

« Que n'allez-vous droit
au cinématographe »
Une déclaration de Mallarmé

Pascal Durand

« Que n'allez-vous droit au cinématographe » : datée du 30 juin 1897, soit quelques semaines à peine après l'incendie du Bazar de la Charité qui avait fait basculer le médium naissant dans le registre du fait divers catastrophique¹, c'est là l'unique mention connue du cinématographe sous la plume de Mallarmé. Elle figure – et l'on va voir qu'il faut en tenir le plus grand compte – dans la réponse que le poète adresse au journaliste André Ibels à l'occasion d'une « Enquête sur le roman illustré par la photographie » conduite pour le compte du *Mercur de France* :

Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ; mais, si vous employez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement².

1. Sur cette catastrophe (et son interprétation bloyenne), voir : Livio Belloï, « Le cinéma qui tue : Léon Bloy et l'incendie du Bazar de la Charité », *Bloy et la communication* (Pascal Durand dir.), *Série Léon Bloy*, 5, Minard, Lettres modernes, 2001, p. 77-89.

2. Cette version, qui est celle de l'édition du second tome des *Œuvres complètes* procurée par Bertrand Marchal (Pléiade, 2003, p. 668), procède d'une reconstruction du brouillon de la réponse envoyée au journaliste. Le texte du *Mercur de France*, probablement par inadvertance du journaliste ou du prote de la revue, donne en effet le verbe *remplacer* – « mais, si vous remplacez la photographie » – au lieu du verbe *employer* : « mais, si vous employez la photographie » (André Ibels, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercur de France*, XXV, n° 97, janvier 1898, p. 110). Bertrand Marchal envisage que cette leçon fautive résulte de l'attraction exercée par le verbe « remplacera » qui figure deux lignes plus loin (*ibid.*, p. 1731). Dans sa propre édition des *Réponses à des enquêtes*, Gordon Millan suivait le texte du *Mercur* (*Documents Stéphane Mallarmé*, Nouvelle série, I, Nizet, 1998, p. 186 et 209). Henri Mondor et Georges Jean-Aubry avaient fait de même dans la première édition des *Œuvres complètes* de la Pléiade, mais en modifiant considérablement le titre de l'enquête : « Sur le roman illustré par la photographie » y devenait « Sur le livre illustré » (Pléiade, 1945, p. 878). La lettre à André Ibels telle que publiée par Lloyd

Si laconique et isolée qu'elle soit, cette mention du cinématographe n'a pas manqué de solliciter l'intérêt des spécialistes du cinéma et de ses rapports avec la littérature. « On n'a pas assez prêté attention, écrit pourtant l'un d'eux, à cette déclaration qui met le livre et le cinéma (ouvert au public fin 1895) sur un même plan en proposant que le "déroulement" de la bande cinématographique apporte quelque chose de plus ("avantageusement") à la simple juxtaposition d'"images et texte" que peut offrir un livre. » Et de « suggérer » qu'« il y a tout lieu de croire que Mallarmé connaissait de très près les développements de l'appareillage cinématographique entre 1893 et 1897¹ ». Qu'il n'y ait pas trace par ailleurs dans l'œuvre du poète – ni dans les témoignages ayant rapporté ses propos – d'un intérêt déclaré pour cet art naissant, et encore moins d'une étroite familiarité avec sa technologie propre, ne mérite pas, semble-t-il, d'être évoqué, tant paraît convergent le faisceau d'associations apportées aussitôt à l'appui de cette suggestion. Associations textuelles : des similitudes de lexique, de syntaxe et de concepts entre la préface à l'édition *Cosmopolis* du *Coup de dés* (avril 1897) et le texte adressé à André Ibels (juin 1897)². Associations biographiques : l'amitié liant Mallarmé à Octave

James Austin dans la *Correspondance* du poète est conforme à la reconstruction du brouillon, mais à cette variante près, qui la distingue des deux (ou trois) autres versions, que *texte* s'y trouve donné au pluriel – « images et textes » – au lieu du singulier « images et texte » (*Correspondance*, tome IX, Gallimard, 1983, p. 236). Les conséquences de ces variantes sur l'interprétation de la réponse de Mallarmé ne sont pas sans importance. On en fera mention plus loin. La plus considérable – la transformation de l'objet de l'enquête par Mondor et Jean-Aubry – n'est pourtant pas la plus significative. Expression d'une époque moins philologique de la Pléiade, elle ne témoigne guère, au-delà, que de la propension qu'ont montrée tant de pionniers des études mallarméennes à négliger le contexte précis des prises de position du poète.

1. Christophe Wall-Romana, « Cinégraphie, ou la marge à dérouler », *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image*, n° 1, p. 3.

2. « Nous disposons d'indices génétiques qui démontrent que Mallarmé rédigea cette déclaration [sur le cinéma] peu après et dans le même registre lexical et théorique que la préface d'*Un coup de dés* qui paraît dans la revue *Cosmopolis* en avril 1897. Deux fragments de préface le montrent clairement : "[...] mais si, pour quelque motif elle [la parole] requiert le papier, dépossédé de sa fonction originelle de montrer des images, alors ne doit-elle pas remplacer celles-ci à sa façon, idéalement et fictivement. [...] or que dans un cas elle [la parole] requiert la blancheur du papier, dépossédé celui-ci de sa fonction de surface ou présenter à l'œil uniquement des images, alors la parole ne doit-elle pas remplacer celles-ci à sa façon, moins tangiblement par un texte ou littérairement". Le parallélisme des constructions syntaxiques de ces deux fragments avec la déclaration sur le cinéma ne laisse aucun doute. "La parole", l'actant de ces deux fragments, déjà vouée à réunir "images" et "texte" sur le "papier", se verra remplacée par le "déroulement" du cinéma, pour lequel l'écran fait implicitement office de support papier. Le fameux "blanc" ou "espacement" mallarméen, qui donne à l'épargement blanc de toute trace écrite une nouvelle potentialité sémantique, a partie liée avec le *Cinématographe* des Frères Lumière » (*ibid.*, p. 3).

Uzanne, qui, dès 1893, avait rendu compte du « *Kinetograph* » d'Edison dans *Le Figaro*, tous deux ayant de surcroît aidé activement la veuve de l'auteur de *L'Ève future*, roman dont le même Edison est l'un des personnages clés¹ ; le double fait que Jules Huret, qui l'avait interviewé en 1891, soit devenu responsable de la rubrique *Concerts et spectacles* du *Figaro* – et donc, dès 1896, « chroniqueur de cinéma » – et que, dans l'une de ses chroniques, le nom de Mallarmé et le mot *cinématographe* aient figuré sur la même page ; l'amitié du poète avec Paul Nadar, partenaire de yole à Valvins au cours de l'été 1896, alors que celui-ci venait de travailler à la mise au point d'une caméra réversible semblable à celle des Frères Lumière ; l'incendie, enfin, du Bazar de la Charité, dont réchappèrent quelques-unes de ses amies et qui valut à Robert de Montesquiou un duel avec Henri de Régnier² : « Il est probable, en conclut l'auteur, que Mallarmé, à ce tournant crucial, se soit interrogé non pas sur la cinéphilie directement mais sur ses fondements et son avenir épistémologiques³. »

Rapprochement de données intéressantes. Font-elles preuve pour autant, et de quoi ? La présence avérée, dans l'environnement social et amical du poète, de personnalités concernées plus ou moins directement par l'invention d'Edison ou des Frères Lumière, l'éventualité même que les ressorts techniques de ce nouvel « engin de captation du monde moderne⁴ » aient pu être évoqués avec lui ou devant lui, ne confèrent pas à son propos sur le cinématographe un caractère plus saillant qu'au silence généralement observé par lui sur ce même sujet ; peut-être même ce silence n'en paraît-il que plus significatif, expression d'un dédain, d'un désintéret ou bien encore d'autres préoccupations plus absorbantes. Rien, en tout cas, sauf le nivellement par le haut dont font ordinairement l'objet la plupart des énoncés mallarméens, ne permet de prêter au poète, sur la seule foi de ce propos isolé – et d'interprétation assez ambiguë – une réflexion épistémologique fondamentale touchant à une « cinéphilie » très loin encore, qui plus est, de figurer à l'ordre du jour en 1897. À transporter la déclaration au *Mercur de France* d'un contexte effectif

1 Christophe Wall-Romana soulignera ensuite des « séries » de mots ou des « séries sémantiques » communes à cet article d'Uzanne et la préface du *Coup de dé*, comme aussi entre celle-ci et la description de différents appareils par « l'un des inventeurs de la chronophotographie, Étienne-Jules Marey », dans *Le Mouvement* (1894) : « Le livre de Marey se trouvait-il dans la bibliothèque de Mallarmé ? Uzanne, Huret, ou Nadar le lui auraient-ils prêté ? » (*ibid.*, p. 5-6).

2. *Ibid.*, p. 3-5.

3. *Ibid.*, p. 5.

4. L'expression est de Mallarmé (« Villiers de l'Isle-Adam », *Œuvres complètes*, tome 2, Pléiade, 2003, p. 34).

dans un contexte supposé, le gain en « attention » portée à cette déclaration paraît moins grand, au total, que la double perte dont celle-ci fait les frais. Deux choses inséparables passent en effet à la trappe dans une telle opération : la teneur exacte du propos formulé par Mallarmé et l'ironie dont il enveloppe à la fois la question qui lui a été posée et la perspective qu'il invite à envisager¹. Reprenons donc par le début.

L'enquête menée en 1897 par André Ibels auprès d'une bonne vingtaine de personnalités du monde culturel² fait suite à l'apparition, sur le marché de la librairie, d'une série de « Romans illustrés par la photographie », à l'initiative de deux éditeurs, Nilsson et Offenstadt, qui en publieront une soixantaine entre 1896 et 1906³. L'illustration photographique de livres n'a rien alors d'une nouveauté éditoriale : depuis les années 1850, récits et guides de voyage en font grand usage sous forme de photographies montées dans le texte, en attendant que « l'invention de la photogravure et de la similigravure » autorise, dès les années 1880, l'entrée de l'impression photographique « dans le domaine de l'illustration d'œuvres littéraires⁴ ». Maxime Du Camp d'un côté, Georges Rodenbach de l'autre, ou leurs éditeurs, avaient fait œuvre pionnière, le premier dès 1852 en illustrant son voyage en *Égypte, Nubie*,

1. Christophe Wall-Romana rappelle bien sûr, au moment de la citer, le contexte de formulation de la déclaration (« En 1897, André Ibels lance une enquête auprès d'une trentaine d'écrivains dont Rachilde, de Gourmont, Louÿs et Zola, sur "le roman illustré par la photographie". Stéphane Mallarmé y répond », art. cité, p. 2), mais sans en tenir autrement compte dans l'interprétation qui suivra. Et s'il mentionne plus loin le passage du texte introductif d'Ibels, dans lequel celui-ci semble bien tirer parti, ainsi qu'on le verra, de la réponse de Mallarmé à son enquête (*ibid.*, p. 6-7), c'est sans prendre la mesure de l'écho significatif que se renvoient l'ironie du journaliste et l'ironie du poète.

2. Suivant l'ordre alphabétique adopté dans les colonnes du *Mercur de France* : Paul Alexis, Marcel Batilliat, Paul Chaux [Rédacteur en chef du *Monde photographique*], Ralph Derechef [Critique au *Daily Chronicle*], Auguste Germain, René Ghil, Remy de Gourmont et A.-Ferdinand Herold, H.G. Ibels, Pierre de Lano, le comte de Larmandie, Georges de Lys, Stéphane Mallarmé, Paul et Victor Marguerite, Jacques Normand, Pierre Louÿs, Rachilde, Jean Reibrach, Léon Riotor, Georges Rodenbach, Paul Sérusier, Séverine, Gustave Toudouze, Octave Uzanne, Émile Zola (les deux mentions entre crochets sont d'André Ibels).

3. Le répertoire de ces romans a été reconstruit par Paul Edwards, « Roman 1900 et photographie (les éditions Nilsson/Per Lamm et Offenstadt Frères) », *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 142-144. Sur l'illustration photographique des livres et plus spécialement des romans au XIX^e siècle, on se reportera à cet article, ainsi qu'à Hubertus von Amelunxen, « Quant la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 47, 1985, p. 85-96. Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski réservent à cette question (et à l'enquête du *Mercur de France*) une part du Dossier documentaire annexé à leur édition du roman de Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (Garnier-Flammarion, 1998, p. 315-334).

4. Hubertus von Amelunxen, art. cité, p. 85.

Palestine et Syrie de 125 clichés pris sur le terrain, le second dès 1892 en insérant dans *Bruges-la-Morte* une trentaine de vues de la ville-texte et de la ville-personnage, sélectionnées dans un stock de négatifs des maisons Lévy et Neurdein¹. La nouveauté que l'enquête d'Ibels entend prendre pour objet est ailleurs : elle tient tout autant à l'entrée du livre photo-illustré en régime de sérialité, au profit de collections de romans populaires, qu'à l'apparition d'une nouvelle esthétique de l'illustration photographique des livres. Récits de voyage ou romans pittoresques, la photographie en était restée jusque-là, en règle assez générale, au service d'une fonction documentaire ou, dans le cas de Rodenbach, d'une « esthétique atmosphérique »². En intégrant des photographies représentant des scènes clés et des personnages incarnés par des acteurs, le plus souvent de théâtre, selon un double principe de mimétisme réaliste et de redoublement iconique du récit textuel, les romans illustrés parus chez Nillson et Offenstadt modifient la donne sous les deux rapports du public visé (le grand lectorat petit-bourgeois et populaire) et de l'esthétique endossée (l'illusion réaliste, doublée non sans paradoxe d'un usage fictionnel de la technique photographique, communément associée à la vérité documentaire). Et l'on comprend sans peine, sous cet angle, que les avis favorables ou défavorables recueillis sur la question par Ibels correspondent en gros à l'opposition modale « des naturalistes épris de réalité » et des symbolistes épris d'art et d'imagination pure³, l'auteur de *Bruges-la-Morte* faisant corps avec ceux-ci pour soutenir – sans rien rappeler de sa propre expérience dans ce registre, d'une toute autre nature, il est vrai – que si « l'idée de faire l'illustration d'un roman par la photographie est ingénieuse », « un lecteur un peu subtil [aimera] toujours mieux s'imaginer lui-même les personnages, puisqu'un livre n'est qu'un point de départ,

1. Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Dossier documentaire de *Bruges-la-Morte*, éd. citée, p. 317.

2. L'expression est d'Hubertus von Amelnunxen, art. cité, p. 93.

3. Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 322.

4. Il n'est pas inutile de remarquer qu'Octave Uzanne, dont il a été question plus haut en tant qu'informateur éventuel de Mallarmé au sujet des ressorts techniques du cinématographe, fait nombre, dans l'Enquête, avec les plus farouches opposants de la photographie, « ennemie masquée » de « l'illustration » des livres : « L'art ne vit que de mensonges, d'irréalité, d'envolée au-dessus de la vie courante. La photographie est pesante comme le bon sens, ennuyeuse comme la logique et la vérité ; [...] c'est une proxénète, ce ne sera jamais une jeune première idéale. Même dans les romans les plus vulgaires, elle ne saurait être admise comme moyen absolu d'illustration d'après les mises en scène de personnages toujours insuffisantes de pose, de sincérité d'expression » (dans l'« Enquête » d'A. Ibels, art. cité, p. 114-115).

un prétexte et un canevas à rêver¹ ». Le chef de file des naturalistes, pourtant adepte de la photographie, s'y montre toutefois moins favorable encore : « Vous me forcez à vous dire ce que je pense de l'illustration du roman par la photographie. J'aurais préféré ne pas répondre, car je ne crois guère au bon emploi ni au bon résultat de ce procédé. On tombera tout de suite dans le nu². » C'est, sans doute, que le réalisme est moins en jeu dans ces images qu'un vérisme très artificiel ; c'est aussi qu'au vu des premiers volumes parus, l'illustration photographique semble plutôt vouée au créneau du roman égrillard. La suite le confirmera avec des titres tels que *Le Tombeau des vierges* ou *Incestueuse* de Jean de La Hire (Offenstadt, 1900 et 1901), *Brune, blonde ou rousse* de Louis-Xavier de Ricard (Offenstadt, 1900), ou encore *Au bord du lit* de René Maizeroy (Nilsson, 1900).

Tel est donc le cadre très circonscrit dans lequel Mallarmé intervient, auquel Ibels a pris soin de faire parvenir, avec son questionnaire, deux spécimens de ces romans, illustrés par le photographe Paul Sesceau : *L'Amoureuse trinité* de Pierre Guédy et *Totote* de Gyp³, parus en cours d'année dans la collection Excelsior des éditions Nilsson.⁴ Occasion, pour le poète, de remettre en place la petite scène d'interlocution fictive qu'il se plaît en général à jouer avec les journalistes s'adressant à lui, comme à tant d'autres, sur les sujets les plus variés : réaffirmation du cadre et du

1. Georges Rodenbach dans l'« Enquête » d'André Ibels, art. cité, p. 113.

2. Émile Zola, dans l'« Enquête » d'André Ibels, art. cité, p. 115.

3. Un bref compte rendu de ce roman figure dans la même livraison du *Mercury*. On y lit notamment : « Les gens du monde ayant pour principale occupation l'adultère, il faut bien que ceux qui écrivent en leur honneur s'y intéressent presque exclusivement, mais Gyp est le seul écrivain capable de s'en mêler avec art. » Et, au moment de conclure : « Ce roman est illustré de photographies nous réalisant de façon séduisante de jolies *Totote* à qui l'on donnerait toutes les absolutions, même après les confessions hardies du texte » (*Mercury de France*, janvier 1898, p. 227-228).

4. La lettre probablement circulaire adressée par Ibels aux enquêtés n'a pas été retrouvée, à ma connaissance. On peut en deviner la teneur et la forme à la lumière de certaines des réponses. Elle devait comporter un énoncé tel que « Êtes-vous favorable ou non à l'illustration photographique des romans ? » (cf. Léon Rïotor : « Vous me demandez si je suis favorable ou non à l'illustration du roman par la photographie ? et vous joignez à cette question des spécimens qui suffiraient à conquérir les plus rebelles ! », art. cité, p. 113). Elle devait aussi comporter différentes propositions sur les rapports entre science et art, réalité et irréalité, etc. (cf. la réponse d'Auguste Germain : « Puisque vous le dites très bien, ce sera une sorte de mariage entre la Science et l'Art », p. 106 ; le comte de Larmandie : « Je ne saurais approuver la substitution de la photographie au dessin pour l'illustration de roman [...] parce que – comme vous le dites – la photographie est la réalité et le dessin l'irréalité », p. 108 ; Jacques Normand : « Comme tout le monde, j'ai été choqué de l'irréalité (j'emploie votre très juste expression) des dessins ornant un texte ou, maintes fois, le travestissant », p. 110).

thème ; reprise des termes de la question ; interpellation directe ; tendance à prendre au plus grand sérieux la problématique proposée, souvent pour la radicaliser et la dissoudre. C'est là, chez lui, affaire de courtoisie affichée, sur fond d'ironisation de son propre propos autant que de l'assignation journalistique à prendre position¹.

Très écrite et méditée – comme le montrent, entre autres traits, le rapprochement du « déroulement » cinématographique et de « maint volume » sous le signe étymologique du *volumen*, l'association de ce « déroulement » au fait d'y « [aller] droit », ou encore le jeu sur les deux sens, abstrait et concret, du verbe « aller », activant du coup le « cinématographe » comme médium filmique autant que comme forme et lieu de spectacle –, la réponse de Mallarmé n'en feint pas moins d'abord de prendre un tour oral pour marquer une approbation aussitôt retournée en refus de principe, au prix d'un usage peu ordinaire du tiret. « Êtes-vous favorable à l'illustration photographique des romans ? » : « Je suis pour – aucune illustration ». Adhésion, autrement dit, mais à une position de refus ; et effet de bascule d'un tiret dans lequel un clin d'œil de connivence n'est pas exclu avec le journaliste et les lecteurs habitués de la revue d'Alfred Vallette et Rachilde, auxquels se voit proposée, en justificatif de cette position, une définition du livre et de la lecture à la fois très extensive et bien propre à faire spécifiquement sens pour eux : « tout ce qu'évoque un livre [doit] se passer dans l'esprit du lecteur ». Sous la banalité de la formule se devine tout un trésor partagé. L'évocation, le livre instrument spirituel, l'expérience littéraire comme calligraphie mentale de pures idées, l'esprit comme scène d'intime représentation, le texte comme agencement de signes opaques demandant « une transparence du regard adéquat² » sont autant de motifs et de notions portant la signature

1. Assignation dans laquelle Ibels est moins en cause, dans le cas qui nous occupe, que le dispositif général de l'enquête ou de l'interview. André Ibels est loin, en effet, d'être un journaliste parmi d'autres pour Mallarmé. Frère du peintre Henri-Gabriel Ibels (qui figure parmi le personnel de son enquête et auquel on doit la réponse la plus laconique : « Entre Daumier et Nadar... Je n'hésite pas ! », art. cité, p. 107), auteur de plusieurs recueils (tels que *Les Chansons colorées*, 1894, ou *Les Cités futures*, 1895), il a, le premier, pris la défense du poète à l'occasion de la vive querelle entreprise contre celui-ci en janvier 1895 par Adolphe Retté dans *La Plume*, avec une réponse parue en avril, dans les mêmes colonnes, sous le titre « Invectives amicales. A Adolphe Retté ». Mallarmé l'en avait chaleureusement remercié : « Serait-ce qu'on sourit à une sympathie, quand l'attaque fait indifférent : je le crois et ai éprouvé un partial plaisir à vous lire.. en l'ensemble d'abord et pour la vue lucide sur le moment littéraire – aussi, quant à moi, lequel envie à cette page la primeur de dire malaisés quand un ami ne s'en charge [...]. A vous, tout à fait » (*Correspondance*, tome VII, Gallimard, 1982, p. 203-204 ; les données concernant André Ibels figurent p. 203, n. 1 et 2).

2. Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Œuvres complètes*, tome 2, éd. citée, p. 234.

du poète (« Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur, qui met les choses en scène, elle-même »¹, lira-t-on plus tard dans les vieux brouillons d'*Igitur*) ; ce sont aussi bien, désormais, autant de clichés théoriques étroitement ajustés à la vision cérébrale et aristocratique de la littérature commune aux symbolistes de la seconde génération, chez qui elle correspond assez largement à la position dominante qu'ils occupent, à la fin du siècle, au sein du champ poétique. Encore tout cela importe-t-il moins, dans la déclaration au *Mercur de France*, que l'effet de surenchère et de radicalité produit pour la cause : surenchère dans la démarcation entre deux catégories de livres, comme aussi dans la distinction sociale implicite établie entre deux représentations de la chose littéraire ; radicalité d'un propos vidant sans reste la question du roman illustré par la photographie au nom d'un livre n'admettant aucune image extérieure à l'imagination du lecteur (dans l'oubli du *Corbeau* et du *Faune* illustrés par Manet et des projets d'éditions illustrées du *Coup de dés* par Redon et d'*Hérodiade* par Vuillard).

C'est à un radicalisme semblable, de forme et d'enjeu, que répond l'institution du cinématographe en substitut avantageux à « maint volume ». Si l'illustration photographique des livres se répand, pourquoi s'arrêter en si bon chemin, autant aller droit au cinématographe : tel est l'argument, ramené à sa plus simple expression. Encore ne fait-il sens qu'à prendre en compte la différence de principe, mais aussi de classe, établie, dans cette brève déclaration, entre deux catégories d'ouvrages : d'un côté le « livre » et de l'autre le « volume » ; d'un côté un régime de singularité (« un livre ») et de l'autre un régime de sérialité (« maint volume ») ; d'un côté un livre pur se passant de toute illustration et de l'autre le mixte d'« images » et de « texte » présenté en l'espèce par les deux spécimens que le poète a sous les yeux². « [Aller] droit au cinématographe » n'est pas, dans ce contexte, une prime donnée, pour l'avenir, au cinéma sur la littérature, et encore moins une façon de rabattre les potentialités du livre sur le dispositif et la dynamique propres au cinéma. C'est bien plutôt envisager que le cinématographe à venir, avec l'efficacité plus grande qui pourra être la sienne en fait de mixage de narration et d'images, vide sans tarder le marché de la librairie du genre des romans illustrés par la photographie. Genre bientôt envahissant peut-être, dans

1. Mallarmé, « Igitur ou la folie d'Elbehnon », *Œuvres complètes*, tome 1, Pléiade, 1998, p. 475.

2. La leçon « images et texte » est d'une tout autre pertinence, sous ce rapport, que la leçon « images et textes » : elle renvoie plus efficacement à la série d'images (photographiques) illustrant chaque roman publié dans les collections Nilsson et Offenstadt.

un système éditorial déjà bien saturé, notamment par « le roman, produit agréé courant¹ », et déjà bien « discrédité », aux yeux du poète, par « sa notoire impuissance envers l'œuvre exceptionnelle² ». Genre trivial surtout, et visant un lectorat d'autant plus identifiable au public du cinématographe que celui-ci, à l'heure où Mallarmé répond à Ibels, est en train de voir son filtrage social se renforcer suite au traumatisme du Bazar de la Charité, la coupe sombre opérée par l'incendie dans la bonne société parisienne ayant contribué à en éloigner les fractions dominantes du public et à le cantonner en grande partie du côté du divertissement populaire³.

Rien de plus ironique que la vertu prêtée de la sorte au cinématographe, réduit à purger la librairie de la surabondance prévisible et de l'hybridation vulgaire des romans de camelote avec lesquels, à suivre Mallarmé, les produits de l'invention des Frères Lumière, plus efficaces dans le même créneau esthétique et social, entretiennent des affinités de forme et de public. De quelle étoffe est cette ironie ? En elle se conjuguent la disposition toute personnelle du poète à manier le paradoxe et les effets modaux d'une position de classe, largement médiée par son appartenance à une zone de la littérature dont le credo commun, depuis Baudelaire, range le progrès technique au nombre des superstitions de l'ère bourgeoise et les biens culturels de grande diffusion au registre d'une menace diffuse pesant sur l'exception artistique. Ironie comprise – la même au fond dont il avait aimé à suivre le tracé dans *L'Ève future*, « pamphlet par excellence, [atteignant] ce résultat [...] de mener l'ironie jusqu'à une page cime, où l'esprit chancelle⁴ » –, la déclaration de Mallarmé au *Mercury de France* est en tout point conforme au point de vue artiste et lettré sur le destin du livre à l'heure de l'édition industrielle et de l'imagination à l'heure des images en série. Conforme aussi, par son ton comme par sa tournure rhétorique, à l'effigie qui est la sienne sur la scène journalistique de la fin du siècle : ironique et distancié, jouant du sous-entendu et du clin d'œil, ne se prononçant qu'à demi-mot, enclin toutefois à la radicalité et à la surenchère.⁵

1. Mallarmé, « Étalages », *Cœuvres complètes*, tome 2, éd. citée, p. 218.

2. *Ibid.*, p. 223.

3. Selon l'hypothèse défendue par Noël Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan Université, 1991, p. 49.

4. « Villiers de l'Isle-Adam », *Cœuvres complètes*, tome 2, éd. citée, p. 44.

5. Une déclaration et une effigie avec lesquelles Ibels est en rapport d'évidente connivence, au point d'en nourrir son texte d'introduction à l'Enquête, interview d'un « Ubu photographe » nommé Van Pusch, tenant aussi bien, au fond, du Tribulat Bonhomet de Villiers. Ce porte-parole des « 250.000 petits Nadars français » qui « [s'intéressent] aux "joies pho-

Post scriptum. La distance paraît bien grande entre cette façade sociale et le secret du laboratoire poétique. Les esquisses en vue du « Livre » comportent toute une série de feuillets qui, pour être de datation incertaine, sont vraisemblablement relatifs au vaste projet théâtral auquel Mallarmé, alors en réserve de la poésie telle qu'elle continuait à se publier sans lui à l'enseigne du *Parnasse contemporain*, avait travaillé assez mystérieusement entre 1876 et 1878¹. En voici deux parmi les plus significatifs pour notre propos :

l'arabesque électrique
s'allume derrière – et les deux
voiles

sorte de déchirure sacrée du
voile, écrite là – ou déchire –

topographiques" » (« Les Idées de M. Van Pusch », art. cité, p. 104) est plus spécialement une transparente caricature du photographe Paul Sesceau, l'illustrateur des romans de Gyp et Guédy. Van Pusch est ainsi montré exhibant, « comme [son] œuvre », « un livre de M. Guédy et un livre de Gyp » : « Ils n'ont fait qu'écrire ; moi, j'ai créé, j'ai donné à leurs écrits de la vie ! Voyez de la vraie vie empruntée, une minute, à la réalité... et ce n'est qu'un essai » (p. 99). L'interview comporte l'échange suivant, dans lequel la teneur de la déclaration de Mallarmé, privée de son ironie propre, se trouve ironiquement mise dans la bouche du photographe, avec d'autres mots et tournures habituels du poète du Livre : « – Alors, romancier-photographe, fis-je, scandalisé. / – Parfaitement, monsieur, le roman futur, croyez-moi, se servira de la photographie. Vous parliez tout à l'heure de l'illusion... mais l'illusion nécessaire, loin de s'échapper, de se perdre, de s'évanouir, prendra forme légère, s'agrandira dans le Livre, aura même du relief au stéréoscope, si vous voulez du relief. / – Le roman futur sera-t-il selon vous le cinématographe, hasardai-je. / – Parfaitement, approuva Van Pusch » (p. 101). Notons enfin que la position d'André Ibels dans le débat qu'il a ouvert – du côté de l'esthétisme symboliste – fait d'autant moins mystère que ce texte d'introduction est dédié « à M. Ralph Derechef », l'une des personnalités dont il a recueilli l'avis, parmi les plus cinglants : « C'est inepte. A l'appel du roman illustré par la photographie, le mauvais écrivain, seul, répondra. / Photographie... documentation... parfait. Photographie-art ?... jamais. / Ces illustrations sont bien au-dessous de l'*Image d'Épinal* » (art. cité, p. 106).

1. Ce projet, tel qu'il est décrit dans les lettres que Mallarmé adresse à plusieurs correspondants anglo-saxons – les seuls, semble-t-il, à avoir été tenus dans la confidence –, était celui d'une performance théâtrale de grande envergure, articulant plusieurs genres (le drame magique, populaire et lyrique), plusieurs registres (du plus lettré au populaire) et plusieurs technologies du spectacle. L'une de ces lettres indique que le poète semble avoir envisagé d'engager la gymnaste-acrobate Léona Dare, vedette internationale dont la prestation sur la scène des Folies-Bergère avait fait forte impression en 1877 : « Vous rappelez-vous Léona Dare (aux Folies-Bergère) ? Elle a toute sa place dans ce spectacle » (Lettre à Arthur O'Shaughnessy, 28 décembre 1877, dans *Correspondance*, tome 2, Gallimard, 1965, p. 159).

et deux êtres à la fois oiseau
et parfum – semblable aux deux d'en
chaire
haut (balcon) com¹

Quels pouvaient – être les restes dans
le passé – et quelle étrange aventure
a précipité ainsi cette race.

Moderne est ce calme – homme dompteur
– dis-nous le secret

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

Le store s'est annulé – avec –
les acquêts que ne pouvait rendre la
musique et qui sont là, éléphants, etc.²

Ces feuillets et quelques autres qui leur sont associés montrent une étonnante conjonction entre des éléments de représentation propres au music-hall, voire au cirque et au spectacle forain (bêtes sauvages chevauchées par des femmes, dompteurs, éléphants dressés sur leurs pattes arrière, etc.), et des indications techniques relevant pour certaines de la fantasmagorie lumineuse, des effets d'optique et en particulier du *diorama*, avec mention insistante de *voiles*, de *stores*, de *rideaux*, sur lesquels sont peints des vues de villes éclairées par une « arabesque électrique ». Ce n'est pas le lieu ici de conduire une analyse détaillée de ces feuillets préparatoires, déjà entreprise par ailleurs³. Dans ces étranges fragments d'une sorte de grand scénario, tout semble se passer – à résumer très fort – comme si le poète avait songé, afin de capter le grand public et de spectaculariser la représentation, à intégrer, avec le diorama, l'un des ancêtres les plus directs du cinématographe (un écran frontal, une toile

1. Jacques Schéter, *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, 1977, feuillet 21 (A).

2. *Ibid.*, feuillet 24 (A)

3. Voir Pascal Durand, « Le Livre machine. Une allégorie mallarméenne », *L'imaginaire de l'écran*, (Rodopi, 2004, p. 13-45), ainsi que *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, 2008, p. 245-250.

peinte, éclairée de manière à créer l'illusion de la durée et du mouvement)¹.

À la lumière de ces feuillets, comment ne pas penser que, touchant au cinématographe, Mallarmé pourrait bien avoir adopté, ou aurait pu être amené à adopter, la même posture de refus artiste d'abord, puis d'intégration dynamique à l'œuvre en chantier qui l'avait porté, par ailleurs, à dénoncer l'emprise du journal sur le livre, avant d'en tirer parti dans l'orchestration typographique du *Coup de dés*, ou à discréditer la réclame, avant d'envisager d'introduire des annonces publicitaires dans les pages vacantes du Livre absolu ? Rien n'interdit d'imaginer que l'alchimiste du Livre, s'il avait vécu quelques années encore, fût allé au cinématographe – sinon tout « droit », en tout cas à sa manière habituelle : sinueusement.

1. Sur la technologie du diorama, voir notamment : Silvia Bordini, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina Edizioni, 1984, p. 291-305 ; Bernard Comment, *Le XIX siècle des panoramas*, Adam Biro, 1993, p. 30-37.