation esthétique et de mettre celle-ci à la portée du plus grand nombre. Isolées jadis dans le secret jalousement protégé des demeures ancestrales — Mallarmé écrivait, en 1871 : «embelli[er]s autrefois par leur seule rareté⁽⁸⁷⁾ —, les œuvres retrouvent, à l'ère industrielle, un destin populaire perdu, une destination collective et, du même coup, leur pleine puissance d'émerveillement. Ce que leur multiplication permet, indépendamment des effets qu'elle est susceptible d'engendrer sur leur statut symbolique lui-même, c'est leur circulation dans un large public, par quoi chacune d'entre elles, même si elle est soumise à une obsolescence accélérée, peut être transportée «dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver»⁽⁸⁸⁾ et atteindre ainsi une efficacité sociale accrue.

Mallarmé enchaîne aussitôt sur une prédiction, dont L.-S. Price avait déjà pressenti l'idée :

«Je le prédis : le mot d'*authentique*, qui fut, pendant maintes années, le terme sacramentel de l'antiquaire, avant peu n'aura plus de sens. Voici les cuivres polis de Louis XIII, Louis XIV, Louis XV ; et j'avoue que le ton du métal est assez beau pour que je préfère cet éclat au voile factice de crasse ancienne, dont le fabricant dédaigne, aujourd'hui, de revêtir ses pièces admirables. Voilà les bronzes japonais, incrustés de fines lignes d'argent et d'or, motifs strictement ornementaux ou traits délicats qui sont toujours l'eau, le roseau et l'oiseau aquatique ; les émaux cloisonnés, avec leur travail jadis inconnu de nos races, comme leur éclat le fut de nos climats, montrant des grappes de fleurs jeunes et des oiseaux libres, dans le trait de cuivre qui les cerne. Tout cela emprunte la forme quotidienne de nos lampes, de nos horloges, de nos plateaux, des baguiers ou des brûle-parfums. Ô joie ! le *sujet* de notre *pendule* est détrôné : et le Grand Art est banni de nos appartements intimes par la vertu irrésistible de la seule Décoration. Les réductions d'après l'antique retournent aux ateliers et aux musées, qu'elles

n'auraient pas dû abandonner : et si nous accueillons auprès de nous des statues, ce sont, maintenant, celles d'esclaves portant sur leur tête l'urne de la lampe, ou relevant d'un geste familier la lourdeur des rideaux de velours qui forment une portère ; enfin si nous préférons le bronze, c'est parce qu'il revêt de sa patine sombre le corps de ces Nubiennes ou de ces Mauresques, avivé par la parure multiple de l'argenture, de la dorure, ou des fausses pierreries et drapé dans le sayon diaphane et rayé de jaune qu'imité l'onyx algérien. Quant à la glorieuse statuaire de marbre, elle appartient, absolument à l'architecture monumentale. [...]

J'éprouve un véritable bonheur à constater ce mouvement, je crois, l'un des premiers»⁽⁸⁹⁾.

Analyse frappante de pénétration critique et singulièrement en avance sur son temps (ou, pour mieux dire, en prise analytique directe sur les configurations cachées de son époque). En des termes étonnamment proches de ceux qu'emploiera soixante ans plus tard Walter Benjamin, Mallarmé prend acte, avec la perte de sens du mot «sacramentel»⁽⁹⁰⁾ d'*authentique*, de ce que l'auteur de «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» appellera le «déclin de l'aura». «L'ici et le maintenant de l'original, écrira Benjamin, constituent ce qu'on appelle son authenticité. [...] La notion même d'authenticité n'a aucun sens pour une reproduction, technique ou non technique»⁽⁹¹⁾. En conséquence, «au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura»⁽⁹²⁾. Mais Mallarmé se garde bien de formuler sur ce déclin un avis négatif. Au lieu de voir dans les objets-copies des variantes triviales d'œuvres relevant du Grand Art et de débusquer en eux comme dans le régime de reproduction dont ils relèvent une menace de dégradation générale du critère esthétique, il leur reconnaît un double pouvoir de restauration du domaine de l'art et des pratiques de consommation artistique. A ses yeux, en effet, la «vertu irrésistible» de la décoration moderne réside, d'une part, dans le fait qu'elle tend à restituer le Grand Art au musée, à vouer les intérieurs à une ritualisation ostentatoire de l'usage quotidien et, par là même, à rendre au champ artistique sa configuration véritable (d'un côté, un art

de conservation élitaire et d'œuvres à part entière, de l'autre un art de diffusion collective et de produits qui ne sont plus ornementaux mais ornementés). Chaque chose est ainsi remise à sa place : l'intérieur bourgeois se voue à l'imitation fonctionnelle, le musée dévolu au Grand Art «joue comme caution de l'échange aristocratique»⁽⁹³⁾. D'autre part, l'art décoratif, tel qu'il en observe les tendances lors de sa deuxième visite à l'exposition londonienne, amorce, dans les pratiques de consommation massive, un «mouvement» de passage, qu'il constate «avec bonheur», d'un régime du faux-semblant à prétention artistique (symbolisé par ce «voile factice de crasse ancienne» dont les fabricants d'objets décoratifs revêtaient naguère leurs reproductions) à un régime de l'usage et de la copie s'assumant pleinement comme telle. Ni authentique (ce qui n'a pas de sens s'agissant d'elle), ni factice (en tant qu'elle s'affiche comme simulacre), l'imitation fonctionnelle invente en somme une nouvelle forme de valeur esthétique, qui n'est plus spécifiquement culturelle mais qui convertit l'ancienne valeur culturelle — celle de l'œuvre à vertu magique ou religieuse — en valeur instrumentale (par exemple celle des statues «d'esclaves portant sur leur tête l'urne de la lampe»). S'il est vrai, comme le notait Benjamin, qu'«avec la sécularisation de l'art, l'authenticité devient le substitut de la valeur culturelle»⁽⁹⁴⁾, Mallarmé marque cependant un pas de plus, en apercevant dans la fonction instrumentale des objets décoratifs une sorte de valeur culturelle dérivée et dans le décor domestique de la bourgeoisie un culte rendu à l'usage esthétisé : l'art décoratif le fascine et continuera de le fasciner dans la mesure même où, à ses yeux, cet art au rabais communique directement avec la vie quotidienne et compense la sclérose de l'art dans ses formes les plus hautes — celles-là qui lui viennent des codes esthétiques du passé — en lui opposant une esthétique à dimension utilitaire, ressourcée aux besoins, adéquate peut-être au désir et surtout vouée, par son apparence futile, à révoquer l'apparat subtil auquel contribuait jadis l'artiste au service des pouvoirs politiques ou religieux. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas tant l'usage auquel se destine tel meuble ou tel objet, c'est le principe d'utilité auquel il répond, même s'il n'a pas pour fonction première d'y satisfaire. C'est peut-être ici l'amorce d'une explication,

parmi d'autres, de la prolifération, dans ses poésies post-parnassiennes, de ces non-objets que sont les bibelots : leur inutile constellation répliquera, dans l'espace thématique du texte, l'univers moderne en tant qu'il confie à l'accumulation des choses le soin de convertir en fiction, en s'y déroband, l'usage qu'elles avaient à remplir du temps où chacune procédait d'un simple artisanat, qui en programait à la fois la forme et la fonction⁽⁹⁵⁾.

Peut-être est-ce là le plus frappant paradoxe de la réflexion engagée par Mallarmé dans ses comptes rendus d'exposition. Visitant «ce comptoir somptueux de notre commerce et de nos arts», sachant parfaitement que «la mention accordée par un journal [à des décorateurs] acquiert une valeur importante, en l'absence des récompenses d'or, d'argent ou de bronze» et marquant son souhait «que la médaille supprimée soit remplacée par une abondance véritable de *sovereigns*, de *shillings* et de *pence*»⁽⁹⁶⁾. Mallarmé n'ignore apparemment pas que l'Exposition constitue le symbole par excellence d'une société réifiante et sérialisante⁽⁹⁷⁾, régie par le paradigme de la marchandise et où l'art lui-même se voit médié, médiatisé par la valeur d'échange (fait jamais entrevu à ma connaissance, il est significatif qu'il se soit, dans ses lettres au *National*, dissimulé ironiquement derrière ce pseudonyme de Price, signifiant «prix» en anglais). La position qu'il occupe dans ses quatre articles s'avère donc particulièrement contradictoire — à tout le moins, fort ambiguë (comme le sera également celle de Walter Benjamin). D'un côté, son insistance sur la valeur d'utilité des objets ornementaux peut apparaître comme une forme, classique, de dénégation de leur valeur d'échange, par laquelle il succomberait «à l'illusion produite [...] par le fétichisme inhérent au monde marchand»⁽⁹⁸⁾. De plus, à mettre en évidence le caractère fonctionnel des produits de l'art décoratif moderne, Mallarmé s'inscrit en plein accord avec le principe bourgeois voulant que toute chose, y compris celles qui ont valeur esthétique, doive travailler, être utile, participer à l'éthique de la productivité et «se disculper par là, pour ainsi dire démocratiquement, de son ancien statut aristocratique de signe de pur prestige»⁽⁹⁹⁾. Sans qu'il y prenne garde, en effet, son «discours fonctionnel peut

servir d'*alibi* à la fonction distinctive⁽¹⁰⁰⁾ (sa dénonciation des simulacres esthétiques débouchant sur une promotion du «simulacre fonctionnel»⁽¹⁰¹⁾). Cependant, d'un autre côté, sous le couvert de son pseudonyme et en particulier à la fin de son article de 1872, il ne manque pas de laisser entendre qu'il n'est pas dupe du rôle publicitaire qu'il avait à jouer, tout compte rendu élogieux d'exposition n'ayant d'autre but que de décerner des «médailles» du mérite et du talent, convertibles à terme en profit économique.

D'aucuns seront peut-être portés à attribuer la part de lucidité entrant dans ces textes au poète Mallarmé et leur part d'illusion au chroniqueur mandaté. Mais un tel partage, aussi tentant soit-il, ferait bon marché des contraintes qui pèsent aussi bien sur le poète que sur le journaliste, comme sur tout sujet soumis à la pression de l'idéologie dominante. Inutile donc de trancher sur ce point. En revanche, pour s'en tenir à la seule dimension esthétique de sa réflexion, on doit bien reconnaître qu'elle s'oriente virtuellement en un sens inattendu, plus proche des conceptions dialectiques d'un Benjamin que des anathèmes jetés par Adorno sur les mythologies aliénantes de la *Kulturindustrie*. Constatant le déclin de l'authentique, autrement dit de l'aura, Mallarmé n'en appelle aucunement à sa préservation fétichiste. Il y voit, tout au contraire, un fait irrémédiable et peut-être une chance, ouverte à la création artistique, de renouer avec une pertinence sociale perdue et d'atteindre par les procédés de multiplication de plus larges couches sociales que le public restreint de l'œuvre auratique. À l'artiste, à l'écrivain, au poète, il reviendrait — à l'exemple des décorateurs, mais dans des perspectives moins soumises aux pressions de la demande immédiate — d'intégrer à leur pratique les nouvelles conditions de production et de réception liées à la culture de marché. Sans quoi, l'art et la littérature seraient simplement relégués au rang d'activités somptuaires, dispensatrices de «simulacres innocués» et n'alimentant que la consommation ostentatoire.

Vers «la grande machine»

Plus d'une fois, dans les pages qui précèdent, l'accent s'est trouvé porté sur

le caractère étonnamment novateur des observations de Mallarmé — dont certaines, on l'a vu, anticipent celles de Benjamin — et, plus fortement encore, sur le singulier déplacement que leur acuité critique fait subir aux conceptions les plus ritualisées touchant, à son époque, au rapport à établir ou à rompre entre le grand art et les arts décoratifs, entre l'esthétique et l'usage, entre l'espace supposé pur de la création artistique et l'espace supposé impur de la fabrication industrielle de biens culturels. Ignorés ou refoulés, ces textes donnent à lire un Mallarmé peu conforme, pour le moins, à l'étiquette ordinairement apposée sur lui, comme pour mieux éclipser tout ce qui, chez lui, résiste à son affiliation pleine et entière à la doxa esthétique de la génération post-romantique comme aux convictions étriquées de l'exégèse mallarméenne classique. C'est dire qu'il conviendrait, au-delà de ses réflexions spécifiques sur le phénomène Exposition, d'examiner les incidences qu'elles ont pu avoir sur sa démarche de poète et sur le discours théorique qu'il devait n'élaborer, de manière construite, que dans les années 1880. La place manque ici pour un examen détaillé de ces incidences : quelques perspectives suffiront, hâtivement profilées sous réserve de les explorer ailleurs ⁽¹⁰²⁾.

A court terme, il ne fait aucun doute que les chroniques d'exposition composées par Mallarmé ont été, dans leur teneur comme dans leur forme, au principe du projet que *La Dernière Mode* accomplira, celui d'un journal entièrement voué à l'écume de la culture («la décoration! tout est dans ce mot» ⁽¹⁰³⁾) : monde de la couture (plus moyenne que haute), de la littérature de divertissement, des villégiatures abordables, de la pédagogie au quotidien, des menus de fête ⁽¹⁰⁴⁾. A moyen terme et plus durablement, il n'est pas moins certain que la thématique de ses poèmes symbolistes sera profondément irriguée par l'imaginaire décoratif construit et propagé, avec d'autres facteurs, par les grandes expositions. Mais au-delà de ce décor confiné — salons vides, chambres vacantes, espaces en train de s'effacer, univers d'objets insignifiants ou ne signifiant que par leur propre banalité — se dessine un autre horizon, plus vaste, et lui aussi installé en partie par les machines des expositions et par la grande machine de l'Exposition, lieu d'un relais entre les pratiques esthétiques et

sociales, et d'une relance entre le grand art et les techniques de reproduction.

En arpentant les salles de l'Exposition, le poète semble avoir découvert dans le domaine artistique ce qu'il devait par la suite redécouvrir dans le domaine de la littérature. Le rapport entretenu avec l'art légitime par les arts décoratifs n'est pas sans correspondance en effet avec celui que la grande presse et l'écriture journalistique sont en passe d'instaurer avec le livre et l'écriture littéraire. Ce ne sont à tout prendre, dans leurs champs respectifs, que deux formes d'un même défi : celui que l'art et la communication de masse adressent à leurs modèles élitaires. En réfléchissant au premier de ces défis, Mallarmé s'est peut-être prédisposé à relever le second. A ses yeux, le salut de la littérature à l'heure de la presse industrielle et des premières machines à communiquer ne pourra passer que par la mise en place d'un vaste dispositif au sein duquel viendraient s'articuler et se confondre, au rythme et en vue d'une productivité sans frein ni arrêt, l'écriture et l'écrivance, le livre et le journal, la culture avec ses supports et le monde avec ses médiations. Sa visite à l'Exposition a sans doute contribué, dans une mesure non négligeable, à installer le cadre mental dont émergera le projet du Livre à 480 000 exemplaires, sorte de multi-média ou d'hyper-texte avant l'heure, combinant toutes les formes d'expression, voué au plus large public et soumis, par sa propre combinatoire, à un principe d'auto-reproduction et d'expansion permanentes.

Ce Livre rêvé ne sera pas qu'un rêve. Ce Livre absolu, auquel tout au monde serait fait pour aboutir, ne sera pas qu'un mirage idéaliste. Mallarmé en concevra le modèle, mettra au point méticuleusement, au fil d'esquisses et de schémas retors, non seulement sa structure interne, mais aussi sa stratégie de diffusion, de réception et de circulation. Fiction certes, mais pratique — car profondément inscrite dans l'espace communicationnel dont les vecteurs et les mythologies porteuses se déploieront dans les dernières années du siècle. Pas seulement un mythe, donc. Mais, entrevue peut-être à Londres entre 1871 et 1872, l'idée d'une œuvre qui soit à elle-même sa propre fabrique, et la fabrique de tout art, quelque chose comme l'ordinateur virtuel de tout message possible : l'idée, pour reprendre les termes de son programmeur, d'une

«grande machine» ⁽¹⁰⁵⁾, aux commandes de laquelle il ne s'imaginera, comme «ouvrier», que le temps de «se livr[er] au rêve de [la] mettre en branle» ⁽¹⁰⁶⁾ avant de s'effacer pour laisser à d'autres opérateurs le soin d'en ordonner la marche ⁽¹⁰⁷⁾.

NOTES

(¹) «Exposition de Londres. Deuxième saison. De mai à octobre 1872», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 680. Dans les notes à suivre, le sigle O.C. renverra à cette édition. Le sigle Corr. renverra à l'édition Gallimard de la *Correspondance* (11 volumes, spécifiés par un chiffre romain).

(²) O.C., p. 666-679.

(³) O.C., p. 680-686.

(⁴) Régis DEBRAY, *Les deux pôles, dans La France à l'Exposition Universelle. Séville 1992. Facettes d'une Nation* (sous la dir. de R. Debray), Paris, Flammarion, 1992, p. 26.

(⁵) Il y en eut ensuite trois «sous l'Empire, en 1801, 1802, 1806; trois sous la Restauration, en 1819, 1823, 1827 [...]; trois sous la monarchie de Juillet, [...] en 1834, 1839, 1844; une sous la Seconde République, en 1849». (Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris* (1926), cité par W. Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, coll. «Passages», 1989, p. 199.)

(⁶) W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 202.

(⁷) Julius Lessing, cité par W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 202.

(⁸) En retard idéologique sur l'Histoire, Victor Hugo, en 1867, reconduira ce credo, qui n'est déjà plus en vérité qu'un vœu pieux : «Une certaine mise au point de la civilisation résulte d'une Exposition universelle. C'est une sorte d'homologation. Chaque peuple remet son dossier. Où en est-on ? Le genre humain vient faire là sa propre connaissance. L'Exposition est un «connais-toi toi-même». (Cité par Régis Debray, art. cité, p. 25).

(⁹) Françoise CHOAY, *Pensées sur la ville, arts de la ville*, dans *Histoire de la France urbaine* (sous la dir. de Georges Duby), tome IV, Paris, Seuil, 1983, p. 220. Cet «archétype» architectural était appelé tout naturellement à devenir un lieu-commun des chroniques d'exposition, façon commode d'entrée en matière, accordée sans doute à la progression logique de toute visite et au déroulement ambulatoire du compte rendu (cernant l'environnement avant d'évoquer ce qui s'y trouve contenu), mais liée tout autant au rendement symbolique que permet la description d'une structure contradictoire, dans laquelle un bâtiment aujourd'hui abrite un espace saturé, voué au trop-plein et au bric-à-brac. Rendant compte en 1869, dans *L'Universel* puis dans *Le Rappel*, de l'Exposition Universelle des Beaux-Arts à Munich, Villiers de l'Isle-Adam ouvrira chacun de ses articles par une évocation elliptique de «l'immense galerie vitrée» et du «palais de Cristal» où s'amoncellent «par calasses énormes» les envois des exposants (Villiers de l'Isle-Adam, *Exposition universelle des Beaux-Arts à Munich et Munich pendant l'exposition*, dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 784 et p. 787). Plus enthousiaste que Villiers, Mallarmé se livrera sans réticence, lors de sa seconde visite, à la célébration de ces «palais de cristal et de fer», diaphanes cathédrales modernes qui doivent au miracle exhibé de la technique leur solidité aérienne et dont le modèle engendrera, à travers le siècle, non seulement un grand nombre d'édifices fondés sur la même esthétique du vide échafaudé et de «la brume transparente» (O.C., p. 681) — halls Industriels, gares, ponts, etc. — mais aussi, dans la réflexion littéraire et en particulier dans celle du

poète qui nous occupe, un réseau de métaphores architecturales, convenant au livre, à son organisation intrinsèque et à l'écriture des textes qu'il réunit. Halls, galeries, tours, palais, palaces : l'Exposition est d'abord un lieu, un espace, un environnement et peut-être, par voie de conséquence, le terrain de formation de ce qu'on pourrait appeler une conscience environnementale, essentielle à la réflexion architecturale mais vouée aussi bien à hanter les artistes et les poètes de la modernité (si l'écrivain vaut la perle, l'acte vaut et sans doute même surclasse cela qu'il produit ou pourrait produire : «l'acte vide» selon Mallarmé : le livre-texte).

(¹⁰) Neil HARRIS, *Cultural Excursions. Marketing Appelles and Cultural Tastes in Modern America*, Chicago & London, Chicago University Press, 1990, p. 30 [je traduis].

(¹¹) Jocelyn de NOBLET, *Le Crystal Palace, dans Design, miroir du siècle*, catalogue de l'exposition présentée au Grand Palais à Paris, du 19 mai au 25 juillet 1993, Paris, Flammarion/APCI, 1993, p. 28.

(¹²) Concurrence entre ingénieurs et entre industriels, mais aussi entre nations — au premier rang desquelles l'Angleterre et la France qui vont au fil du siècle «se livrer un véritable match, les Expositions universelles se succédant dans l'une ou l'autre des capitales des deux plus grands empires dans lesquels se résum[e] toute la puissance du monde blanc.» (Michel RAGON, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. I. Idéologies et pionniers (1800-1910)*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1991, p. 220.)

(¹³) Art. cité, p. 27.

(¹⁴) W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 219.

(¹⁵) W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 39.

(¹⁶) Citant Siegfried Giedion selon qui cette totalisation du savoir et du savoir-faire à laquelle entendent procéder les expositions universelles «exprime ce remarquable besoin de synthèse prématurée qui est propre au XIX^e siècle dans d'autres domaines — l'œuvre d'art totale», Walter Benjamin soutient que cette «synthèse prématurée» exprime aussi «la tentative pour sans cesse reformer l'espace de l'existence et de l'évolution» et ajoute qu'elle est façon d'«empêcher la «ventilation des classes».» (*Op. cit.*, p. 195.)

(¹⁷) Cité par W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 214.

(¹⁸) O.C., p. 683.

(¹⁹) Rédigeant, en préface à *Mademoiselle de Maupin* (1834), le manifeste fondateur de l'esthétique «artistique», Théophile Gautier oppose ainsi très nettement l'activité de l'écrivain à celle des techniciens de l'industrie : «Non, imbéciles, non crétiens et goitreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine; — un roman n'est pas une paire de bottes sans couture; un sonnet, une seringue à jet continu; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès.» (Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 42.) Notons la progression comparative — soupe-bottes-seringue-chemin de fer — qui avance en direction du stade industriel et machinique.

(²⁰) Un signe littéraire, parmi d'autres, de cette levée de l'opposition : du visage d'Edison, ingénieur et magicien de l'électricité, Villiers de l'Isle-Adam précisera, dans *L'Ève future*, qu'il s'agit «presque [du] visage de l'artiste traduit en un visage d'ingénieur» (*L'Ève future*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 100 [c'est l'auteur qui souligne]).

(²¹) Dans les *Poèmes antiques*, Paris, Lemerre, 1934, p. 224-228.

(²²) Ph. HAMON, *op. cit.*, p. 69.

(²³) Jules LAFORGUE, *Complainte des pubertés difficiles*, dans *Œuvres complètes*, Paris, tome I, Paris, Mercure de France, 1922, p. 96.

(²⁴) Accusant réception en janvier 1878 de l'*Almanach de l'Eclipse* publié par son ami Léon Valade,

Mallarmé saluera ce calendrier en vers en confiant qu'il «s'intéresse surtout aux œuvres poétiques comme qui dirait décoratives, c'est-à-dire formant un ensemble spécial et adapté aux besoins modernes» (Corr. II, p. 161). Commentaire tout à fait conforme, dans son esprit, à l'analyse favorable que Mallarmé aura consacrée aux objets décoratifs vus à l'Exposition (on le verra plus loin, l'art décoratif intéresse Mallarmé en raison de la synthèse qu'il opère entre la gratuité esthétique et la fonction pratique).

(²⁵) Lettre à Alphonse Lemerre, du 13 août 1871, Corr. II, p. 20. Dans une lettre datée du même jour et adressée à Henri Cazalis, Mallarmé reprend la même formulation : «Je ne t'ai pas encore écrit, parce que dépecer ce monstre qu'on appelle une Exposition [...] est l'affaire de quelques jours.» (Corr. III, p. 388.)

(²⁶) W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 39.

(²⁷) Ph. HAMON, *op. cit.*, p. 69.

(²⁸) LÉONTE DE LISLE, préface aux *Poèmes et Poésies* (1855), cité par Jacques Nolay, *Le Romancier et la Machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, tome II, Paris, Corti, 1981, p. 248.

(²⁹) Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Seuil, coll. «L'intégrale», 1964, p. 308.

(³⁰) Émile Zola, dans *Au Bonheur des Dames*, cité par Ph. HAMON, *op. cit.*, p. 14.

(³¹) Stéphane Jonas souligne le caractère illusoire d'une telle stimulation de l'art par l'industrie : «La génération [...] qui a préparé au milieu du XIX^e siècle les premières expositions universelles, a pensé un peu naïvement pouvoir réconcilier l'art et l'industrie, notamment par l'amélioration de la qualité des dessins décoratifs et par la stimulation de la créativité des artistes. C'était mal connaître la puissance de l'académisme; contre toute attente, c'est le contraire qui s'est produit, à savoir que même les produits industriels nouveaux, fabriqués par la nouvelle technologie et avec les matériaux nouveaux tels que la fonte, l'acier, le béton et le verre, ont commencé à subir l'art académique par le phénomène de la *perdurance des anciens styles* dans les réalisations nouvelles.» (*Machine et esthétique*, dans *Bulletin de liaison du Comité de Recherche A.I.S.L.F. «Sociologie de l'art»*, n° 2, décembre 1989.)

(³²) Son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 commence en effet par ces lignes : «Il est peu d'occupations aussi intéressantes, aussi attachantes, aussi pleines de surprises et de révélations pour un critique, pour un rêveur dont l'esprit est tourné à la généralisation, aussi bien qu'à l'étude des détails, et, pour mieux dire encore, à l'idée d'ordre et de hiérarchie universelle, que la comparaison des nations et de leurs produits respectifs.» (*Exposition universelle 1855*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. «L'intégrale», 1968, p. 361.)

(³³) *Ibidem*, p. 363.

(³⁴) L'expression est apparue en 1819, à la fin du *Plan de Technonomie* de Gérard-Joseph Christian, directeur du Conservatoire des Arts et Métiers. Voir, sur ce point, Jacques GUILLERME, *Prodromes et conditions de l'essor du design*, dans *Design, miroir du siècle*, éd. citée, p. 53.

(³⁵) *Le public moderne et la photographie*, dans *op. cit.*, p. 395.

(³⁶) *Ibidem*, p. 396.

(³⁷) W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans *Essais*, tome II, Paris, Denoël-Gonthier, coll. «Méditations», 1983, p. 90.

(³⁸) W. BENJAMIN, art. cité, p. 97.

(³⁹) Ph. HAMON, *op. cit.*, p. 16.

(⁴⁰) Préface à *Mademoiselle de Maupin*, éd. citée, p. 47. Quatre ans plus tard, dans sa *Pathologie de la vie sociale*, Balzac parlera de «l'homme-instrument [...] sorte de zéro social», appartenant au genre moderne des hommes

- «semblables aux machines à vapeur, [...] enrégimentés par le travail [et qui] se produisent tous sous la même forme et n'ont rien d'individuel.» (dans *La Comédie Humaine*, tome XXVIII, Paris, France-Loisirs, 1986, p. 213-217.)
- (⁴¹) Cité par J. NOIRAY, *op. cit.*, tome I, p. 22.
- (⁴²) Cité par J. NOIRAY, *op. cit.*, tome II, p. 247.
- (⁴³) Cité par J. NOIRAY, *ibidem*, p. 248.
- (⁴⁴) *Force des choses*, dans *Les Châtiments, Poésie*, tome II, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1985, p. 190-194.
- (⁴⁵) *Plein ciel*, dans *La Légende des Siècles, Poésie*, tome II, éd. citée, p. 813.
- (⁴⁶) Dans le domaine pictural, la même défiance prévaudra à l'égard des machines modernes. Si Turner, en Angleterre, consacre dès 1844 un tableau fameux à la locomotive (*Pluie, vapeur et vitesse*), il faudra attendre l'après-1870 en France pour que de tels engins apparaissent en peinture, avec Monet, peignant la gare Saint-Lazare, avec Manet, proposant au Salon de 1874 une toile intitulée *Chemin de fer*, et surtout Georges Seurat, auteur d'une série de dessins sur des sujets industriels (dont une représentation quasi abstraite d'une locomotive). Voir Robert L. HERBERT, notice sur la *Locomotive* de Seurat, dans le catalogue de l'exposition *Seurat, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, avril-août 1991, Tours, Mame, 1991*, p. 122. Le même Seurat sera le premier, en janvier 1889, à représenter la Tour Eiffel en cours de construction (voir *ibidem*, p. 372-373).
- (⁴⁷) Dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 848-850.
- (⁴⁸) *La Génération poétique de 1860. La jeunesse des deux rives. Milieux d'avant-garde et mouvements littéraires. Les œuvres et les hommes*, tome I, Paris, Nizet, 1971, p. 698.
- (⁴⁹) J. DUBOIS, *L'institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, coll. «Dossiers media», 1978, p. 23.
- (⁵⁰) J. DUBOIS, *loc. cit.*
- (⁵¹) Jean-Paul SARTRE, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, coll. «Arcades», 1986, p. 57.
- (⁵²) HORKHEIMER et ADORNO, *La production industrielle de biens culturels*, dans *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1983, p. 144.
- (⁵³) O.C., p. 666-667.
- (⁵⁴) «Je me propose de rechercher, sous l'heureuse inspiration de votre programme, qui est celui que je viens d'abréger, toutes choses participant de ce double aspect.» (O.C., p. 667.)
- (⁵⁵) O.C., p. 667.
- (⁵⁶) O.C., p. 668.
- (⁵⁷) Lettre à Michel Baronnet, cité dans Villiers de L'ISLE-ADAM, *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 1647.
- (⁵⁸) O.C., p. 667.
- (⁵⁹) O.C., p. 667-668.
- (⁶⁰) O.C., p. 668.
- (⁶¹) Voir *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) : «Notre siècle n'a point de formes, nous n'avons imprimé le cachet de notre temps ni à nos maisons, ni à quoi que ce soit. Les appartements des riches sont des cabinets de curiosités : l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle... L'éclectisme est notre goût, nous prenons tout ce que nous trouvons [...] en sorte que nous ne vivons que de débris, comme si la fin du monde était proche.» (Cité par Jocelyn de NOBLET, dans *Design, miroir du siècle*, éd. citée, p. 47.)
- (⁶²) Christophe CHARLE, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. «Points Histoire», 1991, p. 107.
- (⁶³) O.C., p. 670.
- (⁶⁴) O.C., p. 679.
- (⁶⁵) O.C., p. 670.
- (⁶⁶) O.C., p. 671.
- (⁶⁷) Cfr Philippe HAMON : «les objets de l'Exposition, en étant à la fois copie (servile, Industrielle, répétitive) et juxtaposition (l'éclectisme, le kitsch) n'exposent plus que la sensation du factice, du *fac simile*.» (*Op. cit.*, p. 149.)
- (⁶⁸) Par là, Mallarmé semble s'opposer radicalement à Émile Zola condamnant, dans son étude sur Edouard Manet, les peintres qui sont devenus «des décorateurs mesquins» travaillant «à l'ornementation de nos affreux appartements modernes» (dans *Salons et études de critique d'art*, recueilli dans *Œuvres critiques*, tome III, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969, p. 844).
- (⁶⁹) O.C., p. 672. Insistons déjà sur ce mot de «simulacre», particulièrement bien venu sous la plume de Mallarmé et qu'on retrouvera, à la fin du siècle, chez Thorstein Veblen (dans sa *Théorie de la classe de loisir* [première publication : 1899], Paris, Gallimard, 1970), pour désigner ce qu'il appellera les «objets-signes», purs «exposants de prestige» relevant d'une «consommation ostentatoire», et, plus près de nous, chez Jean Baudrillard (dans *L'Économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972). J'y reviendrai plus loin.
- (⁷⁰) O.C., p. 674.
- (⁷¹) Ainsi lorsqu'il commence son premier compte rendu en distribuant à tout va hommages, «remerciements» et appréciations laudatives : dans l'espace d'une page, à M. du Sommerard, «homme dont ce résultat merveilleux raconte la volonté opiniâtre et sympathique», au Commissaire du Gouvernement français, qui lui a «impertinamment ouvert tous les chemins qui mènent aux belles choses rassemblées», à «Monsieur le Rédacteur en chef» qui lui a «recommandé[é] de [s'] occuper spécialement avant quelle ne disparaisse, de notre exposition admirée par l'Europe entière» et enfin aux exposants, auxquels ils marque, on l'a vu, sa «solicitude» inconditionnelle (O.C., p. 666).
- (⁷²) Corr. II, p. 32.
- (⁷³) *Histoire générale de la presse française* (sous la dir. de Claude Bellanger *et al.*), tome II, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 135.
- (⁷⁴) *Histoire générale de la presse française*, tome III, éd. citée, p. 387.
- (⁷⁵) O.C., p. 682.
* Souligné par Mallarmé.
- (⁷⁶) O.C., p. 680.
- (⁷⁷) O.C., p. 681.
- (⁷⁸) O.C., p. 681.
- (⁷⁹) O.C., p. 681.
- (⁸⁰) Souligné par Mallarmé.
- (⁸¹) O.C., p. 683.
- (⁸²) O.C., p. 682. Mallarmé n'a pas encore, à ce moment, touché un mot du contenu de l'exposition.
- (⁸³) O.C., p. 683.
- (⁸⁴) O.C., p. 683.
- (⁸⁵) O.C., p. 683-684.
- (⁸⁶) On peut à la fois lui reconnaître le sens d'examen ou de jugement des œuvres du passé (en cela, le siècle de Mallarmé représente un stade synthétique et réflexif de l'évolution esthétique) et celui d'annonciateur de crise ou de changement (en cela, il représente un moment tournant de cette évolution, orienté vers le futur).
- (⁸⁷) O.C., p. 667.
- (⁸⁸) W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, art. cité, p. 91.
- (⁸⁹) O.C., p. 684-685.
- (⁹⁰) Relevons en effet, comme chez Benjamin, la connotation religieuse que Mallarmé confère au terme d'authentique.
- (⁹¹) W. BENJAMIN, art. cité, p. 91.
- (⁹²) *Ibidem*, p. 92.
- (⁹³) Jean BAUDRILLARD, *L'enchère de l'œuvre d'art*, dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*, éd. citée, p. 141.
- (⁹⁴) W. BENJAMIN, art. cité, p. 96.
- (⁹⁵) L'art, c'est entendu : mais qu'en est-il et qu'en sera-t-il de la poésie ? N'est-elle pas échappée vers l'ailleurs, voie d'accès à l'idéal, tension vers l'Azur inaccessible ? Telle est du moins l'idée — ou l'idée — qu'on a assignée à Mallarmé, par un effet de doxa symboliste et par commodité exagétique. Or, ce n'est pas la sienne — ou du moins la sienne ne s'y laisse-t-elle pas entièrement ramener. A Léon Valade, six ans après ses comptes rendus d'exposition, Mallarmé déclarera, peu lu et peu entendu, qu'il «[s']intéresse surtout aux œuvres poétiques comme qui dirait *décoratives*, c'est-à-dire formant un *ensemble spécial* et adapté aux besoins modernes.» (Lettre du 8 janvier 1878, Mallarmé souligne). Du décoratif, peu lui importe en somme ce qu'il montre — la floriture, l'esthétisme de pacotille, le kitsch, la guirlande précieuse ou l'imitation du grand art —, mais plutôt les liens de renversement par lesquels il s'articule à la modernité comme esthétisation des «besoins», alors que l'art (ou la poésie), dans son ancien régime, n'était au fond qu'une utilisation de l'esthétique, servant les intérêts du prince et de ses divers commanditaires. Au milieu du XIX^e siècle, la décoration, ou plus exactement le décoratif, désigne à sa façon l'ouverture de cette époque, où nous sommes encore, dans laquelle l'art, soustrait à l'exigence de la représentation, survient au monde de la réalité pratique, et d'abord la sienne, par des voies «spéciales» — autrement dit : spécifiques — et passant par une dénégation luxueuse de l'utilité.
- (⁹⁶) O.C., p. 686. Ces références au caractère publicitaire du compte rendu d'exposition interviennent à la dernière page de l'article.
- (⁹⁷) Mallarmé signale ainsi «l'air de ressemblance» (que dénonceront avec tant de force Horkheimer et Adorno, voir art. cité, p. 129) dont les œuvres décoratives venues des tendances les plus dispersées portent la marque : Les «œuvres inspirées, selon le double courant archaïque et exotique, des façades anciennes d'Europe et celles de la Perse, du Maroc et du Japon, portent, toutefois, une cachet indéfinissable auquel convient seul le nom de : moderne qui exprime quelque chose, également, d'occidental» (O.C., p. 685.).
- (⁹⁸) Karl MARX, *Le Capital*, dans *Œuvres*, Économie, tome I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 607.
- (⁹⁹) J. BAUDRILLARD, *Fonction-signe et logique de classe*, dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*, éd. citée, p. 11-12.
- (¹⁰⁰) *Ibidem*, p. 12.
- (¹⁰¹) *Ibidem*, p. 11.
- (¹⁰²) Certaines d'entre elles l'ont déjà été dans ma thèse de doctorat en Arts et Sciences de la Communication, *Le Messager du Livre. Genèses de Mallarmé* (Université de Liège, 1993-1994).
- (¹⁰³) *La Dernière Mode*, O.C., p. 712.
- (¹⁰⁴) Dès avril 1872, Mallarmé qui se dit «occupé comme jamais» annonce à Heredia qu'il «recueille maintenant, dans les divers coins de Paris la souscription qu'il faut pour commencer une belle et luxueuse revue, dont la pensée [l]e domine : *L'Art décoratif*, *Gazette mensuelle*, Paris, 1872» (Corr. I, p. 26.)
- (¹⁰⁵) *Le Livre*, Paris, Gallimard, 1977, feuillet 30 (A).
- (¹⁰⁶) *Le Livre*, Paris, Gallimard, 1977, feuillet 30 (A).
- (¹⁰⁷) Voir, sur ce point, l'excellente introduction de Jacques Scherer aux esquisses préparatoires du *Livre* (*op. cit.*) et ma propre contribution à l'analyse de ce dispositif, *Le Livre, Instrument institutionnel. Mallarmé et la crise des valeurs symboliques*, dans *Charles van Lerberghe et le symbolisme* (H. Siepmann et R. Trousson, eds), Cologne, dtm Verlag, 1988, p. 246-271.

53. « Marx, aujourd'hui », introduction générale au dossier du même titre, dans *Avancées*, n° 31, mai 1995, p. 25.